

Revista
**ARTE
ESCENA**

(ISSN 0719-7535)
Diciembre 2024 N°18



Fotografía: Andrés Acevedo

Sumario N° 18

Editorial N° 18

Dra. Lorena Saavedra González 3

Artículos

Cartografías teatrales del origen: El Hain de los Selk'nam como proto-tragedia paleoindia en el origen del teatro nacional

Dra. Claudia Andrea Cattaneo Clemente 5

El teatro como activismo. El caso del Estallido Social en Chile y sus dramaturgias previas.

Dra. Marcela Sáiz Carvajal 35

La voluntad histórica de la dramaturgia chilena escrita por mujeres

Dr. Juan Pablo Amaya 54

Las primeras comedias de Isidora Aguirre y su transición autoral en los sesenta (ca. 1951-1962). Claves hacia una lectura *butch/femme*

Dr. © Sergio Aliaga Araneda 67

Imágenes en escena: Una aproximación audiovisual al teatro chileno

Mg. Jorge Letelier Flores 85

Reseña

Reseña del libro: *Evidencias 2. Las otras dramaturgias*

Lic. Carina Victoria Aspillaga Bórquez 107

Crítica de espectáculo

Junta de Vecinas N°91

Antonin Barraza Garrido 110

Texto dramático

Beso marica en jauría de perros

José Antonio Luer 113

Entrevista

Entrevista a Leyla Selman. Entregar la memoria

Dr. Giulio Ferretto Salinas 146

Editorial N° 18

El teatro, en su constante evolución, nos enfrenta al desafío de comprender no solo sus formas contemporáneas, sino también sus raíces y su incidencia en el tejido social y cultural. La presente edición de nuestra revista propone una mirada crítica y multidisciplinaria a la dramaturgia y la escena teatral chilena desde diversas perspectivas, que dialogan entre el pasado, el presente y las transformaciones estéticas y políticas del teatro.

Abrimos el presente número con “Cartografías teatrales del origen: El Hain de los Selk’nam como proto-tragedia paleoindia en el origen del teatro nacional” un estudio que nos transporta al paleolítico patagónico, donde la ceremonia del Hain del pueblo Selk’nam se postula como una proto-tragedia paleolítica, replanteando las bases del origen del teatro nacional, artículo escrito por la Dra. Claudia Cattaneo.

En un salto hacia el presente, “El teatro como activismo. El caso del Estallido Social en Chile y sus dramaturgias previas”, la Dra. Marcela Sáiz Carvajal analiza el teatro como activismo, especialmente en el contexto del Estallido Social chileno de 2019. Este artículo destaca cómo las dramaturgias previas operan como dispositivos reflexivos sobre la memoria histórica y sus vínculos con las causas sociales, visibilizando el espesor ético-político del teatro en la configuración cultural contemporánea.

Por su parte, el Dr. Juan Pablo Amaya revisa “La voluntad histórica de la dramaturgia chilena escrita por mujeres”. A través de un corpus que va desde la década del 30 hasta 1973, se destacan obras que, alejadas de los relatos oficiales, rescatan personajes históricos colectivos y amplifican las voces femeninas en la historiografía teatral.

Complementando esta reflexión, “Las primeras comedias de Isidora Aguirre y su transición autoral en los sesenta (ca. 1951-1962). Claves hacia una lectura *butch/femme*” es un análisis de las primeras comedias de Isidora Aguirre que nos lleva a una nueva lectura desde las claves *butch/femme*. Este ensayo expone la transición autoral de Aguirre y su capacidad de dismantelar las estructuras patriarcales mediante personajes femeninos que desafiaban las normas de género, revelando una crítica política y social temprana en su teatro.

Finalmente, el trabajo del Mg. Jorge Letelier Flores nos acerca a las tecnologías de la imagen en el teatro chileno del siglo XXI. Su propuesta, “Imágenes en escena: Una aproximación audiovisual al teatro chileno”, analiza la intermedialidad y las nuevas formas en que las imágenes y pantallas dialogan con la escena, resignificando la relación entre el teatro, el cine y la performance contemporánea.

En esta edición, además, presentamos la reseña de Carina Victoria Aspillaga Bórquez quien nos ofrece una mirada al libro *Evidencias 2. Las otras dramaturgias*, una obra fundamental para comprender la diversidad teatral contemporánea escrita por mujeres a lo largo del siglo XX. Antonin Barraza Garrido, propone una crítica de espectáculo que revisa la puesta en escena *Junta de Vecinas N°91*, explorando sus alcances estéticos, temáticos y su resonancia con la realidad social actual. Continuamos con el texto dramático de José Antonio Luer quien nos comparte *Beso marica en jauría de perros*, un texto teatral que se adentra en las tensiones de género, identidad y violencia. Cerramos con una entrevista enriquecedora entre el Dr. Giulio Ferretto Salinas y Leyla Selman, titulada *Entregar la memoria*. En ella, Selman reflexiona sobre su proceso creativo y la importancia de la memoria como herramienta de resistencia y transformación en la dramaturgia chilena.

Este número articula un recorrido que abarca desde los orígenes ancestrales de la teatralidad hasta las tensiones sociopolíticas y estéticas de la actualidad. Invitamos a nuestros/as lectores/as a reflexionar sobre estos aportes, que no solo enriquecen el campo de los estudios teatrales, sino que también abren caminos para repensar las narrativas del teatro chileno en su complejidad histórica, cultural y visual.

Dra. Lorena Saavedra González

Cartografías teatrales del origen: El Hain de los Selk'nam como proto-tragedia paleoindia en el origen del teatro nacional¹.

Theatrical cartographies of origin: The Hain of the Selk'nam as a Paleo-Indian proto-tragedy at the origin of the national theater.

Dra. Claudia Andrea Cattaneo Clemente²

klaudiacattaneo@gmail.com

Resumen

El artículo se centra en el análisis de la ceremonia del *Hain* del pueblo Selk'nam, cultura que mantuvo su modo de vida paleolítico hasta la llegada de los primeros colonizadores, como proto-tragedia chilena, en donde se equilibra la dramaturgia oral con la espectacularidad, para descifrar las claves de una teatralidad originaria que puede cambiar el punto de origen de nuestro teatro, situándolo en el paleolítico patagónico. Se aborda la Ceremonia del Hain entendiendo que los puntos de referencia se encuentran en los orígenes arcaicos de la tragedia griega. La metodología es cualitativa con un enfoque hermenéutico. Como resultados, se demuestra que el Hain contiene los orígenes de la expresión teatral en el paleolítico patagónico, al ser una manifestación que se halla en los límites de la representación teatral y el ritual primigenio. A su vez, se comprueba que posee componentes esenciales y específicos de teatralidad y denegación evidentes en sus objetivos, su concepción y su secreto y que posee componentes trágicos, cómicos y paródicos que permiten cuestionar los orígenes del teatro solo en la tragedia ática y vislumbrar un estadio intermedio: una proto-tragedia paleolítica.

Palabras clave: Teatralidad primigenia; catarsis secreto; proto-tragedia paleolítica; dionisiaco; Hain.

Abstract

The article focuses on the analysis of the Hain ceremony of the Selk'nam people, a culture that maintained its Paleolithic way of life until the arrival of the first colonizers, as a Chilean proto-tragedy, where oral dramaturgy is balanced with spectacularity, to decipher the keys to an original theatricality that can change the point of origin of our theater, placing it in the Patagonian Paleolithic. The Hain Ceremony is approached understanding that the reference points are found in the archaic origins of Greek tragedy. The methodology is qualitative with a hermeneutic approach. As a result, it is demonstrated that the Hain con-

1 Este artículo es producto de la investigación postdoctoral financiada por ANID/Fondecyt/postdoctorado/2021-2023/Folio 3210828. Extiendo mis agradecimientos a mi investigadora patrocinante, Dra. Pía Gutiérrez (PUC) y al Prof. Marco de Marinis (UNIBO), quienes contribuyeron de diversas y muy valiosas maneras a esta investigación, con su cariño, confianza y apoyo; con orientaciones y recomendaciones. Agradezco a la Universidad Católica por el apoyo y libertad que me dieron para investigar. Agradezco especialmente a todos y todas las comunidades y personas que fueron participantes y colaboradores y a ANID Fondecyt postdoctoral (2021-2023), por la oportunidad de llevar a cabo esta investigación.

2 Actriz profesional, Licenciada en Artes Escénicas de la Universidad Mayor, Magister en Artes con mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile, Doctora en Artes con mención en Estudios y Prácticas Teatrales de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Dottoressa di ricerca in Arti Visive, Performative, Mediali del Alma Mater Studiorum de la Università di Bologna.

tains the origins of theatrical expression in the Patagonian Paleolithic, being a manifestation that is on the limits of theatrical representation and primitive ritual. At the same time, it is proven that it has essential and specific components of theatricality and denial evident in its objectives, its conception and its secret and that it has tragic, comic and parodic components that allow us to question the origins of theater only in Attic tragedy and to glimpse a intermediate stage: a paleolithic proto-tragedy.

Keywords: Primal theatricality; catharsis; secret, paleolithic proto-tragedy; Dionysian; Hain.

Recibido: 11/04/2024. Aceptado: 21/11/2024

Introducción

La investigación se centra en el análisis teatral de la ceremonia del *Hain* del pueblo *Selk'nam* buscando correspondencias en el teatro griego arcaico por medio del abordaje del secreto y el coro femenino del Hain como demostraciones de una teatralidad consciente y buscada. Las ceremonias de iniciación secretas del extremo sur de Chile son manifestaciones rituales pertenecientes a pueblos que vivieron bajo las correspondencias del paleolítico superior sin variar su forma de vida hasta la modernidad (Muñoz Ramos, 1999). La teatralidad (Barthes, 1978; Villegas, 1996, 2000; Del Prado, 1997; Geirola, 2000) presente en esta ceremonia, hace de ésta un objeto de estudio de inigualable valor para el teatro contemporáneo, rica en simbolismos, creatividad y poseedora de una estructura teatral antecesora o transicional a las tragedias áticas, sin olvidar que la utilización de los espacios de representación se asemejan a los primeros teatros de Grecia y que las espectadoras dan un nuevo sentido a la palabra 'activas' participando como 'coro' en la representación y como 'coro paródico' en su resistencia al patriarcado (Ampuero Lepe, 2006). Es importante aclarar que el concepto de teatralidad se trata aquí como cartografía teatral, es decir, una teatralidad rizomática, móvil, agenciada y que aúna las características en devenir de las teatralidades nómades. (Cattaneo, 2019).

El problema de investigación guarda relación con el casi inexistente abordaje del análisis teatral de las Ceremonias secretas de los pueblos originarios del extremo sur de Chile, debido a que la historia del teatro chileno no considera la época prehispánica patagónica entre sus antecedentes. Existen algunos estudios incipientes sobre el pueblo *Selk'nam* y el *Hain* que han dado pie a creaciones escénicas, musicales y plásticas basadas en la temática, generalmente vista como motivo a tratar o como reproducción arqueológica de un rito, sin embargo, no se ha estudiado en profundidad la teatralidad de esta ceremonia, siendo una manifestación espectacular consciente y buscada. Este aspecto es importante, junto con el hecho de que las participantes y espectadoras de la ceremonia sabían que se trataba de una representación, y que los 'actores' realizaban la ceremonia con el objetivo de entretener a las mujeres, mantener el orden patriarcal de su sociedad e iniciar a los jóvenes en las normas comunitarias y en el gran secreto del Hain. La ceremonia estaba conformada por una serie de escenas que se repetían siguiendo una clara curva dramática, a su vez, muchos de los personajes solo tenían el objetivo de entretener, sin presentar simbolismo mítico alguno (Gusinde, 1951; Chapman, 1986; Bridges, 2010).

Desde el año 1985 (hasta su fallecimiento, 2018), Beatriz Seibel (1995, 2002, 2010), se dedicó a estudiar los ritos y ceremonias de los pueblos del sur de Argentina. En sus textos da cuenta de la nula investigación que se ha llevado a cabo sobre el *Hain* como expresión dramática, mencionando cada término utilizado por Chapman para interpretar el *Hain* (escenario, puesta en escena, actores, payasos, etc.). Al respecto afirma:

La original mirada de Anne Chapman en su libro *Los selk nam, La vida de los onas*, publicado en 1986 en Buenos Aires, donde el tema central es el estudio del ritual del hain, la iniciación de los jóvenes varones, contribuye decisivamente para incorporar estos rituales como las primeras expresiones dramáticas de los habitantes de nuestro territorio. (...) Con este modelo originario muy antiguo, propio de las culturas cazadoras, Chapman pone en evidencia una rica teatralidad con expresivos elementos. (Seibel, 2010).

En su relato, Chapman expone dos hipótesis: una consiste en que las mujeres sabían que la aparición de los espíritus era una representación bien lograda, es decir, que el secreto del *Hain* estaba en sus manos puesto que los hombres sí creían que ellas ignoraban este hecho: “Cada uno defendía su posición en la sociedad. Los hombres estaban convencidos de que estaban engañando a las mujeres, mientras que ellas sabían que tenían que fingir ser engañadas.” (Chapman, 1991, p. 165). La otra hipótesis consiste en que esta ceremonia es tanto rito como teatro: “El *Hain* era tanto teatro como ritual (...) en el contexto de lo ritual evocaba a seres sobrenaturales que formaban parte de la realidad de los *Selk'nam*.” (Chapman, 1991, p. 164) y en el contexto teatral, se refiere a la repetición de las escenas de nacimiento y muerte:

(...) Si el Hain se tratara solamente de un ritual, estas escenas – lógicamente – se representarían una sola vez. Siendo un ritual, ¿cuál era la necesidad o justificación de repetir las frente a un mismo público? Pero como espectáculo, como teatro, con contenidos altamente dramáticos, había sobradas razones para hacerlo. En este contexto podemos apreciar mejor la reacción del público femenino. Las mujeres “creían” que Xalpen había matado a los hombres dos veces y que el “bebé” había nacido dos veces porque eran partícipes de un drama teatral. El impacto de la ceremonia como teatro es crucial para comprender la supuesta ignorancia de las mujeres frente “al secreto”. (Chapman, 1991, p. 109).

Si bien, Seibel y Chapman declaran que la ceremonia puede considerarse teatro, no argumentan teatralmente esta hipótesis, quedando un vacío al respecto. Basada en mis investigaciones previas sobre los ritos y ceremonias *Selk'nam*, propongo este artículo que indaga los elementos teatrales del *Hain* y despeja la incógnita de su intención ficcional, como se puede percibir por medio del secreto y el coro paródico femenino. Para ello, se estudia el origen del teatro en Grecia, exponiendo la íntima conexión entre rito y teatro a partir de los componentes de los Misterios, ceremonias, rituales y mitología que darán nacimiento a los principales géneros áticos.

Si bien, debido a su estadio evolutivo, los *Selk'nam* eran un pueblo ágrafo, la ceremonia poseía un guion (y partitura) bien definido y transmitido oralmente por tradición. Chapman (1991) relata la ceremonia del *Hain* haciendo especial énfasis en tres aspectos que parecen esenciales para este estudio: 1. La dimensión espectacular de la ceremonia en expresiones como: ‘escenas’, ‘director’, ‘actores’, ‘payasos insolentes’, ‘producción’, ‘efectos especiales’, ‘ensayos’. 2. La dimensión espectral: ‘espectadoras del Hain’, ‘público’, ‘espectadoras activas’. 3. La dimensión espacial: ‘escenario’, ‘escenario de la choza’, ‘bastidores’, ‘camarines del bosque’, ‘escenario mayor’, ‘centro del escenario’. La conciencia de lo ficcional guarda relación también, con los objetivos de la ceremonia, puesto que ésta nace en la era mítica *Hóowin*, era matriarcal en donde las mujeres inventan la ceremonia para mantener controlados y subyugados a los hombres. De este objetivo inicial, nace la ceremonia de la era patriarcal.

Para Chapman (1986, 1991), esta ceremonia guarda también un aspecto religioso al representarse en ella a los antepasados y al mantener un cuidado y respeto por las máscaras que se utilizaban, sin embargo, los espíritus que en ella se encarnan no son los que provocan verdadero temor en las mujeres, sino, el poder de los chamanes hombres que podían asesinarlas al enterarse de que sabían el secreto de esta sociedad masculina. En este aspecto, me permito distinguir dos dimensiones: 1. Por un lado, el objetivo de la ceremonia era “enga-

ñar” a las mujeres para mantener el orden social y 2. Por otro lado, era iniciar a los *klóketen* a la vida adulta y social comunitaria por medio de resguardar el secreto del Hain: que era una representación y no una hierofanía.

Realizar esta investigación es importante para el teatro puesto que contribuye, no solo a la comprensión de un fenómeno artístico y cultural paleolítico y que ha sido poco considerado dentro de los estudios teatrales, sino que podría abrir las puertas hacia nuevas investigaciones en donde los fenómenos rituales, históricos y culturales puedan servir de base a nuevas propuestas estético-escénicas que las incorporen como fundamento de sus concepciones (estructura) y no solo como temáticas a abordar. A su vez, es una contribución a la memoria teatral nacional y a la memoria y valoración de los pueblos originarios que deben ser resguardados con respeto, humildad y seriedad. Estas Ceremonias primigenias pensadas como teatralidad originaria son expresiones artístico-teatrales que se dieron mayoritariamente en los inicios de la humanidad y de la civilización latinoamericana, lo que significa un aporte al teatro nacional para comenzar a sentar sus propias teorías y creaciones surgidas desde los cimientos de su historia cultural. Considero que este es el impacto, innovación y novedad científica, como patrimonio cultural, como patrimonio teatral y como patrimonio histórico (de la humanidad).

Así, la pregunta, ¿Es la Ceremonia del *Hain* la clave del origen de la expresión teatral en el paleolítico patagónico, ubicándose como manifestación espectacular en los límites de la representación teatral y del rito primigenio? Permitirá una reflexión en torno a la relación rito y teatro desde el origen hasta nuestros días. La metodología que se utilizó es cualitativa del tipo hermenéutico, puesto que se estudia en profundidad un fenómeno (la ceremonia) en una situación particular (como representación teatral desde el paleolítico), agregando la interpretación sensible de aquellos fragmentos desconocidos. Para ello, se llevó a cabo revisión documental, videográfica y sonora, además de estancias de investigación y trabajos de campo en Puerto Edén, Puerto Williams, Punta Arenas, Puerto Natales, Calafate y Ushuaia, en lo que respecta a la Patagonia chileno-argentina; y Torino, París, Atenas y Delfos, en lo que concierne a archivos y colecciones en Europa. El trabajo en las comunidades consistió en observar el medio ambiente de manera libre (en ocasiones, se pudo acompañar el trabajo cotidiano y en otras conversar con algunos/as habitantes), para ir comprendiendo su mundo antiguo, pues el espacio moldea los fenómenos y también su comprensión. No se hicieron entrevistas para facilitar el acercamiento en confianza con la comunidad y respetar a las personas que conversaron sin ser interrogadas. De esta manera, se pudieron registrar voces, recuerdos que se asoman en el lenguaje no verbal, corporalidades, entre otros aspectos no evidentes, y que solo surgen en situaciones de confianza y no forzadas. Las preguntas directas sobre su pasado histórico y sus orígenes son violentas para estas comunidades, pues las consideran (con justa razón) una intromisión en temas religiosos-sagrados que no pueden compartir y les trae recuerdos dolorosos de muerte y genocidio. A su vez, son violentas, al ser utilitarias y colocarlos como objetos históricos (curiosos y exóticos), en lugar de considerarlos como seres humanos sensibles que *resguardan* una memoria sagrada. Por ello, el estudio de otras formas del relato no verbal son la principal forma de recolección de información, abordando temas de lo cotidiano, para profundizar paulatinamente y sin forzar, aquellos aspectos que deseen compartir. Lo importante es la observación y la escucha sensible, dejar hablar, dejar ser, y estar presente con humildad para ver y oír las lagunas del relato (como dice Agamben, 2000). La forma de acercamiento con la comunidad fue siempre respetuosa y metodológicamente hablando, se acerca a lo que se entiende como una observación sensible y participante. El estudio de los archivos y material recopilado fue llevado a cabo utilizando diversas herramientas metodológicas

como una pauta de observación que fue creada a partir de herramientas cualitativas y stanslawskianas (1986), e interpretadas mediante tablas que sirvieron para clasificar y comprender los signos verbales y no verbales desde los signos y sistemas de signos culturales y desde los sistemas de comunicación no verbal: sistema paralingüístico, sistema quinésico, sistema proxémico y sistema cronésico.

La paralingüística estudia el comportamiento no verbal expresado mediante los elementos fónicos, ej. la voz. La quinésica se ocupa de la comunicación no verbal expresada a través de los movimientos del cuerpo. La proxémica se encarga de estudiar el comportamiento no verbal relacionado con el espacio personal y la ubicación del individuo durante el acto comunicativo. La cronémica, con el uso del tiempo en la comunicación. (Valiente, 2016, p.4).

Los resultados de este análisis e interpretación pudieron configurar una aproximación a la expresividad cultural de las comunidades, infiriéndose una transmisión de hábitos y patrones que pueden dar una orientación más certera sobre la expresividad teatral y la concepción teatral de/en las ceremonias secretas de este pueblo originario en tiempos paleoindios.

Se partió analizando la Ceremonia del Hain, por poseer todos los componentes de una teatralidad reconocible, para luego indagar en los otros pueblos del extremo sur de Chile (*Yagán y Kaweskar*)³, buscando correspondencias que hagan suponer *representaciones* ceremoniales en sus manifestaciones. El análisis se enfocó en definir, en primer lugar, el concepto de teatralidad originaria y sus características, entendiendo que los puntos de referencia fueron la Ceremonia del Hain y el teatro griego (por considerarse el origen del teatro, no por ser un modelo occidental). En lo que respecta a la teatralidad, fue fundamental tensar los significados fijos y estables de este concepto para desestabilizar sus cimientos y resituarlos en una red rizomática que permita una amplitud de sentidos que impacten en la escena. Por ende, esta investigación se abordó con estrategias en devenir⁴, un mestizaje de técnicas y procedimientos, de fuentes y referencias y de modelos y antimodelos que, guiados por el deseo, permitieron construir un artefacto teórico con implicancias prácticas, “un ensamblaje experimental que implica performances metodológicas de producción de conocimiento” (Martínez y Ochoa, 2017, p. 242). Se acudió a los estudios teatrales y performativos latinoamericanos y a la historia del teatro griego arcaico (ritos, teatralidad y tragedia), semiótica teatral (denegación), la teoría decolonial y la antropología teatral. Uno de los conceptos clave que se abordó es el de representación que está conformado por una doble dimensión que constituye una característica preponderante de la acción actoral: la dimensión representativa o transitiva, (una acción propia del sujeto actor, real) y la no representativa o reflexiva, (una acción propia del sujeto personaje, ficcional) y que coexisten de manera igualitaria en la actuación/interpretación. (Ver Mauro, 2010). Fue fundamental definir sus límites y alcances para determinar dónde termina y comienza el ritual primigenio en la Ceremonia, pues en ella, estamos frente a un cuestionamiento de los límites entre ambos ámbitos. A su vez, se empleó un enfoque transdisciplinario en algunas etapas de la investigación, sobre todo, las referidas al trabajo de campo. Asimismo, tomando en cuenta mi experiencia de 14 años de investigación sobre el tema, tanto teórica como prácticamente (como directora y dramaturga), se aportó este bagaje al análisis del objeto de estudio.

3 Lo que se expone de manera detallada y extendida en el libro “Los orígenes del teatro en el paleolítico patagónico” (2024-25) de mi autoría que se encuentra en proceso de revisión en la Editorial Cuarto Propio.

4 Y no debemos olvidar que “Devenir nunca es imitar, ni hacer como, ni adaptarse a un modelo (...) Se acabaron las máquinas binarias: pregunta-respuesta, masculino-femenino, hombre-animal, etc. (...) No es una estructura signifi- cante, ni una organización bien pensada, ni una inspiración espontánea, ni una orquestación, ni una musiquilla. Es un agenciamiento, un agenciamiento de enunciación.” (Deleuze y Parnet, 1980, pp. 6,8).

Dentro de los modelos aplicados, una línea importante fue la de las teatralidades latinoamericanas y populares, que poseen una visión del teatro ligada al contexto socio-cultural. (Seibel, 1989a-b, 2002; Diéguez, 2015; Fischer-Lichte, 2011). Para analizar la injerencia del espectador como ente que completa la acción teatral, fue necesario ahondar en el concepto de denegación proveniente de la semiótica teatral con autores como A. Ubersfeld, F. De Toro, P. Pavis, entre los más destacados, para descifrar sus implicancias en la relación actor-espectador en el desarrollo de las ceremonias, concepto clave para diferenciar una ceremonia religiosa-antropológica con una ceremonia teatral. Posteriormente, fue necesario abordar el estudio de la historia del teatro griego desde sus orígenes hasta las tragedias del siglo V a.C., estudiando sus características, sus componentes, los tragediógrafos y los niveles de representación de sus dioses, desde lo teocéntrico, lo antropocéntrico (psicológico) y lo sociológico. Definir qué diferencia al rito del teatro, qué diferencia hay entre la tragedia escrita y la oralmente transmitida, ya que los cazadores-recolectores eran pueblos ágrafos, por ende, hay un fuerte componente espectacular en las ceremonias. Al plantear la hipótesis de que esta ceremonia contiene los orígenes de la expresión teatral nacional en el paleolítico patagónico, estoy cruzando hacia el territorio de la comparación con la tragedia como construcción primigenia de la teatralidad contemporánea, expresión ligada a estructuras rituales de la puesta en escena, inserta en la comunidad a la que pertenece.

En el primer punto, se aborda el paso del rito al teatro, profundizando en el teatro griego que se ha fijado como origen del teatro mundial. El segundo punto, se centra en la ceremonia del *Hain* para exponer los elementos que componían esta expresión. En el punto final, se abordan las conexiones entre los elementos significantes, materiales y simbólicos de la teatralidad para demostrar que el *Hain* puede considerarse como origen del teatro chileno en el paleolítico patagónico.

1. De la ceremonia a la ceremonia teatral

Eliade (1976), expone que en los inicios de los estudios del mito el hombre del siglo pasado lo definía como aquello que se oponía a la 'realidad'. Continúa diciendo que para los griegos la palabra *mythos* significaba 'fábula', 'cuento', 'narración' o simplemente 'habla' y que luego pasó a emplearse en contraposición a logos e 'historia', definiendo entonces el mito como 'lo que no puede tener existencia real'. Eliade afirma que para las sociedades arcaicas y tradicionales, el mito narra una historia sagrada que habla de los sucesos que acontecieron en el origen de los tiempos:

El mito es siempre la relación de 'un acto creador', del tipo que sea, en cuanto nos informa de algo que llegó a ser. Los agentes son seres sobrenaturales; los mitos descubren su actividad creadora y manifiestan el carácter sacro (o simplemente 'sobrenatural') de su obra. (1976, p. 18).

Así, los mitos son considerados verdaderos cuando se encuentran entre realidades, y son sagrados por ser los exponentes de la obra de seres sobrenaturales. Existen variadas formas de expresión del mito durante un ritual: una es la palabra, configurando el relato del mito en algún momento del rito; y otra es el gesto. (Jensen, 1966, p. 58). Sin duda, el gesto encierra una historia sub-textual perteneciente a la memoria colectiva del pueblo, teniendo su origen en los gestos relacionados íntimamente con un mito determinado, con aquellos gestos subentendidos de las unidades relatadas en el mito.

Un aporte interesante es el que hace Chesney cuando recuerda la etimología de ritual y su conexión íntima con el teatro.

La palabra ritual tiene su origen del griego *drômenon* (de *draomenon*) que significa “una cosa hecha”, diferenciándose del término *legomenon*, que significa “una cosa dicha”, el cual hace referencia directa al mito. Es oportuno también explicar que el término original *draomenon* comparte su raíz (*dra*) con la palabra *drama*, lo cual apunta también hacia una cierta afinidad lingüística entre ritual y teatro. (...) fue esta fusión del ritual con el mito la que pone al ritual en el camino del teatro, porque aquí ya existiría una intriga de drama. (2008, pp. 39, 42).

El teatro nace de ritos y mitos que se expresaban en comunidad por medio de ceremonias y celebraciones. Sobre los orígenes rituales del teatro se han propuesto algunas teorías que rondan en torno al dios Dionisio (Dioniso) y las fiestas en su honor, la más difundida es el canto coral denominado Dítirambo. Sin embargo, existen otras ceremonias en las que se puede encontrar una conexión con Dionisio y, evidentemente, el teatro, como los Misterios Eleusinos y los Misterios Órficos.

Dionisio es el dios que nace dos veces, pues su madre Sêmele, una mortal (hija del rey Cadmo de Tebas), es engañada por Hera (esposa de Zeus disfrazada de nodriza) que celosa de su marido la convence de pedirle al dios que se presente ante ella en su forma divina. Zeus, habiendo prometido cumplir los deseos de Sêmele, lo hace. Sin embargo, su resplandor divino termina por encender en llamas a la mortal que ya estaba en cinta. Al ver esto, Zeus conmovido por su hijo no nato, lo rescata del vientre en llamas de la madre y lo cose a su muslo para darle otra oportunidad al niño. Se encierra en una cueva y allí nace el pequeño Dionisio. Tiempo después, los titanes enviados por Hera encuentran al niño y lo devoran, dejando solo el corazón que luego será custodiado por Atenas en el Partenón. Zeus fulmina a los titanes de cuyas cenizas nacen los hombres: sus cuerpos se forman de las cenizas de los titanes y sus almas, de las cenizas de Dionisio. El cuerpo se convierte así, en la prisión del alma de los seres humanos. Al nacer de Zeus, Dionisio es inmortal y por ello, tiene el poder de resucitar. Es el dios que ha pasado por la muerte, es el dios que viene de fuera, el extranjero (Vernant y Vidal-Naquet, 2008) que entra en la polis para hacerla su hogar, es por ello que la polis es sagrada, pues es el lugar donde habitan los dioses y los mortales en comunión. Así, Dionisio se convierte en un hierofante, aquel que hace que lo sagrado se manifieste.

Dionisio comporta un equilibrio que conduce al desarrollo interno y externo del ser humano, lo que la tragedia se proponía lograr a través de su función catártica: liberar el alma del cuerpo, encontrar la convivencia entre prisión-carne y libertad-alma. (Isler-Kerényi, 2015). Dionisio es el dios del vino (regalando a los hombres la uva), representando la metamorfosis de la muerte, pues la uva debe ser destruida para transformarse en algo nuevo y fundamental, no dejando su esencia frutal, no dejando jamás de ser lo que es.

El concepto de metamorfosis puede actuar como denominador común de las diversas definiciones de Dioniso de las que partimos - dios del vino, del éxtasis, del teatro - lo que nos permite captar su significado religioso. De hecho, sufrir una metamorfosis significa cambiar exteriormente sin dejar de ser la misma persona, abandonar un rol y una imagen para adoptar otros nuevos, terminar siendo una forma de convertirse en otra cosa: como finalmente sucederá al morir. (Isler-Kerényi, 2015, p. 19)⁵.

En el teatro, arte por excelencia de la metamorfosis, pues el actor a través de la máscara, cambia de identidad, es el arte donde se expresa Dioniso. Este dios es el que reconstituye el orden establecido por medio de su interrupción, para, de esta manera, lograr renovarlo. Es por ello que tanto tragedia como comedia dan cuenta de un tiempo mítico en el que los hombres y su sociedad aún no están definidos (tragedia) donde se enseña al ciudadano cómo se estableció el orden en la vida griega; y de un tiempo presente (comedia) donde se expone lo que sucedería si ese orden fuese interrumpido. En ambas se produce el equilibrio que genera siempre un orden renovado.

Dioniso vive en el teatro, se expresa en el teatro: en el ritmo del coro, en el ditirambo (es el ditirambo) (Romero, 2017) y en el silencio de la tragedia (García Álvarez, 2017, pp. 363-364). Todas ellas, hierofanías que transforman al hombre y su sociedad. Dioniso es el dios que comporta en su persona-divina los opuestos y es capaz de unirlos: “lo masculino y lo femenino, la locura y la sabiduría, el ser griego y extranjero, lo salvaje y lo civilizado” (Giacobello, 2015, p. 23)⁶, y agregamos, la vida y la muerte, la salvación y la condena, el perdón y la venganza.

En la Magna Grecia, Dioniso era asociado a otro gran culto en el que solo podían participar los iniciados en sus misterios. El orfismo pretende liberar a los hombres de su naturaleza titánica y de su culpa primordial, pues Orfeo desciende al Hades (infierno) para recuperar a su esposa Euridice, sin embargo, al romper la promesa de no voltear a mirarla hasta alcanzar la luz del sol, Hades y Perséfone se la arrebatan para siempre. La culpa primordial de Orfeo es no confiar en los dioses y no poder controlar sus emociones. Esta culpa también la carga Dioniso al dejarse distraer, por curiosidad, del mundo plural y centrarse en la individualidad de sí mismo. La iniciación consiste en volver a reconectar con la unidad originaria, ‘el uno en el todo’. (Tonelli, 2022, p. 288). Este culto órfico está íntimamente ligado a los misterios del Eleusis y al culto dionisiaco y se puede apreciar en los fragmentos que nos quedan de la tragedia *Los Cretenses* (438 a. C.) de Eurípides (López Férez, 2004; Silvestri, 2020) que menciona, en boca del coro de ancianos, la iniciación a los misterios de *Zeus Ideo*, que coincide con *Dioniso-Zagreio* (o *Zagreus*) que sería uno de los nombres arcaico y místico de Dioniso. Es en este Zagreio que se unen la tradición órfica con la dionisiaca, es *Zeus* (todo, totalidad), el primigenio, el primero de todo que posee en sí lo femenino y masculino, desde donde nacen todas las cosas humanas-divinas y animales. (Romero, 2017).

5 Traducción libre de: “Il concetto di metamorfosi può fungere da denominatore comune delle varie definizioni di Dioniso dalle quali siamo partiti - dio del vino, dell'estasi, del teatro - che permette di coglierne il significato religioso. Subire una metamorfosi significa infatti cambiare esteriormente continuando a essere la stessa persona, abbandonare un ruolo e un'immagine per adottare di nuovi, finire do essere in un modo per inventare altro: come infine succederà morendo.”

6 Traducción libre de: “il maschile e il femminile, la follia e la sapienza, l'essere greco e straniero, il selvaggio e il civilizzato.”

A su vez, los Misterios del Eleusis (ciudad situada a unos kilómetros al noreste de Atenas) cuya particularidad es su secreto, tal como sucede en el Hain, el secreto no solo resguardaba las acciones que se llevaban a cabo, sino, los objetos sagrados que solo se usaban en el lugar de la iniciación, el *telestérion*. La ceremonia estaba abierta a cualquiera que quisiera participar incluyendo mujeres y esclavos, exceptuando a aquellos que no hablaran lenguas comprensibles (griego), que no tuvieran las manos puras de asesinato o que no hubieran recibido la iniciación previa. (Tonelli, 2022). En este ritual se cantaban himnos a Deméter, la diosa madre de Kore-Perséfone⁷ que fue raptada por Hades, dios del infierno. Deméter es la Madre tierra, aquella que es tanto oscuridad del subsuelo como luz solar, aspecto característico de las iniciaciones chamánicas.

Los rituales del Eleusis se realizaban dos veces al año, los Misterios menores se celebraban en primavera y los mayores en septiembre. Nadie podía pasar a la iniciación secreta sin haber superado un año de su participación en los grandes Misterios (aunque Tertuliano afirma que el período era de cinco años según relata Tornelli, 2022). Se recorría el camino sagrado (desde Atenas al Eleusis) con antorchas, recreando la búsqueda de Deméter. Los peregrinos e iniciados descansaban en la misma fuente donde había descansado Deméter para beber un brebaje que, al decir de algunos estudiosos, podría contener algunos hongos alucinógenos. Al terminar, se dirigían al *telestérion*, un teatro subterráneo donde se realizaba el rito secreto.

Pero ¿cuál era la relación de los Misterios con Dionisio? Pues Dionisio era un dios central en Eleusis, lo que se demuestra con la presencia de la estatua del dios:

Escortada por los efebos encabezados por los *kosmètes*, las hierá emprendían el camino de regreso: a la cabeza del *kómos* formado por unos pocos miles de hombres y mujeres, que marchaban en carros y también a pie, estaba la estatua de Iakchos-Dioniso, cuyo nombre era proclamado en voz alta. (...) La presencia de Iakchos-Dioniso era garantía de danza y alegría. (Tonelli, 2022, p. 23).⁸

Esta garantía de danza y alegría propia de Dionisio es el germen del origen chamánico del teatro (en el sentido de Kirby, 1975), antes de que fuera estructurado como tal y luego compartido por los principales tragediógrafos y comediógrafos (de los pocos que conocemos). Las tragedias y comedias conocidas dan cuenta de los Misterios órficos, eleusinos y de las celebraciones diti-rámicas. Pensar que el origen solo se haya en los diti-rambos es un error, pues estas celebraciones arcaicas estaban íntimamente conectadas. En cada una se llevaba a cabo una fiesta ritual, danzas, cantos, relatos míticos. Dionisio estaba presente en todo el camino sagrado en el que se representaban los mitos de manera satírica, provocando la risa que libera el alma del cuerpo-prisión y en la que vive el dios. Al finalizar, se llevaba a cabo una ceremonia que celebraba al dios, agitando antorchas (presencia del fuego), cantando y danzando toda la noche.

7 Kore significa doncella y Perséfone significa 'la que trae la muerte', fue el nombre con el que emergió del infierno luego de que Zeus convenciera a Hades de dejarla ir por medio de su emisario Hermes. Hades acepta pero le da de comer semillas de granada a Kore, la semilla de la muerte, lo que significaba que si había comido en el infierno, debía regresar a él. Así, Perséfone pasaba seis meses primaverales con su madre y seis meses invernales con su esposo Hades.

8 Traducción libre de: "scortati dagli efebi guidati dal *kosmètes*, gli *hierá* iniziavano il viaggio di ritorno: alla testa del *kómos* formato da alcune migliaia di uomini e donne, che marciavano sui carri e anche a piedi, c'era la statua di Iakchos-Dioniso, il cui nome veniva proclamato a gran voce. (...) La presenza di Iakchos-Dioniso era garanzia di danza e di gioia."

Ya en el rito secreto, del que nos habla escasamente Aristóteles (1999), el iniciado no debe estar dispuesto a aprender, sino a ser iluminado en lo más profundo de su alma, sentir e intuir. No deberá mirar con el egoísmo propio de la vida cotidiana, sino más bien, deberá:

(...) *theásthai* (de ahí *Théatron*), es decir “mirar con la boca abierta, maravillado”, en un estado de conciencia ciertamente favorecido por los ritos de purificación, la procesión, las danzas y los cantos, el aura mística del lugar y el carisma chamánico del hierofante, del daduco [sacerdote que empuñaba una antorcha], de las hierofántidas [femenino de hierofante] y de otros sacerdotes. En este estado de ánimo, participa en la representación de un drama sagrado (¡hemos llegado a los orígenes iniciáticos del teatro!), que podría incluir un *descensus ad inferos*, o una experiencia similar a la de Persefone-Kore, de la que el iniciado imita el viaje catabático – anabático [abajo-arriba], adquiriendo el olvido con una especie de topografía ctónica⁹, de la que las *Láminas de oro órficas* podrían ser, *mutatis mutandis* [cambiando lo que se deba cambiar], testimonio. (Tonelli, 2022, p. 26).¹⁰

El origen del teatro que inicia al actor y al ser humano: a un nuevo estado, a una vida nueva, que hace trascender e ilumina el alma, que transmuta. He ahí la función terapéutica del teatro, aquella que transforma al hombre y su sociedad, pues nunca se debe pensar en el *uno en sí mismo*, sino, en el *uno en el todo*, un todo comunitario-social. Esta función se encuentra en la catarsis y en el sentido profundo de lo trágico. También en el espacio teatral griego que formaba una triada geográficamente situada con otros dos edificios importantes: el *témenos* o lugar sagrado y el *asclepeion* (lugar de reunión de médicos, enfermos y sacerdotes); en tanto cuerpo, alma y pensamiento-transformación, cuerpo-ceniza de titanes y alma-ceniza de Dionisio, estas edificaciones conforman los aspectos que más importaban a los griegos y denotan la profunda conexión entre lo sagrado y lo profano, entre el cuerpo, el alma y el pensamiento como acción.

Ahora bien, ¿por qué Dionisio es el dios del teatro y no de la música, la danza o de otras artes? Pues, porque el teatro es antes que todo, imitación, su dimensión mimética es su esencia ineludible.

Como explica Sócrates en *La República*, existen dos maneras diferentes y opuestas de representar el mito: con el relato diegético de un narrador, que narra los hechos en tercera persona, o con la mimesis teatral. Mimesis y teatro son, en definitiva, la misma cosa. (Zanetto, 2015, p. 87)¹¹.

9 Funerario, profundo, del inframundo. Presencia de las deidades del inframundo, opuestas a las celestiales.

10 Traducción libre de: “*theásthai* (da cui *Théatron*), vale dire ‘guardare a bocca aperta, con meraviglia’, in uno stato di coscienza che gli era sicuramente propiziato dai riti di purificazione, dalla processione, dalle danze e dai canti, dall’aura mistica del luogo e dal carisma sciamanico dello ierofante, del daduco, delle ierofantidi e di altri sacerdoti. In questa disposizione di spirito viene coinvolto nella rappresentazione di un dramma sacro (eccoci alle origini iniziatiche del teatro!), che poteva includere un *descensus ad inferos*, ovvero un’esperienza analoga a quella di Persefone-Kore, di cui l’iniziato imita il tragitto catabatico-anabatico, acquisendo dimentichezza con una sorta di topografia ctónica, di cui le *Lamine d’oro orfiche* potrebbero essere, *mutatis mutandis*, testimonianza.”

11 Traducción libre de: “come spiega Socrate nella Repubblica, ci sono due modi diversi e contrapposti di rappresentare il mito: con il racconto diegetico di un cantastorie, che narra gli eventi in terza persona, o con la mimesi teatrale. Mimesi e teatro sono, in fondo, la stessa cosa.”

El teatro es narración antes que todo y es lo que se ha creído durante mucho tiempo, sin embargo, en la raíz del teatro se encuentra el actor (un *hypokrités*: el que responde) que asume la identidad ficticia de un personaje y actúa como si realmente lo fuera. Por ende, se puede afirmar que lo que hace que teatro sea teatro, es este aspecto mimético que no es solo imitación, sino encarnación de otro ser en sí mismo: “Hacer teatro” significa salir de sí y entrar en el otro” (Zanetto, 2015, p. 87)¹², lo que implica al actor que se pone la máscara y logra ser otro, pero también, como explica Zanetto (2015), implica al espectador que debe entrar en el juego de la convención y creer que ese ser enmascarado es ese otro: la denegación de la habla Ubersfeld y que “(...) constituye el funcionamiento psíquico que permite al espectador ver lo real concreto sobre la escena y adherir a eso por ser real, sabiendo (y no olvidando por cortos instantes) que ese real no continúa fuera del espacio de la escena.” (2002, p. 32). Para honrar a Dionisio, dice Zanetto (2015, p. 88), es necesario convertirse en Dionisio, el dios de la transformación, del cambio, de la mutación y la metamorfosis en el rito del ditirambo. Según Bonilla y San Martín (1921), las danzas lúbricas que lo componían eran ejecutadas por mujeres o por ambos sexos, pero rara vez ejecutadas solo por hombres. Eran principalmente danzas mímicas que eran acompañadas por cantos y música. Lo interesante para nuestra investigación es que todos los espectadores que participaban activamente, no representaban, eran ellos y ellas mismas danzando y cantando, contestando a los ‘actores’ del ritual. Los enmascarados eran quienes deseaban ser como el personaje que representaban, el único personaje no mascarado y activo era el pueblo espectador. Pero decir espectador equivale, en estas fiestas, a decir coro. Sin embargo, como bien argumenta Bonilla y San Martín:

Pero nada de esto era drama, *ni de ello, directamente, podía resultar una representación dramática*, porque lo característico del drama es ser ‘la representación de una acción mediante personajes que actúan en nombre ajeno’ (de ahí que se conciba el drama sin diálogo y con un solo personaje, siempre que haya acción, por lo menos mímica y que el actor represente). (1921, p. 21).

Lo veremos en el Hain, donde la presencia de hombres enmascarados realizando mímica y representando escenas que relatan el mito de origen, es acción y representación. Pero más allá aún, la presencia de las mujeres como espectadoras y coro, es ya el germen de la tragedia y la comedia. El coro cantaba y los sátiros, recitaban versos sin cantar. (Bonilla y San Martín, 1921; Barthes, 1986).¹³

Ahora bien, desde Aristóteles conocemos la poética de lo trágico, cuyo origen es la mimesis y cuyo efecto es la catarsis, el efecto catártico que es, finalmente, la función terapéutica del teatro. Pero lo trágico como filosofía, proviene de Schelling (1914/1995) y guarda estrecha relación con el concepto de crueldad en Artaud (1938). Pues lo trágico consiste en el alcance de la libertad, la lucha del héroe que trata de dar un giro al destino y, por ello, es castigado, sin embargo, es la libertad de ir contra el destino, de tratar de cambiarlo, la única opción del héroe trágico, pues posee la libertad de elegir. Como Artaud, la crueldad es trágica en su esencia, pues el personaje intenta luchar contra el desenlace escrito por el autor; aunque sabe y es consciente de su destino-desenlace, pasa toda la obra luchando

12 Traducción libre de: “‘Fare teatro’ significa uscire da sé ed entrare nell’altro”

13 Barthes argumenta que el ditirambo se diferenciaba de la tragedia y la comedia en que “el ditirambo se representaba siempre sin actores (incluso si había monólogos) y sobre todo sin máscaras ni vestuarios. (...) El coro era cíclico, es decir que sus danzas tenían lugar en la *orchestra*, alrededor del *thymele* y no frente al público, como en la tragedia. (...) De esos ditirampos, lo único que ha llegado hasta nosotros son algunos fragmentos mutilados de Píndaro”. (1986, p. 71).

para revertirlo, para ganarle, para cambiarlo. La vida es algo idéntico (por ello, el teatro y su doble), el ser humano sabe que todo terminará en su muerte, la conciencia del destino la tenemos todos, y aun así, pasamos la vida intentando luchas varias y teniendo objetivos que nos proponemos cumplir. Esto es, a la vez trágico y cruel y, a la vez esperanzador, pues se trata de darle un sentido a esa vida, un sentido de libertad. Este libre albedrío es también la búsqueda de sí mismo en el camino de la vida, plena de opciones que conducen, todas, al mismo desenlace: la muerte inevitable.

Ahora bien, el momento más destacado de la tragedia se dio durante el siglo V a.C., bajo el reinado del demócrata Pericles. Estas fiestas se realizaban entre marzo y abril cuando iniciaba la primavera y eran organizadas por el *Arconte*. En los concursos participaban tres poetas con una tetralogía cada uno, presentando tres tragedias y un drama satírico¹⁴.

Las representaciones se llevaban a cabo en el Teatro de Dionisio, en la pendiente de la Acrópolis. El teatro estaba construido dentro del santuario de Dionisio Eleuterio, edificado cerca de la segunda mitad del Siglo VI a. C. El edificio teatral sufrió múltiples modificaciones y reestructuraciones posteriores, quedando finalmente fuera del arcaico santuario. Los espacios en el teatro estaban bien determinados y tenía cada uno su función dentro de la representación. La *orchestra* u orquesta (del griego *orkheomai*, bailar) era el espacio destinado principalmente al coro y el de mayor importancia en la tragedia y comedia. Era circular, de unos 25 metros de diámetro, donde ejecutaba danzas el coro compuesto por 12 coreutas (luego aumenta a 15 con Sófocles y Eurípides) y donde los actores interactuaban con el coro. Luego estaban las entradas laterales denominadas *eisodoi*: una derecha por la que entraban los personajes desde dentro de la ciudad, y otra izquierda desde donde entraban los extranjeros. Como los actores debían tener tiempo para llegar desde la entrada al centro de la *orchestra* (que se encontraba distanciada), se proclamaba en escena (por un personaje o por el coro) el anuncio del nuevo personaje que estaba entrando. En algunas obras se requería una escenografía más elaborada como una casa, un palacio, un campamento militar, para ello, se realizaban pinturas en grandes telas o construcciones en madera que se podían desmontar fácilmente de una obra a otra y que se ubicaban detrás de la *orchestra*, es decir, detrás de los actores; este espacio era denominado *skene* (cortina, choza) del que luego derivará el latino *scaena*, nuestra actual escena. (Di Benedetto y Medda, 2002). En la *skene* se podían poner una o dos puertas que se presupone tenían grandes dimensiones. Sobre la escenografía no hay registros detallados, solo algunos, entre los cuales Vitruvio (1972) y Aristóteles (1999), que hablan de pinturas que se realizaban en paneles en la *skene* o de las mismas construcciones de casas y palacios presentes en la misma. (Di Benedetto y Medda, 2002, pp. 16-17). Parte de la escenografía que se utilizaba en algunas ocasiones, muy escasas y que solo era utilizada por un actor, era el *theologheion* o 'lugar desde donde habla el dios', una plataforma elevada a la que se accedía con una pequeña escalera ubicada en su parte posterior.

En el siglo V a.C., se ha documentado el uso de algunas maquinarias escénicas como, aquella más difundida: la *machina* o *gheranos* (grúa que elevaba a los actores en vuelo), y otra menos difundida: la *ekukléma* (plataforma móvil o giratoria para movilizar actores y objetos dentro de la *skene*). La *machina* era usada tanto para personajes humanos como divinos. Este recurso era usado también para entrar a alguna divinidad sorpresivamente

14 El coro del Drama satírico "se compone obligatoriamente de Sátiros conducidos por Sileno, su jefe, padre nutrido de Dionisos (se le llamaba también, en Atenas, drama silénico)." (Barthes, 1986, p. 72).

a la escena, pero la sorpresa no era para el espectador (que podía ver el movimiento de la maquinaria), sino para los actores que no veían cuando ésta se acercaba y provocaba un giro de la acción y la trama, a ello se le denominaba *deus ex machina* (el dios que baja de la máquina). (Di Benedetto y Medda, 2002, p. 21).

A estos espacios visibles al espectador, se unían los espacios extra-escénicos que dependían de la imaginación del público y que se relataban y/o describían con la palabra. Otro de estos espacios era el que se encontraba detrás de la o las puertas de la *skene*, era descrito por personajes dentro de la *orchestra* o por aquel que entraba en ella desde la o las puertas.

El canto coral (el *parodo*, o canto de entrada y los *stasimi* o partes dramáticas vocales y corporales de expresión emocional) acompañado por el *aulós* (instrumento polifónico semejante al oboe) y la narrativa del actor (e incluso los diálogos con el coro) daban diversos tiempos y ritmos a la escena, que se representaba sin interrupción de inicio a fin. La figura del actor (*Hypokrités* o *hupokrités*¹⁷) es fundamental para el futuro desarrollo de la acción dramática: “Que un actor se colocara al frente del coro era un hecho necesario para que se desarrollara una acción dramática efectiva (la posible división del coro en dos semicoros no era por sí sola suficiente)”. (Di Benedetto y Medda, 2002, p. 172).¹⁸ Posteriormente, se va a introducir el tercer actor y a todos se les asignarán tanto partes habladas como partes cantadas. Esta posibilidad de diálogo es realmente el nacimiento del teatro como lo entendemos hoy.

Respecto a la puesta en escena, es sabido que del ditirambo nace el coro que en el transcurso de los años fue cambiando y adquiriendo características más profesionales, pues los cantos y las danzas poseían gran complejidad y requerían preparación de los intérpretes. En la tragedia, el actor respondía al coro o explicaba al espectador algo de la trama, dándose la primera forma dialogal. La puesta en escena era compleja, desde la forma más arcaica hasta la más elaborada en tiempos de Eurípides, esta labor estaba a cargo del autor-director, evolucionando desde textos cortos que relataban hechos mitológicos hasta convertirse en una verdadera escuela cívico-social en la que el espectador menos instruido podía educarse. La crítica social era permitida gracias a una especie de permiso para romper las reglas durante las Grandes Dionisiacas, lo que servía de catarsis al pueblo y reafirmaba el sentimiento de pertenencia a la polis.

La catarsis era la purificación ritual que, en la tragedia, corresponde a la identificación del espectador con las emociones de un personaje (héroe) y que provoca, a su vez, purgar las propias. Todo ello, a través de la compasión (piedad) y el temor que la acción dramática inspira en el espectador y de la música en el acto representacional (Aristóteles, 1988,

15 “(la mitad del coro cantaba las estrofas y la otra mitad las antiestrofas)” (Barthes, 1986, p. 72).

16 Aunque Barthes (1986, p. 85) menciona que solo usaban y conocían la música monódica.

17 Se cree que significa ‘aquel que responde’ o ‘aquel que llega’. Una hipótesis más documentada dice que viene del verbo *hupokrinomai*, que significa ‘explicar’, ‘interpretar’ sueños. “En un periodo posterior al siglo V a. C., también se atestigua otro término para indicar al actor, a saber, *tragoidos*, que en el siglo IV a.C., se utilizaba en el sentido de ‘actor trágico’.” (Di Benedetto y Medda, 2002, p. 176. Traducción libre de: “In un’epoca successiva al V secolo a.C., è attestato anche un altro termine per indicare l’attore, e cioè *tragoidos*, che nel IV secolo a.C., è usato nel senso di ‘attore tragico’).

18 Traducción libre de: “Che un attore si ponesse a fronte del coro era un dato necessario perchè si avasse una effettiva azione drammatica (l’eventuale divisione del coro in due semicori non era di per sé sufficiente). Non a caso l’invenzione dell’attore viene attribuita dalla tradizione al poeta Tespi, il cui nome è legato all’inizio degli agoni tragici ad Atene, nella LXI Olimpiade, in particolare tra il 535 e il 533 a. C.: a Tespi viene attribuita anche l’introduzione - nella tragedia - del prologo e della *rhésis* (quest’ultimo termine si deve intendere nel senso di un discorso di una certa estensione recitato e non cantato).”

libro VIII). El funcionamiento de la catarsis se estructura dramáticamente con la presencia de la *hamartía* o error trágico en el que se cae (no se comete), pues se debe recordar que el concepto de culpa no está presente en este tiempo, es más bien un sentimiento introducido posteriormente por el judeo-cristianismo. Para Aristóteles (1988), la catarsis provoca efectos psicofísicos en los espectadores, un éxtasis entusiasta que se activa por medio de la música. Para los espectadores, este efecto catártico de la música, que sabemos, no estaba separada de la poesía y de la danza, provocaba una sanación (equilibrio) del alma y del cuerpo (Dioniso y los titanes), no es extraño, entonces, que veamos edificios de corte médico cercanos a los teatros y que éstos tuvieran una entrada directa a ellos, como es el caso del teatro de Delfos. Si pensamos en la catarsis como función terapéutica del teatro, la podemos distanciar del aspecto medicinal que hoy comporta el término 'terapéutico', situándolo como un efecto transformador del hombre y de la sociedad. Por ende, es un error disminuir la importancia de esta función o relegarla a un tipo de teatro ligado a lo social, esta función es fundamental, ya que es el objetivo primero de toda representación teatral, el sentido que nace con el teatro, pues a partir del ritual chamánico y de los misterios sagrados, siempre ligados al canto, la danza y el relato de episodios mitológicos por medio de la poesía y la mimesis, se produce un efecto transformador, un ritual de paso como diría Van Gennepe (2008), desde donde surge el hombre renovado que se inserta en una sociedad renovada.

2. El *Hain* como manifestación espectacular paleolítica

Los *Selk'nam* fueron un pueblo que vivió bajo las correspondencias del paleolítico superior hasta la era moderna, cuando fueron diezmados por los colonizadores que bajo decretos gubernamentales, chilenos y argentinos, dieron cumplimiento a la erradicación y 'limpieza' de indios en el territorio Austral. Se estima que los primeros pobladores de Tierra del Fuego llegaron hace unos 10.400 años, según la fecha radiocarbónica (C-14) más antigua de la Isla. (Chapman, 1986, pp. 23-26).

La organización social de los *Selk'nam* se basa en la cosmogonía elaborada en el concepto de un círculo dividido en cuatro cuadrantes que simboliza la totalidad del universo. El poder cósmico se originaba en los cuatro cielos y se manifestaba en la tierra a través de la asociación de los *haruwen* (tierras). La choza del *Hain*, de forma circular, simbolizaba esta concordancia, la armonía de los cielos y de las tierras. Su Ceremonia principal fue denominada por Gusinde (1982) como *Klóketen* y por Chapman (1986), como *Hain*, pues es sabido que los *Selk'nam* no ponían nombre a sus ceremonias. *Hain* proviene del nombre de la gran choza ceremonial y *klóketen* era la denominación del joven iniciado. Esta ceremonia se basa en un mito de origen de 'cuando los dioses habitaban la tierra', que da inicio al rito de 'cuando los *Selk'nam* habitaban la tierra'.

Chapman (1986, 1991) explica que en la era mítica *hóowin*, todas las fuerzas provenientes de los cuatro puntos cardinales, al igual que algunas estrellas, habitaron la tierra siendo poderosos chamanes. Cuando se originó el mundo actual y la sociedad humana, la mayor parte de los hombres y de las mujeres *hóowin* fueron transformados en animales, cordilleras, cerros, acantilados, pampas, valles, lagos y lagunas de la tierra, es decir, en lo que hoy se conoce como la Isla Grande de 'Tierra del Fuego'. En la era *hóowin*, *Kreeh* (Luna) era la chamán más poderosa y junto a las demás mujeres dominaron a los hombres en un muy instaurado matriarcado. Las jóvenes *hóowin* accedían a la posición social de mujer adulta por medio del *Hain* femenino, ceremonia en la que las mujeres se disfrazaban de

espíritus, usando altas máscaras hechas de corteza de árbol o cuero de guanaco. Así, los hombres confundían a las actrices (mujeres) con los personajes (espíritus) representados, creyendo que los espíritus descendían de los cielos para introducirse en las entrañas de la tierra, y emerger desde allí para participar en la iniciación de las jóvenes en la gran choza, donde ningún hombre podía aproximarse. Ese era el orden inquebrantable del universo. Por lo menos así parecía ser desde 'siempre', hasta que cierto día unos hombres lograron acercarse al *Hain* para espiar, sorprendiendo a las mujeres en el acto de disfrazarse. Los hombres *hóowin* no trepidaron en matar a todas las mujeres y a las jóvenes iniciadas ya que éstas conocían el secreto del Hain, es decir, que los espíritus no eran divinidades sino simples mujeres disfrazadas. En la sociedad humana las mujeres *Selk'nam* ocuparon el lugar de los hombres *hóowin* como espectadoras del *Hain* masculino. A partir de entonces los hombres guardaron el secreto para dominar a las mujeres; y así se originó la sociedad humana, la sociedad *Selk'nam*, el patriarcado.

El Hain, ceremonia que podía durar meses o años y que los misioneros denominaron 'colegio', pues en ella se educaba a los iniciados a vivir en sociedad. *Klóketen* significa 'novicio', mediante los ritos del *Hain* éste llegaba a convertirse en *Maars* o 'adulto'. Todo joven, sin excepción, debía ser iniciado. La edad ideal de un joven para iniciar su *Hain* era entre los diecisiete y veinte años (a veces, desde los catorce), edad en la que poseían mayor resistencia física para soportar las pruebas impuestas y madurez para guardar el secreto.¹⁹

El consejero del *Hain* era el 'director' (Gusinde, 1982) de la Ceremonia, éste debía ser un *Chanha'in* o *Chan-ain*, es decir un 'Padre de la Palabra'. Tradicionalmente el consejero tenía un profundo conocimiento de la tradición *hóowin*, era siempre un excelente narrador y un experto en lo referente a los espíritus del Hain. Su tarea consistía en cerciorarse de que la ceremonia resultara perfecta según los parámetros estipulados, siendo el principal instructor de los *klóketen* en el 'secreto'. Las escenas, que eran siempre las mismas desde el origen del primer *Hain* (5.000 a 9.000 a.C.) y formaban parte de una tradición heredada, eran preparadas y ensayadas, se organizaban las secuencias y el orden en las que se presentarían, luego se llamaba a los mejores actores que habían representado de manera excepcional algún personaje para que lo volvieran a representar, se determinaban los roles de producción que ésta requería (como seleccionar el escenario para la ceremonia); y finalmente, se creaba la 'dramaturgia escénica', pues el orden de las escenas no era aleatorio, sino, con base en una curva dramática que intercalaba escenas sangrientas y de intenso dolor y sufrimiento para las espectadoras con escenas humorísticas, farsescas, que relajaran la tensión provocada por las primeras. Una de las escenas dolorosas era la de 'nacimiento y muerte'²⁰, que daba paso a la aparición de los 'payasos insolentes' del Hain, que por medio de mímica obscena, hacían reír y sonrojar a las mujeres.

Cabe recordar, que el secreto se le revelaba a los *klóketen* durante el primer día de la ceremonia, en el ritual que se llevaba a cabo dentro de la gran choza. Allí se le incorporaba al joven a la sociedad patriarcal, una vez que éste juraba no relatar el secreto a nadie. El joven podía ver que los dioses a los que tanto había temido en su niñez eran los hombres disfrazados y que la ceremonia era una bien lograda representación teatral. El impacto de la Ceremonia como representación teatral es crucial para comprender el fenómeno de denegación que acaecía en las mujeres frente al 'secreto'. "A mí me parece claro que las mujeres

19 Es muy importante destacar que el sacerdote Gusinde fue *Klóketen* y luego participante de la Ceremonia del *Hain*. También fue iniciado en las ceremonias *Yagán* y *Kaweskar*. (Gusinde, 1982, p. 790).

20 Se trataba de una sangrienta actuación, donde *Xalpen* asesinaba y desmembraba a los *Klóketen* para calmar sus dolores de parto, siendo exhibidos, los cadáveres, a las sufrientes madres. (Chapman, 1986).

estaban tan implicadas como los hombres en la muy seria representación teatral de los espíritus”. (Chapman, 1991, p. 207). Este secreto era muy bien guardado por los hombres del *Hain* y el espacio también ayudaba a cumplir con este objetivo. La choza estaba ubicada cerca de un bosque frondoso con su entrada mirando hacia él. Esto no solo cumplía funciones simbólicas, sino que permitía que los actores se maquillaran, repararan y se colocaran las máscaras y ensayaran las escenas que representarían sin que las mujeres los vieran. Durante ciertas escenas, desde la choza salía *Xalpen*, diosa terrible del inframundo que era representada por una efigie de madera con forma de ballena que era movida por varios hombres en su interior, una suerte de *deux ex machina* griego. La choza también servía para hacer aparecer ciertos espíritus que debían estar en altura, para ello, los ágiles hombres trepaban hasta la parte más alta de la choza para su representación.

Los espacios donde se llevaba a cabo la ceremonia se pueden dividir en tres: La choza, el campamento y el espacio entre ambos (la explanada). La choza de forma circular, cónica y de grandes dimensiones, simbolizaba la concordancia, la armonía del universo, de los cielos y las tierras. Dentro se ubicaban siete postes principales llamados *élin*, que alcanzaban una altura de casi tres metros. Cuatro de los postes simbolizaban los puntos cardinales, los cielos centrales y por ello eran instalados en los ‘centros’ (*oishka*). Los tres postes restantes eran colocados entre los cuatro centrales a una corta distancia y eran considerados ‘periféricos’ (*shixka*), de menor importancia respecto a los anteriores. La choza ceremonial representaba las cuatro matrices del poder chamánico (*haíyen*), los lugares de la creación y permanencia de las almas que se ubicaban en los cuatro ‘cielos o cordilleras invisibles del infinito’, donde habitaba el ser supremo *Temáukel* o *Pémauk*²¹. La choza estaba dividida en dos hemisferios por una línea imaginaria, en un lado estaban los postes Norte y Este y en el otro, los postes Sur y Oeste. En el centro de esta línea se encendía un fuego ceremonial que sólo se apagaba durante la representación de la ‘danza fálica’²². La línea imaginaria era trazada de Este a Oeste, desde la entrada al extremo opuesto y era considerada muy peligrosa ya que señalaba un profundo abismo o grieta (*chali*), que eventualmente conducía hasta un mar subterráneo muy hondo, era el centro del universo. Así se determinaba el lado por el que cada hombre ingresaba o salía de la choza.

21 Para Chapman era *Pémauk* (Palabra), la chamán *hóowin* más poderosa de todos. Para Gusinde era una diosa, *Témaukel* (palabra), el ser supremo más poderoso de todos y origen de todo lo conocido. (Chapman, 1986).

22 Esta danza consistía en un juego erótico entre dos espíritus, que portaban grandes falos postizos atados a las caderas. Ambos ejecutaban movimientos que simulaban un coito, luego meneaban sus falos frente a las ruborizadas mujeres, quienes enojadas le gritaban insultos y le exigían detenerse aduciendo que había niños presente. Sin embargo, Chapman comenta que la danza resultaba muy graciosa para las espectadoras y servía para relajarlas después de las ‘escenas’ más rudas del rito, que provocaban gran sufrimiento a la comunidad. (Chapman, 1986).

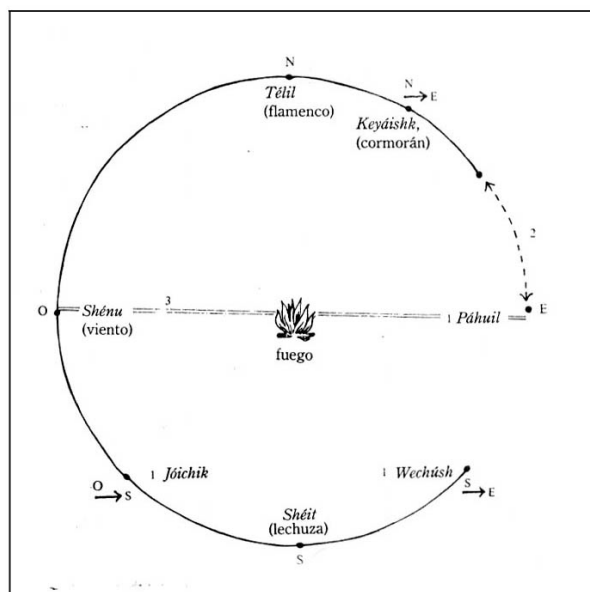


Fig. nº 1: Plano de la Choza Ceremonial con los siete pilares principales.
 Dibujo realizado por Anne Chapman, 1986.

La choza del *Hain* construida para la Ceremonia de 1923 medía ocho metros de diámetro en su interior y alrededor de seis metros de altura a partir del centro, la entrada tenía una anchura de 4,35 metros para facilitar así la entrada y salida de los actores con las máscaras ya puestas.

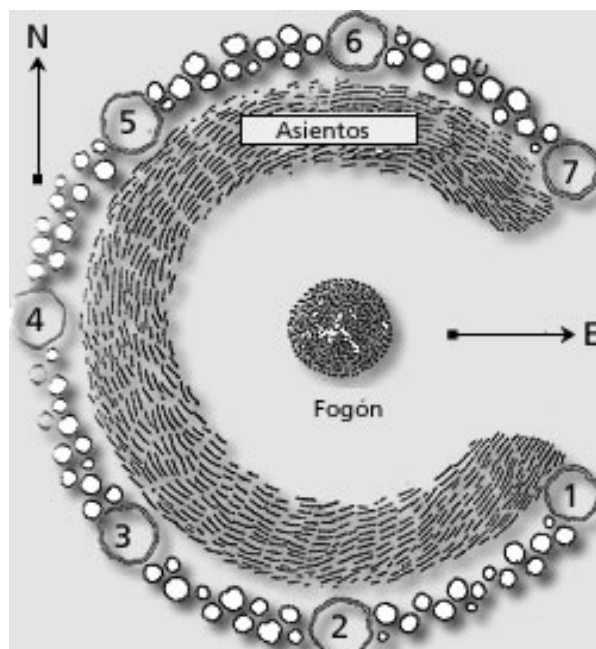


Fig. nº 2: Plano de la Choza Ceremonial con los siete pilares principales.
 Dibujo realizado por Martín Gusinde, 1982.

No se debe olvidar que la choza era sólo una parte, sin duda esencial, del espacio ceremonial *Selk'nam*. Las mujeres eran espectadoras y coro, fundamentales en el desarrollo de la Ceremonia y se presentaban con cantos y danzas fuera de la choza ceremonial. Contamos entonces con dos espacios más, completando así todo el 'escenario' del Hain:²³ 1. La choza ceremonial; 2. Escenario o explanada (entre la choza y el campamento); 3. El campamento o espacio de los espectadores donde se ubicaban las mujeres y niños menores de edad. Las espectadoras participaban de las escenas contestando con algunos cantos, reconociendo a los espíritus y danzando súplicas. A su vez, participaban por medio de la catarsis que las escenas provocaban en ellas.

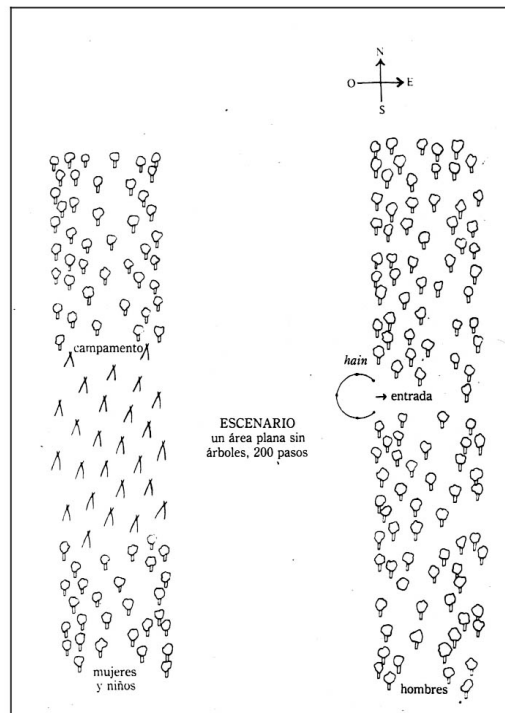


Fig. n° 3: Plano del espacio ceremonial Hain con sus tres sectores bien definidos. Dibujo realizado por Anne Chapman, 1986.

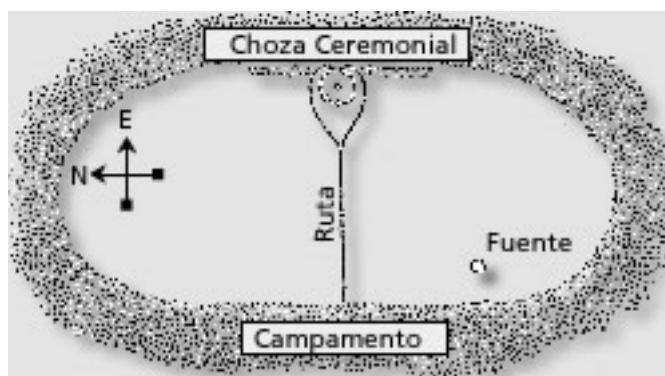


Fig. n° 4: Plano del espacio Ceremonial con sus tres divisiones. Dibujo realizado por Martín Gusinde, 1982.

23 Este término fue utilizado por Lucas Bridges en el año 1923, ya que se le utilizaba como tal durante la ceremonia. (Chapman, 1991, p. 121).

El espacio ceremonial *Selk'nam*, que se desarrolla durante el paleolítico superior, da cuenta de la enorme similitud con los espacios teatrales griegos, que se desarrollan formalmente a partir del siglo V a.C. Una diferencia es que el espacio griego estaba bien delimitado en cuanto a dejar un sector exclusivo para el espectador. En cambio, el espacio *Selk'nam* era multifocal y multifuncional, compartido por actores y espectadoras-coro, aspecto que lo acerca al ritual (cercanía que busca hoy el teatro posdramático).

3. Proto-tragedia paleoindia: Los orígenes de la expresión teatral en el paleolítico patagónico

“(…) Porque el teatro no es ese alarde escénico en donde se desarrolla virtual y simbólicamente un mito, sino ese crisol de fuego y carne verdadera en donde anatómicamente, por aplastamiento de huesos, de miembros y de sílabas, se rehacen los cuerpos, y se presenta físicamente y al natural el acto mítico de hacer un cuerpo”

(Antonin Artaud, 1970).

El arte teatral es un tema que ha sido abordado por diversos estudiosos a lo largo de la historia del teatro, se ha llegado a determinar que lo específicamente teatral se da por medio de la presencia de un texto o acción, la representación mimética de una acción (mímesis creativa del actor) y la presencia de un espectador. Para Pavis, el arte teatral ha estado subordinado al texto desde Aristóteles. Lo que pareciera ser cierto también, es que se daba una gran importancia al canto, la danza, la mímesis y la acción dramática, incluso el texto estaba unido al oficio de la dirección y puesta en escena de las tragedias, comedias y dramas satíricos. Pavis continúa explicando que:

Un texto (o una acción), un cuerpo de actor, un escenario, un espectador: ésta parece ser la cadena obligada de toda comunicación teatral. (...) por lo que se refiere al espectador, es imposible eliminarlo totalmente sin transformar el arte teatral en un juego dramático donde todos son participantes, en un rito que no necesita ninguna mirada exterior para ser llevado a cabo, o en una 'actividad de capillita', un 'autoteatro', totalmente encerrados en sí mismos y sin ninguna apertura crítica sobre la sociedad. (2019, pp. 52-53).

El asunto del espectador es fundamental tanto para los griegos como para los *Selk'nam*. Pero yendo más allá, las espectadoras del *Hain* además asumían un rol activo por medio de su actuación como coro. Lo importante es entender que este coro no representaba ningún personaje, sino que funcionaba como una suerte de voz-conciencia del pueblo femenino respecto a las 'escenas' del *Hain* masculino. Este punto es importante cuando hablamos de una teatralidad primigenia, pues el coro es la voz femenina en el origen del teatro chileno. La participación en danzas y en cantos, incluso en algunos 'textos' declamados, consistía en una súplica a los dioses para que no maltrataran a sus hijos y esposos, en exponer el poder de los chamanes, en invocar a los antepasados, conformándose en un discurso social, una sociedad en la que las mujeres estaban subordinadas al patriarcado (claramente, no como lo entendemos hoy). (Ampuero Lepe, 2006). Recordemos que Kiepja transmite una serie de cantos a Chapman registrados en dos discos: En el segundo volumen se encuentran los de la Ceremonia del Hain. Los 41 cantos fueron recopilados en la misma época que los del disco anterior, cantados por Lola Kiepja a los 90 años de edad. De los 41 cantos, 25 se asocian con los espíritus, danzas y juegos del Hain. Los 16 restantes son

K'méyu: cantos ejecutados por las madres de los *Klóketen*. A su vez, los textos del *Hain* que nos llegan fueron registrados por Gusinde y Chapman y son frases cortas, poéticas, de gran simbolismo dentro de la cosmogonía Selk'nam.

El color de la pintura corporal y facial, los símbolos dibujados y los vestuarios y máscaras de los personajes, dan cuenta de esta presencia de un arte teatral unido a lo mágico-religioso, no siendo una 'actividad de capillita' como dice Pavis, sino una ceremonia teatral parangonable a aquella de los teatros griegos del siglo V a.C. Podríamos afirmar, que se trata de un estadio intermedio entre los Misterios (del Eleusis y Órficos) y las grandes dionisiacas²⁴, tal vez una *proto-tragedia* patagónica, pues:

Fueron realizadas mucho antes de que se concibiera imponderable la figura del actor, se instalara una luz cenital sobre el escenario o se escribiera un diálogo. Son llamadas manifestaciones proto-teatrales, es decir, previas a la consolidación del teatro como una minuciosa, y también exigente disciplina artística. En otras palabras, el proto-teatro asumiría el punto de partida de una transición constante y paulatina, hasta consolidarse en el teatro griego como una disciplina formal (...). (Salcido, 2020, pp. 68-69)²⁵.

El *Hain* posee una concepción unificadora de componentes trágicos y cómicos e incluso, satíricos y farsescos y una clara concepción del actor (apoyado en un texto oral). La ceremonia no separa los géneros como sucedió en Grecia, aunque en sus inicios rituales, comedia y tragedia no tenían límites tan claros. La sustancia de esta hipótesis se asienta en el paso de ritual primigenio al teatral, como sucedió con el teatro en los tiempos de Tespis. Si bien, los *Selk'nam* no declaran que su ceremonia sea teatro, sí la conciben como una representación teatral al hacer audiciones a los actores (y premiar buenas actuaciones), al concebir un guion oral siguiendo una curva dramática, al construir máscaras y vestuarios, al construir la gran efigie de *Xalpen*, también, en los efectos especiales cuando atizan el fuego o al imitar ruidos de truenos y gritos de parto y, principalmente, cuando toman al iniciado y durante el rito que abre la ceremonia, le explican que todos los dioses que ha conocido en la ceremonia, son personajes: sus padres y vecinos disfrazados de dioses, para mantener el control patriarcal de su sociedad. Es decir, cuando el secreto es develado.

El *Hain* es teatro, pues como vimos, el inicio del teatro se marca con aquel diálogo entre un coro que canta, danza y recita y un actor-personaje que responde, al incorporarse el segundo actor, tenemos el inicio de la acción dramática. Entonces, también hay que considerar la intención de ficcionalidad en el o los objetivos de esta ceremonia. En los misterios o rituales en honor a los dioses griegos no había un objetivo propiamente teatral o espectacular. Lo que sí se dio en las tragedias y comedias de Tespis y Menandro, por ejemplo. En el *Hain*, como hemos visto, el objetivo es, por un lado pedagógico, por otro lado social y por otro lado teatral-espectacular. La Ceremonia tenía como objetivo iniciar y educar a los *Klóketen*, mantener el patriarcado y divertir e intensificar el regocijo de la reunión con *Selk'nam* de otros haruwen, e incluso, con invitados extranjeros que acudían a la celebración (*Yaganes, Kaweskar, Haush*, europeos). La sociedad secreta del *Hain* y la creencia en *Kreeh*, conservaban el equilibrio en la sociedad respecto a la división de sexos.

²⁴ Cabe señalar que cada actor que encarnaba a uno de los *Sho'ort* del *Hain* tenía un asistente (*Ténin-nin*) que le ayudaba a ponerse la máscara, cuando lo hacía, le preguntaba "¿Será usted el mismo que era antes? (...) Ahora está transformado. El *hóowin K'tetu* se ha introducido en usted. (...) El *Sho'ort* escuchaba en silencio, incapaz de responder porque había dejado de ser humano." (Chapman, 2019, p. 62).

²⁵ "En el proto-teatro, el escenario era el espacio que rodeaba a la fogata, en la penumbra de una cueva, la única luz perceptible provenía de las estrellas del horizonte, así el primer actor fue un chamán y su máscara era un tótem. Un chamán cubriendo su rostro con una máscara." (Salcido, 2020, p.20). De esta manera, al poseer características trágicas, podemos considerar que el *Hain* es una *proto-tragedia*.

En el *Hain* existen espectadores y actores, que acuden a un lugar específico, unos a mirar, ser emocionados y participar, y otros a representar; actores enmascarados que no son poseídos por espíritus, sino que los representan, utilizando medios expresivos como la danza, la mímica, la gestual, el canto y, al mismo tiempo, la palabra, que ocupa un rol fundamental en la ceremonia. Toda esta intensión de teatralidad, insisto, se evidencia en el secreto develado a los *klóketen*. Beatriz Seibel apunta a la problemática del desconocimiento de esta expresión y comenta que:

Este tipo de ceremonias no ha sido considerado hasta el momento en la historia del teatro argentino. Algunas causas de esa exclusión: el privilegio de los textos dramáticos escritos en detrimento de los orales, el etnocentrismo negativo que lleva a comenzar la historia con la llegada de los europeos, y fundamentalmente, la desvalorización de esas teatralidades por corresponder a una cultura sometida. (2002, p. 15).

El privilegio del texto escrito ha sido un tema recurrente para el teatro posdramático, pues para Lehmann (2013, p. 36) se ha superado la representación entendida como la forma aristotélica, es decir, la forma dramática con la que Aristóteles declara como inseparables tragedia y fábula (siendo la fábula el centro). Con ello, se ha retomado, y no abandonado, la forma más ritualista del teatro, cargada de gestualidad y sonoridad, de visualidad y movimiento. Por ende, sería importante situarnos en el *Hain* como teatro originario en todo su sentido ceremonial. De esta manera, se produce una resistencia al etnocentrismo negativo que menciona Seibel y se libera a la cultura sometida que ha sido relegada a expresión primitiva o salvaje, carente de una elevada expresión consciente de su existencia y la del mundo.

Seibel postula que la ceremonia sagrada se rompe al existir la parodia que las mujeres hacían de las escenas y personajes del Hain. (2002, p. 18), esta parodia, según Rodríguez Adrados (1981) se encuentra presente en las fiestas religiosas, sin embargo, cuando se independizan, se inicia el camino hacia la tragedia y la comedia.

¿En qué se funda la necesidad de separar rito y teatro? Pienso que en una 'obsesión' de la Modernidad por definir y especializar tanto géneros como términos que pongan límites a la observación y comprensión de los fenómenos. Pero no hay que olvidar que estos límites fueron expandidos y que existe la comprensión rizomática del mundo, sobre todo en lo que nos concierne, el mundo artístico. Las divisiones binarias se han abolido (o al menos han perdido eficacia), las definiciones se comprenden solo en su devenir (Deleuze y Parnet, 1980, pp. 6, 8). Por ende, rito y teatro son dos complementarios que no ponen jerarquías en sus concepciones. Para Rancière, a su vez, hay una necesidad imperiosa de asignar un rol activo al espectador, cosa que sin lugar a dudas comprendieron los *Selk'nam* en su ceremonia.

Nos hace falta pues otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el drama. (Rancière, 2010, p. 11).

El drama que no es otra cosa que acción que se comparte en una reunión o asamblea que, para el filósofo, es el teatro: “Conlleva una forma de comunidad como presencia en sí, opuesta a la distancia de la representación” (Rancière, 2010, p. 11). En esto consiste la emancipación del espectador, ya no mira, ahora debe abolir la separación entre mirar y actuar. De igual manera, Nancy (2013, p. 322) va a definir la teatralidad desde una corpoteatralidad, donde el cuerpo de uno y el cuerpo de otro se acercan, y va más allá: “La teatralidad no es ni religiosa ni artística – incluso si la religión o el arte proceden de ella. Es la condición del cuerpo que a su vez es la condición del mundo.” (2013, p. 335). Esta *teatralidad* se halla desvinculada de la mimesis entendida solo como imitación de una realidad, hipótesis interesante si pensamos que los personajes del *Hain* son seres mitológicos, dioses que no han visto físicamente, sino que son producto de una imaginación creadora. Por ende, podríamos afirmar que el *Hain* es un “Teatro multiplicado, poliescénico, simultáneo, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos.” (Foucault, 2005, p. 15)²⁶.

Podría afirmar que en el origen del teatro chileno se encuentra lo femenino como composición estructural de la teatralidad, pues el coro del *Hain* es femenino y, en ese sentido, es una resistencia (y equilibrio) al patriarcado que su sociedad les imponía. Esta resistencia se evidencia en el coro paródico, en las pinturas corporales que tienen un origen cósmico (existiendo el cielo regido por Luna, el único cielo femenino y considerado el centro del universo y del poder chamánico), pero también, en las diosas representadas en el *Hain*, espíritus femeninos que hacen sufrir a los hombres del *Hain*. Comenta Chapman: “El *hain* es totalmente masculino, pero la participación de la mujer es esencial: ellas están obligadas a participar y lo hacen con gusto. Era un ritual y también una representación teatral. Las mujeres iban como a un espectáculo.” (entrevista, 2008).

Grotowski recuerda: “*Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro*: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo.” (Grotowski, 1970, p. 17. El destacado es mío). El *Hain* trasciende el mito de la era matriarcal donde se llevaba a cabo el *Hain femenino*, al proponerlo como un patriarcado (en el sentido de Bourdieu, 2000) y como entretención, lo que lo configura como una reafirmación de un sistema simbólico de dominación. El patriarcado es entendido por los *Selk'nam* como un ordenamiento de las labores y responsabilidades dentro de la estructura social. Las mujeres podían ser chamanes y muy poderosas, y asumían las principales tareas domésticas; los hombres se encargaban de cazar presas mayores, de proteger a la prole y la comunidad en las luchas entre clanes o con otros pueblos, preparaban la ceremonia del *Hain*. Este era el orden establecido por *Temáukel* desde el inicio cuando envió a *Kenos*, el primer héroe mítico *hóowen* a crear a los *Selk'nam* a partir de la escultura en barro de dos genitales, uno masculino y otro femenino. El patriarcado implicaba una violencia simbólica, física y mágica contra las mujeres, por ello, la presencia del coro ‘paródico’ femenino es esencial como resistencia al patriarcado:

26 Foucault aquí se está refiriendo al teatro filosófico, no específicamente al *Hain*.

Ángela me reveló que las mujeres sí sabían, yo lo escribo en el último capítulo de mi libro sobre el hain. Ella me contó que las mujeres hacían una parodia del hain y que una pretendía ser el short y otra el klóketen, estaban jugando. Podían burlarse de todos los espíritus, menos de Xalpen, que vive debajo de la tierra y que nunca ha aparecido como un hombre disfrazado. Es una especie de ballena, por la forma, pero no es una ballena. Son varios hombres que se cubren con pieles de guanaco. *Esta parodia, que Ángela me describe es la prueba de que las mujeres conocían el secreto.* Uno puede pensar lo que quiera. Yo tengo la certidumbre. Pero no podían revelar esto, porque arriesgaban su vida. (Chapman, 2008, entrevista. El destacado es mío).

Para Chapman, el centro de la resistencia de las mujeres, era el secreto 'femenino' develado en la parodia, pues ellas conocían el secreto del *Hain* masculino y el humor conformaba una forma de rebelión y de sororidad: Componentes esenciales de la teatralidad originaria chilena, del teatro paleoindio, de la *proto-tragedia* paleolítica patagónica.

Conclusiones

De la hermenéutica de los fragmentos de historia, tanto del teatro griego como de las ceremonias secretas de los pueblos originarios de la Patagonia (principalmente el Hain), y de la observación de espacios relativos a estas expresiones, es que surgen respuestas a la pregunta que fue planteada en esta investigación, ¿Es la Ceremonia del Hain la clave del origen de la expresión teatral en el paleolítico patagónico, ubicándose como manifestación espectacular en los límites de la representación teatral y del rito primigenio? La respuesta inmediata es sí. Así mismo, se configura como un estadio intermedio entre rito y representación teatral, como proceso transitivo hacia el teatro como disciplina organizada.

Es clave la existencia del secreto en las ceremonias, asunto que poseen también los Misterios eleusinos y órficos, sin embargo, en el *Hain* el secreto escapa a lo sagrado del ritual, configurándose como una conciencia plena de la ficción. El secreto develado consistía en que toda la ceremonia era un 'espectáculo' en donde participaban los hombres organizados como actores que representaban personajes y encarnaban antepasados con un fin muy claro: mantener el patriarcado, base de su organización social. A su vez, servía para educar a los iniciados y entretener a las espectadoras. Los objetivos de la ceremonia no solo se fundan con fines mágico religiosos (que sería el sentido del ritual), sino que son pedagógicos, sociales y teatrales, con ello quiero decir estéticos. Con estos objetivos se puede asegurar que el iniciado (y las espectadoras) no solo estaba allí para aprender, sentir y experimentar, sino para "mirar con la boca abierta, maravillados", parafraseando a Tonelli (2022), pues el teatro es iniciación a una vida nueva, 'cambiando lo que se deba cambiar' por medio de la función catártica que es, asimismo, la función terapéutica del teatro. Esta es la presencia de lo dionisiaco que vive en el coro de la tragedia y de Luna que vive en el coro femenino del Hain. Luna, la diosa femenina que cambia y se transforma en sus diferentes fases lunares, es la metamorfosis, aquella uva que para transformarse en algo nuevo e imprescindible debe ser triturada. Muerte y resurrección simbólica, muerte al individualismo de la adolescencia para renacer al todo comunitario del adulto. Es este el sentido sagrado del *Hain* y del teatro griego arcaico, este 'uno en el todo'. Rito y teatro nacen juntos, están íntimamente conectados, lo que no significa que se busque un retorno nostálgico al sentido y forma ritual en el teatro actual, más bien, un reconocimiento de un hecho inevitable e ineludible. Por ello, es importante dejar de lado las clasificaciones que coartan las búsquedas de estas huellas

teatrales en expresiones rituales y de las rituales en expresiones teatrales, que escapan a las definiciones estáticas de teatralidad. Se trataría más bien de un agenciamiento, aquel movimiento de territorialización y desterritorialización que otorga devenir a cualquier definición, desestabilizando las bases, desplazando las raíces para que se conviertan en líneas de fuga.

La teatralidad buscada y deseada del *Hain* es una teatralidad con y sin texto (oral y espectacular), cruzando los límites difusos entre lo sagrado y lo profano, entre el rito y el mito, en su representación. Danza y alegría se encuentran en este origen 'chamánico' del teatro, donde la palabra es una hierofanía que abre múltiples universos simbólicos que traspasan el alma del hombre y su mundo.

El coro paródico de las mujeres del *Hain* va a desmitificar el acto de representación, exponiendo la conciencia de la ficción en otro secreto, el de las mujeres, ellas sabían que el *Hain* era un 'teatro' y que sus maridos eran los 'espíritus enmascarados'. Aun así, cantan y danzan, recitan y gesticulan en respuesta a estas representaciones. Participan conmovidas purgando sus emociones a través del temor y la compasión para alcanzar el equilibrio entre la dominación masculina y la resistencia al patriarcado. Los 'actores' del *Hain* se expresan en la dimensión mimética que es la esencia de la denegación, evidenciada en el secreto 'femenino' del coro paródico, en el secreto del *Hain* masculino, en los objetivos de la ceremonia y en el funcionamiento mismo del *Hain*.

Sin embargo, no se debe olvidar que ellas creían que la efigie de *Xalpen* era la diosa encarnada y que los 'actores' creían que al encarnar a los *Shoòrt*, éstos estaban allí para sostener sus actuaciones: '¿Será usted el mismo que era antes?' ... metamorfosis, transformación, rito sagrado y representación profana. Un estadio intermedio, una transición al teatro. Como en el teatro griego, el engaño del que habla Vélchez (1976) se manifiesta en el secreto, el disfraz y la mentira (ficción), que darán como resultado la intriga que, para Ricoeur (2001), es la traducción/interpretación del *mythos* de Aristóteles como "Organización de los hechos en sistemas" (en Pavis, 2019, p. 258). Asimismo, recordemos que el drama es la representación de una acción, pero acción entendida en los términos de Barthes (1986) como "modificaciones inmediatas de las situaciones" (p. 73) y de Pavis (2019) como "el conjunto de los *procesos* de transformaciones visibles en el escenario." (p. 20). De esta manera, acción e intriga van a estar presentes en el *Hain* por medio de las máscaras, de las pinturas corporales, de los vestuarios, de la historia (mito de origen), del canto, la danza, el gesto, el espacio, la palabra, todo ello, organizado en sistemas de representación espectaculares que dan cuenta de procesos de ficcionalidad conscientes que modifican y transforman visiblemente al 'actor' en el escenario y al 'espectador' participante.

Así, también lo trágico como filosofía está presente en el *Hain* por medio del mito. Lo trágico que he asociado con la crueldad artaudiana, y que significa elección, búsqueda y alcance de/con libertad teniendo conciencia del destino e intentando darle un giro. Los espíritus de las antepasadas *hóowin* del *Hain* femenino regresan a revivir su historia, aun cuando saben que su destino ya está marcado. La repetición de escenas de nacimiento, muerte y resurrección del *Hain* también poseen el espíritu de lo trágico y de lo dionisiaco, pues este dios solar ha nacido dos veces, ha muerto, ha resucitado y mutado, todo ello como un giro del destino que es la marca que portan las almas humanas en Grecia y las mujeres herederas de Luna en la Tierra del Fuego.

Los espacios del *Hain* van a responder a un complejo sistema simbólico con implicancias físicas y prácticas dentro de la ceremonia. Los espacios mayores son utilizados para las escenas secretas, para develar el secreto a los iniciados, para preparar escenas que se mostrarán a las mujeres, para reunión de la comunidad masculina, para la participación del coro femenino con danzas, cantos, gestos y breves textos y para los diálogos del coro con los personajes del Hain, con los iniciados y el consejero. En este espacio también se realizaban danzas masculinas y mixtas. El campamento donde duermen las mujeres y niños menores, es tanto espectral como representacional, pues en él hacían aparición los espíritus para vigilar, asustar y entretener a las mujeres, allí se iniciaba cada mañana el *Hain* con el canto de las mujeres al amanecer, desde allí se presenciaban algunas escenas que requerían la distancia de las espectadoras. A estos tres espacios mayores se unen otros espacios menores como el bosque y el interior de la gran choza. Estos espacios compartidos por actores y espectadores dan cuenta de una relación convivial con la obra y de una experiencia teatral compartida. A su vez, el rol del coro involucra al espectador en el hecho mismo de creación. La multifocalidad espacial y escénica y la omnipresencia del secreto, abren la 'obra' a la fragmentación, pues nadie conoce finalmente su totalidad. Al no existir límites entre los espacios, la ceremonia irrumpe e interrumpe la vida cotidiana de las espectadoras y de los actores, lo real y la evidencia de simulacro se intercalan entrando y saliendo de las escenas del Hain. Se pone en marcha un texto 'performativo' (que existe en y para la representación). La disposición espacial de los cuerpos y sus posiciones vienen a acentuar lo que Diderot afirma: "que el teatro no tenga para ustedes ni espalda ni frente." (en Banu, 2008, p. 3).

Referencias bibliográficas

- Ampuero Lepe, G. (2006). El patriarcado en el pueblo Selk'nam. Tesis. Licenciatura en Historia. Tutor Jaime Moreno Garrido, Facultad de filosofía y humanidades, departamento de ciencias históricas, Universidad de Chile. En https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/110347/ampuero_g.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Aristóteles. (1999). *Poética*. Versión trilingüe por Valentín García Yebra, Gredos.
- (1988). *Política*. Introducción, traducción y notas de Manuela García Valdés. Cátedra.
- Artaud, A. (1938). *El teatro y su doble*. Edición Gallimard.
- (1970). El teatro y la ciencia. ECO. *Revista de la Cultura de occidente*. Tomo XXI/1, Mayo, Editorial A B C, pp. 1-6.
- Banu, G. (2008). De espalda y de frente. *Revista Conjunto*. N° 148/149, julio-diciembre, Casa de las Américas, pp. 2-11.
- Barthes, R. (1978). *Ensayos críticos*. Seix barral editores.
- (1986). El teatro griego. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós Comunicación, pp. 79-108.
- Bonilla y San Martín, A. (1921). *Las Bacantes o del origen del teatro*. Discurso leído ante la Real Academia Española. En https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Adolfo_Bonilla_y_San_Martin.pdf
- Bourdieu, P. (2000). *La Dominación Masculina*. Anagrama.
- Bridges, L. (2010). *El último confín de la tierra*. Altair.
- Cattaneo, C. (2019). Cartografía teatral del desplazamiento: reflexiones sobre las prácticas del mestizaje artístico en la constitución de una nueva teatralidad. En Varios Autores. *La passione e il metodo: studiare teatro: 48 allievi per Marco De Marinis*. Akropolis libri, pp. 393-408
- Chapman, A. (1986). *Los Selk'nam. La vida de los Onas*. Emecé editores.
- (1991). *El fin de un mundo. Los Selk'nam de Tierra del Fuego*. Vázquez Mazzini Editores.
- (2008). Anne Chapman, Filiación femenina en Tierra del Fuego. Entrevista realizada por Rosario Mena. *Patrimonio*. En <https://patrimonio.cl/archivo/anne-chapman-filiacion-femenina-en-tierra-del-fuego/>
- (2019). *Hain*. Editorial Pehuén.
- Chesney, L. (2008). La teoría ritual del teatro. *Fragmentos*, n° 35, julio-diciembre, pp. 37-48.

- Deleuze, G; Parnet, C. (1980). *Diálogos*. Editorial Pre-Textos.
- Del Prado, J. (1997). Aproximaciones al concepto de teatralidad. En *Los géneros literarios: narrativa-dramaticidad*. María Concepción Pérez (coord.), pp. 31-44.
- Di Benedetto, V; Medda, E. (2002). *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Piccola biblioteca Einaudi.
- Diéguez, I. (2015). Teatralidades. Las expansiones de un término. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, ISSN 1040-483X, N° 60, Ejemplar dedicado a: Gestos transitorios: presente, pasado y futuro de las teorías sobre el teatro. In *Memoriam: Francisca Silva Villegas*, pp. 76-85
- Eliade, M. (1976). *Mitos*. Editorial Labor.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Foucault, M. (2005). *Theatrum philosophicum*. En *Theatrum philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, M. Foucault y G. Deleuze, Anagrama, pp. 7-47.
- García Álvarez, C. (2017). Para la comprensión de la tragedia. ¿Quién es Dionisio? *Byzantion nea hellás*, n° 36, pp. 347-371
- Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Ediciones Gestos, SALINE.
- Giacobello, F. (2015). *Dioniso. Mito, rito e teatro*. Marsilio.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Editorial Siglo Veintiuno.
- Gusinde, M. (1951). *Fueguinos. Hombres primitivos de en la Tierra del Fuego. De Investigador a Compañero de Tribu*. Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, colección Biblioteca Nacional de Chile.
- (1982). *Los indios de Tierra del Fuego: Resultado de mis expediciones en los años 1918 hasta 1924*. Centro Argentino de Etnología Americana. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Tomo 1°, Volumen II, Cuarta parte: El mundo espiritual de los Selk'nam.
- Isler-Kerényi, C. (2015). Dioniso oggi. En Giacobello, Federica. (a cura di). *Dioniso. Mito, rito e teatro*. Marsilio, pp.15-16
- Jensen, A. (1966). *Mito y culto entre pueblos primitivos*. Fondo de Cultura económica.
- Kirby, E. (1975). *Ur-Drama: The Origins of Theatre*. New York University Press.

- López Férez, J. A. (ed.). (2004). Un fragmento de Los Cretenses de Eurípides. *En La tragedia griega en sus textos*. Varios autores. Ediciones clásicas, pp. 257-286 en https://www.academia.edu/11454299/_Un_fragmento_de_Los_Cretenses_de_Eurípides_en_J_A_López_Férez_ed_La_tragedia_griega_en_sus_textos_Madrid_2004_257_286
- Mauro, K. (2010). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires.
- Martínez Posada, J y Ochoa, C. (2017). Actitud esquizoanalítica. Esquizoanálisis, un método menor de descomposición del dispositivo capitalista. *Tabula Rasa*, N°26, pp. 221-245, enero-junio. Bogotá. En <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n26/1794-2489-tara-26-00221.pdf>
- Muñoz Ramos, J. (1999). *Europa prehistórica. Cazadores y recolectores*. Sílex.
- Nancy, J.L. (2013). *La partición de las artes*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Pavis, P. (2019). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Eliago.
- Rodríguez Adrados, F. (1981). *El mundo de la lírica griega antigua*. Alianza Editorial.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Trotta
- Romero, L. (2017). El coro en la tragedia griega. Conferencia. *II Jornadas de teatro clásico*, Universidad de Málaga, 26 de abril. En https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/13541/TEXTO_CONFERENCIA_EL_CORO_EN_LA_TRAGEDIA_GRIEGA.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- Salcido, G. (2020). Del teatro ritual al teatro sagrado: arte teatral, expresión de evolución cultural. Tesis. Maestría en estética y arte. Tutor Ramón Patiño Espino. Facultad de filosofía y letras, Universidad Autónoma de Puebla. En <https://repositorioinstitucional.buap.mx/items/f9bf0808-9652-4c4e-8df8-ee1aee8b159f>
- Schelling, F. (1995). *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo*. Universale Laterza
- Seibel, B. (1989a). Caníbales en París. Los selk'nam en la Exposición Mundial de 1889. *Revista Todo es Historia*, N° 270, diciembre, Buenos Aires.
- (1989b). Valiosa documentación. Reseña bibliográfica del libro El fin de un mundo. Los selk'nam de Tierra del Fuego de Anne Chapman. *Clarín Cultura y Nación*. 30 de noviembre, Buenos Aires.
- (1995). El hain, una aproximación espectacular. *Revistas Impactos*, N° 66 y N° 68

- (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Tomo I. Corregidor. En https://hta1.weebly.com/uploads/1/2/7/2/127247663/seibel_-_la_escena_de_los_origenes.pdf
- (2010). Los rituales y el teatro. Anne Chapman. *Revista Ñ*, Diario Clarín, 25 de septiembre.
- Silvestri, F. (2020). El fr. 472 K de Los Cretenses de Eurípides: propuesta de una nueva exégesis de la *párados*. En *Un corpus olvidado: la tragedia fragmentaria y sus héroes*. Lidia Gambon et al (coord.), Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Ediuns, pp. 153-180
- Stanislavski, C. (1986). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. 5 vols., Colección La Farándula, Traducción directa de Salomón Merener, Editorial Quetzal.
- Tonelli, A. (2022). *Eleusis e Orfismo. I misteri e la tradizione iniziatica greca*. Feltrinelli Editore.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Editorial Galerna.
- Valiente, Y. (2016). La Comunicación No Verbal y su relación con la interpretación. *Ponencia*, Vicerrectorado de investigación, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú. Recuperado de <https://files.sld.cu/traduccion/files/2014/09/la-comunicacion-no-verbal.pdf>
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Alianza editorial.
- Vernant, J. P.; Vidal-Naquet, P. (2008). *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Paidós.
- Vílchez, M. (1976). *El engaño en el Teatro Griego*. Editorial Planeta.
- Villegas, J. (1996). De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria. *Revista Gestos*, nº 21, abril.
- (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Ediciones Gestos.
- Vitruvio. (1972). De arquitectura. En *Architecture*. F. Granger (ed.). Mass y London.
- Zanetto, G. (2015). Le Baccanti di Euripide. En Giacobello, Federica. (a cura di). *Dioniso. Mito, rito e teatro*. Marsilio, pp. 87-95

El teatro como activismo. El caso del Estallido Social en Chile y sus dramaturgias previas.

Theater as activism. The case of the Social Outbreak in Chile and its previous dramaturgies.

Dra. Marcela Sáiz Carvajal¹

marcela.saiz@uniacc.cl

Resumen

Este artículo aborda parte del fenómeno dramático ocurrido en Chile pocos años antes del Estallido social de 2019, específicamente aquel ligado a la memoria concebida como trabajo, y lo observa poniéndolo en diálogo y tensión con este hecho. Se muestra su profundidad la labor teatral en cuanto dialogante y participante de lo social, y vislumbra el espesor político-discursivo que el teatro puede adquirir dentro de la configuración cultural de la sociedad. Para esto, desde perspectivas aportadas por Doris Sommer, Ricard Vinyes, Emilia Tijoux y Elizabeth Jelin, se analizan dramaturgias de dos generaciones de dramaturgos/as contemporáneos, cuyas obras operan como dispositivos reflexivos sobre la historia y sociedad chilena, exponiendo causalidades históricas que configuran el presente, y emergen durante la rebelión popular.

Palabras clave: Teatro ético-político; dramaturgos chilenos contemporáneos; estallido social; activismo cultural; memoria histórica.

Abstract

This article addresses part of the dramaturgical phenomenon that occurred in Chile a few years before the social outbreak of 2019, specifically that linked to memory conceived as work, and observes it by putting it in dialogue and tension with this fact. It shows in its depth the theatrical work as a dialogue and participant in the social and glimpses the political-discursive thickness that theater can acquire within the cultural configuration of society. For this, from perspectives provided by Doris Sommer, Ricard Vinyes, Emilia Tijoux and Elizabeth Jelin, dramaturgies of two generations of contemporary playwrights are analyzed, whose works operate as reflective devices on Chilean history and society, exposing historical causalities that shape the present, and emerge during the popular rebellion.

Keywords: Ethical-political theater; contemporary Chilean playwrights; social outbreak; cultural activism; historical memory.

Recibido: 21/03/2024. Aceptado: 12/06/2024

1 Actriz, Doctora en Literatura. Académica Universidad UNIACC

Ha sucedido y, por consiguiente, puede volver a suceder;
esto es la esencia de lo que tenemos que decir.

Primo Levi

Hace 51 años, el 11 de septiembre de 1973, ocurrió en Chile el golpe civil militar que cambió para siempre la historia de este país. Hace 5 años, en octubre de 2019, ocurrió el Estallido social, y hasta marzo del 2020, cuando se impuso a la población la reclusión por la pandemia mundial, se sostuvo lo que Emilia Tijoux, académica de la Universidad de Chile, denominó rebelión popular.

El teatro y la dramaturgia chilena han abordado en sus propias prácticas todos estos momentos históricos desde una mayor o menor distancia temporal, incluido el estallido social sobre el cual ya existen numerosas propuestas teatrales y performáticas. También la academia ha reflexionado largamente sobre ellos, y sobre las artes, el teatro y la performance vinculados al estallido de 2019. La distancia actual permite observar lo que ha acontecido con el teatro a propósito del estallido y la rebelión popular, pero también permite poner en perspectiva el teatro y la dramaturgia previas a estos acontecimientos, cuestión imposible de hacer antes de que estos ocurrieran.

Lo que propongo es abordar parte del fenómeno dramático anterior al 2019, aquel ligado a la memoria concebida como trabajo, y observarlo en diálogo y tensión con el estallido social. Esto permite comprender la profundidad de la labor teatral en cuanto dialogante y participante de lo social, y atisbar el espesor político-discursivo que puede adquirir dentro de la configuración cultural de la sociedad.

Para esto consideraré las ideas de Doris Sommer sobre el poder del arte para contribuir a dar forma al mundo, la noción de activismo creativo/cultural y la reflexión sobre la responsabilidad del artista. También, la concepción de la memoria como espacio de poder y, por lo tanto, de disputa dentro de los procesos sociales donde “se construyen imágenes contemporáneas del pasado” (2021, p.17) que plantean Elizabeth Jelin y Ricard Vinyes. Y la denominación de rebelión popular propuesta por Emilia Tijoux para referirme al periodo entre octubre 2019 y marzo 2020, pues permite mirar el desarrollo de un proceso que surge de causalidades históricas, antes que verlo como un acontecimiento aislado, un estallido.

Sobre los contextos, las perspectivas para mirar y el corpus

Entre los años 2000 y 2015 aparecen dos generaciones de dramaturgos/as² -con formación actoral y teatral- que con una distancia de entre 30 y 40 años revisitan críticamente tres momentos de nuestro pasado político: Golpe de Estado y dictadura, democracia pactada o transición, y democracia neoliberal.

La primera generación está conformada por dramaturgos/as nacidos en los años 70. Esto significa que vivieron su infancia y adolescencia en dictadura, por lo tanto, poseen una memoria propia y biográfica de la violencia de Estado que es distinta a la de la generación anterior que sufre directamente la represión, tortura y muerte, como Guillermo Calderón, Nona Fernández o Karen Bauer.

² Sobre la distinción de las dos generaciones que propongo, se puede leer el artículo “2010-2015: la disputa por el imaginario social de la violencia en dos generaciones de dramaturgos chilenos” publicado en Apuntes de Teatro UC, 148, diciembre 2023.

Y la segunda, está compuesta por autores/as que nacieron durante los años 80, que vivieron su infancia y adolescencia en democracia y, por lo tanto, no poseen una memoria propia de la violencia sobre los cuerpos producida en dictadura, pero sí han recibido relatos sobre aquello; y su primera experiencia de violencia estatal ocurrirá ya siendo adultos, durante el estallido social sucedido en 2019, como Pablo Manzi, Juan Pablo Troncoso o Isidora Stevenson por nombrar a algunos.

Estas dos generaciones, diferentes en cuanto a memorias personales y sensibilidad con respecto a lo histórico, coinciden sobre los escenarios antes del estallido y la rebelión popular, proponiendo reflexiones políticas y disputando espacios de memoria, dentro un contexto compartido: aquel del *giro memorial* que, tal como lo plantean Jelin y Vinyes, corresponde:

a la tendencia que se ha ido produciendo a lo largo de los últimos quince años, o desde el cambio de siglo, aproximadamente, y que ha ido desplazando un modelo canónico de actuación sostenido precisamente en el imperativo de la memoria, en el deber de memoria, hacia un modelo (...) que considera la memoria como un derecho civil. (2021, p. 42)

Y, además, comparten un mismo interés: reflexionar sobre el presente, porque como lo plantea Vinyes, “el interés y preocupación por el pasado procede de la necesidad de adquirir sentido en la vida contemporánea, y una de las formas para capturar ese pasado y ordenarlo [es] la memoria”. (p. 18)

Abordaré un grupo de dramaturgias surgidas durante el siglo XXI, particularmente alrededor de 2015 en Santiago de Chile, que intervinieron en el espacio público como obras escénicas primero y años después como textos publicados. En ellas se revisitaba la historia política reciente del país y reflexionaba sobre los procesos históricos violentos que se han desarrollado. Las obras principales que comentaré son: De la primera generación: *Noche Mapuche* (2017) de Marcelo Leonart (1970), *Liceo de niñas* (2015) de Nona Fernández (1971), *Escuela* (2013) de Guillermo Calderón (1971) y *La Chica* (2014) de Karen Bauer (1977). Y de la segunda generación: *Hilda Peña* (2014) de Isidora Stevenson (1981), *Donde viven los bárbaros* (2015) y *Tu amarás* (2018) de Pablo Manzi (1988) y *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* (2015) de Juan Pablo Troncoso (1988).

Estas obras instalan una estrecha relación entre temporalidades pasadas y presentes. Proponen lecturas sobre las causalidades históricas³ de los procesos sociales, señalando hitos que coinciden con aquellos que emergieron durante la rebelión popular como espacios históricos donde se han enfrentado a lo menos, dos concepciones de mundo que responden a distintas éticas. Es decir, visibilizan puntos de inflexión correspondientes a momentos donde el contrato social fue transformado mediante la violencia, y se impusieron paradigmas políticos y modelos culturales que cambiaron el curso de la sociedad chilena.

Estas temporalidades, si las miramos desde el presente hacia atrás, son: el período de la postdictadura⁴ y perpetuación del modelo neoliberal; el momento del golpe de Estado y el período dictatorial; y la Colonia y la propia instalación del Estado chileno.

3 Para un desarrollo más profundo se puede consultar mi tesis doctoral *Historia, Presente y Violencias en la Dramaturgia y el Teatro Chileno* a partir del 2010. Facultad de Humanidades, Universidad de Chile, noviembre 2019

4 Entiendo postdictadura desde la perspectiva de Jorge Dubatti, como un período cultural inédito que “remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura” (p.72) que, sin estar del mismo modo presente, aparece en los procesos democráticos como continuidad y trauma.

Cristian Opazo en 2020 publicó una reflexión sobre el retorno de *Los Invasores*, en una lectura que relacionaba el teatro y el Estallido social a partir de la obra de Egon Wolff. Allí criticaba la masificación de la idea de que “nadie lo vio venir”, porque invisibiliza que ciertos sectores de nuestra sociedad, como las humanidades y las artes, habían llevado adelante por años reflexiones que permitían vislumbrar su ocurrencia: “para quienes nos desenvolvemos en facultades de humanidades (...), el estallido social nos fue perpetuamente “profetizado como filme, drama, novela, poema o performance” (p.166). Coincido con este planteamiento, pues en octubre de 2019 estaba por entregar mi tesis doctoral sobre teatro chileno, violencia y memoria, cuando mi investigación se concretó en las calles.

El planteamiento de Opazo visibiliza la profunda desconexión de la academia con la sociedad y la urgencia de remediarlo, pero también nos permite revitalizar la mirada sobre las artes y el teatro. En este sentido, entiendo desde la perspectiva que plantea Sommer, que el arte, y en este caso el teatro, posee un poder que contribuye a darle forma al mundo si los y las artistas se asumen responsables de él, e intervienen y accionan desde un rol de agentes y desde un activismo cultural, como ocurrió con estas dramaturgias.

Sommer plantea que “la pregunta fundamental con respecto a la agencia no es si la ejercemos o no, sino qué tan intencionalmente lo hacemos, para qué fines y con cuáles efectos.” (2020, p. 12).

En estas dramaturgias hay una clara intención de discutir y problematizar los procesos, modos y narrativas que han construido este presente social, cultural y político. El fin es disputar espacios de memoria, lo que implica participar de las luchas por el poder, pues “las disputas por los sentidos del pasado en la esfera pública son siempre luchas por el poder”. (Jelin, 2021, p. 18).

Esto se realiza construyendo nuevas narrativas pues, como lo plantea Taylor (2017), los modos de narrar conforman memorias que se integran a un repertorio transfiriendo saberes. Y estas narrativas serán dinámicas pues las memorias sociales, históricas o públicas, “se construyen y reconstruyen a lo largo del tiempo, en función de las disputas por el poder en los escenarios socio-políticos de cada momento o período” (Jelin, 2021, p.19).

Desde esta perspectiva, mirar obras anteriores al estallido social a la luz de él, permite repensar la fuerza reflexiva de lo teatral y considerar sus propuestas como fenómenos artístico-sociales que forman parte de un entramado de relaciones no solo estéticas, sino que tienen una fuerza política capaz de intervenir en la construcción social y comprensión histórica, disputando concepciones alternativas de sociedad, distintas a la neoliberal.

Las tres temporalidades que problematiza el teatro y emergen en el Estallido

Estas dramaturgias, al igual que las humanidades, ya antes del estallido se preguntaban por las razones que han permitido construir la sociedad actual, y trazaban respuestas posibles, dentro de las cuales aparecían elementos explícitos que remiten a una acción social como la que ocurrió.

En *Escuela*⁵, Calderón, disputaba el reconocimiento de la condición de sujetos históricos de la juventud que en los años 80 participó en movimientos insurreccionales armados, guiados por el anhelo de “luchar. Y crear. Un poder que sea popular” (2013, p.61), porque “queremos dignidad” (p.61). Esta es la misma demanda que emerge en 2019 sustentada por sujetos marginados del sistema y la historia.

Calderón establece en 2013, que para lograr esa dignidad falta mucho, pero habrá una oportunidad futura: “Pero para eso falta mucho. Quizás ahora no nos resulte, pero yo sé que vamos a tener otra oportunidad. Vamos a volver” (p.61). Y quien volverá a combatir será el mundo popular: “Por eso nunca voy a mostrar mi cara. Porque la puedo necesitar. Por eso tengo que seguir clandestina. Porque soy de la reserva del ejército del pueblo” (p. 61).

Calderón no anticipa necesariamente un suceso particular, sino que expone un cuestionamiento complejo referente a la repartición de lo sensible, y el silenciamiento de ciertos imaginarios, sujetos y concepciones de mundo, que se corresponde con lo que plantea Jelin cuando afirma que “los acontecimientos de cada presente histórico despiertan pasados que pudieron estar dormidos y silencian otros (...) que llevan a reescribir la historia” (2021, pp. 19-20). Así, Calderón recupera todo un imaginario olvidado y desacreditado, el del poder popular y la juventud insurrecta, y lo sube a los escenarios como imagen y reflexión de un país “social, histórica y éticamente dañado” (2021, p.28) como lo plantea Ricard Vinyes en relación con distintos países que han vivido procesos dictatoriales donde “se han usado todos los recursos institucionales para presentar la sociedad democrática actual como un producto político ahistórico: la democracia “llegó”. Sin más” (p. 29). Y este imaginario emerge en la rebelión popular de 2019 buscando legítimo reconocimiento de su existencia social y su derecho a participar en la construcción del mundo.

Pablo Manzi en *Donde viven los bárbaros*⁶ (2015) planteaba que “aquí hay un hoyo que ustedes están llenando mal” (p.13), la “gente está haciendo una polis que ustedes no ven, una polis que arde debajo de ésta (...) esa polis que ustedes no ven y que se está organizando” (p.22). Y agrega, “esto va a arder. Y no van a ser bárbaros los que prendan el fuego” (p.14), porque los bárbaros viven “Adentro de ustedes” (p.109). Esto sucedió en muchas ciudades, y las personas se organizaron para luchar como la Primera Línea, pero también lo hicieron vecinos que por primera vez se encontraron y levantaron formas de vínculo rearticulando el tejido social destruido por la dictadura. Esto no es una coincidencia, sino que es el resultado previsible que surge de la observación y reflexión sobre las violencias y su instalación en el Chile de la democracia neoliberal.

5 Reseña *Escuela*: Durante la década de los años ochenta, un grupo de militantes recibe instrucciones paramilitares para resistir y derrocar a la dictadura. Los contenidos que se enseñan retratan la actividad y aspiraciones de una generación que usó todos los medios para conseguir justicia y libertad. (Fundación Teatro a Mil)

6 Reseña *Donde viven los bárbaros*: explora cómo se normaliza y comprende la violencia de las relaciones humanas en el Chile actual, y cómo se configura el arquetipo del enemigo siempre presente en la historia de los pueblos y las civilizaciones. (Fundación Teatro a Mil)

Nona Fernández en *Liceo de niñas* (2015)⁷ describe al personaje de El joven envejecido como “futuro o antiguo miembro del Movimiento Lautaro” (p.21), dejando abierta la posibilidad de resurgimiento de la figura del joven combatiente, tal como ocurrió en el estallido.

Primera temporalidad: La Colonia y el origen del Estado chileno

La Colonia y el origen del Estado chileno aparecen en estas dramaturgias como el momento original o primer hito de inflexión donde se impuso un modelo político-cultural que instauró las bases de lo que será la sociedad chilena. Aquí, a través del uso de la violencia desigual sobre el otro, se integra una desviación original que pervertirá la constitución del Estado y la democracia, y que luego como violencia estatal, cruzará los tiempos desde la Colonia hasta la actualidad.

Esta desviación está relacionada con los procesos de concentración del poder y monopolio de la violencia que enriquecen a determinados grupos, y se entronca, en primer lugar, con el conflicto histórico y actual entre el pueblo mapuche y el Estado chileno. Calderón expone en *Escuela* que el poder del hombre blanco en la sociedad chilena es consecuencia de la usurpación histórica de tierras a los pueblos originarios:

María: Lo heredó de su abuelito, que era terrateniente.
Carmen: Y a su abuelito... ¿quién le dio sus tierras?
María: Nadie. Se las robó a los Mapuche. Ya. (p. 11)

En *Noche Mapuche*⁸ (2017), Marcelo Leonart problematiza la estigmatización del pueblo mapuche como violento al introducir un cuestionamiento sobre “quién es el invasor y quién es el invadido”, como dice en una entrevista (Zepeda, 2018, párr.23); y sobre el verdadero origen de la violencia: “cuál es el acto violento”. (párr. 23)

Juan Pablo Troncoso en *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán* (2015)⁹ visibiliza violencias simbólicas que se han ejercido históricamente sobre los mapuche al no considerarlos parte del presente, reducirlos a la figura de un pueblo antiguo e incivilizado, y al ocupar una denominación que niega su lengua y nombre; y expone la concepción del mundo que impone la dictadura:

El señor GENERAL MENDOZA, MIEMBRO DE LA JUNTA: . . .
Personalmente, soy enemigo de las huelgas por estimar que ellas no deberían existir a esta altura de la evolución de la sociedad. Sería lo mismo que volviéramos al trueque (...) Sin embargo, aquello era perfectamente lícito y normal en tiempos de los araucanos. ¿Quiere comportarse como un araucano señor ministro?” (2017, p.32)

7 Reseña *Liceo de niñas*: relata el encuentro en un liceo femenino en el año 2015, mientras afuera se desarrolla una marcha estudiantil, entre un profesor de física que sufre crisis de pánico y tres estudiantes que han estado escondidas en los subterráneos del mismo establecimiento desde una toma realizada en 1985, sin saber que han transcurrido 30 años.

8 Reseña *Noche mapuche*: Dos parejas en un departamento del barrio alto disfrutan de un encuentro donde juegan a contarse historias-sueños que involucran a un joven mapuche, trabajador del campo de la dueña de casa. Estos sueños parecen transformarse en la realidad y la situación se vuelve amenazante y violenta.

9 Reseña *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*. En 2012 el Congreso Nacional desclasificó las actas N° 372-A, una transcripción detallada de los 5 días de reuniones secretas que sostuvo la junta militar con José Piñera y ministros civiles de la dictadura, para debatir el conjunto de reformas que conformarían el Plan Laboral. La obra rescata y reconstruye este documento histórico para romper la inercia del tiempo, confrontando un pasado conflictivo aún no resuelto en el Chile del siglo XXI. (Escenix)

Lo mapuche aparece alrededor de 2015 en el teatro, como un espacio simbólico que resume todas las violencias vigentes en Chile: la usurpación, la estigmatización, la discriminación, la anulación de la fuerza política y la invisibilización a través de estrategias de olvido institucionalizado, que incluyen la apropiación y el vaciamiento de sentido de los referentes identitarios: “Lautaro es un nombre mapuche. Apoquindo es una palabra mapuche. Apumanque es otra palabra mapuche. No sé qué significan” (2018, p.3) dice Hilda Peña¹⁰ en la obra del mismo nombre estrenada en 2014, escrita por Isidora Stevenson (1981).

Pero también estas violencias son ejercidas sobre distintas comunidades, grupos o pueblos que estas dramaturgias identifican como: la izquierda, los jóvenes combatientes, las disidencias sexuales, las mujeres, etc., que convergen en el monumento de Baquedano durante el estallido porque “se entrelazan humillaciones de siglos de colonización con conflictos políticos contemporáneos, con una historia local reciente” (Jelin, 2021, p.64).



*Monumento a Baquedano intervenido por movimiento NO + AFP.
Santiago de Chile, 20 de noviembre de 2019. (Xinhua/Jorge Villegas)*



*Monumento a Baquedano transformado por movimiento feminista.
Santiago de Chile noviembre 2019, Image@Rodigo Vera*

10 Reseña Hilda Peña: Relato no épico de la transición a la democracia. Testimonio de un pedazo de la historia nacional femenina que sucede lejos de los relatos oficiales. Navidad. Años 90. Un gran asalto al Banco O'Higgins del Faro de Apoquindo termina con ocho muertos. Uno de ellos es el hijo de Hilda Peña. De ahí en adelante todo es pena. (Fundación teatro a Mil)



Monumento a Baquedano intervenido por colores de la bandera de la diversidad sexual. Santiago de Chile, enero 2020. Agencia UNO



Monumento a Baquedano intervenido por movimientos ciudadanos demandando nueva constitución. Santiago. Agencia UNO

El problema entre el Estado chileno y el pueblo mapuche, tal como lo discuten estas dramaturgias se plantea como histórico y urgente. En 2018, un año antes del estallido, Manzi ratifica en la obra *Tu amarás* que con “los indios. Hace un par de siglos que la cosa está tensa. (*Tira un chiste. Nadie se ríe*)” (p.5), y advierte que “ahora esto está muy tenso” (p.5).

La tensión implica a toda la población porque el Estado chileno es expuesto como un instrumento que sirve a una minoría rica y poderosa capaz de manipular la sociedad en su conjunto para su propio beneficio. En *Escuela* (2013), Calderón escribe:

María
Soy el estado. Y para eso estoy. Para defenderte a ti, el capitalista, de la clase trabajadora que se cansó de ser explotada. Y si esa clase trabajadora quiere expropiarte lo que tú les robaste, yo como estado, los voy a acusar de ladrones. Los voy a acusar de comunistas. Les voy a echar a los pacos. Y si ganan unas elecciones, les voy a echar a los milicos también. Porque si soy rico el estado es mío. ¿Y sabes lo que también es mío? El capital. El capital es mío. Es mi plata. Mía. Mía. Mía. Es mi plata” (p.25)

Al exponer estas discusiones sobre los escenarios, estas dramaturgias integran a la discusión pública un problema histórico, y problematizan la construcción de narrativas que blanquean la historia ocultando sus verdaderos y violentos orígenes porque, tal como lo plantea Manzi, no se trata de “defender que esto empezó así no más. Que esta tierra nació con dueños. Como que uno salió del útero de su mamá así. ¿O no?” (2017, p. 87)

En el estallido, estas temporalidades aparecen de dos formas: en la asunción de la bandera mapuche como un símbolo de todas las luchas históricas por parte de la población no mapuche, y la destrucción de monumentos que cuentan una historia masculina, blanca, heroica y militar del país, en un claro gesto de quiebre que, tal como lo reflexionaban las obras, alcanza la Colonia y la fundación del Estado chileno.



Perro matapacos sosteniendo una bandera mapuche. Fotografía tomada de <https://www.24horas.cl/nacional/a-tres-meses-del-estallido-social-manifestantes-de-reunieron-en-una-nueva-jornada-en-plaza-italia-3871884>



Manifestantes arrastran la estatua del conquistador Pedro de Valdivia.
Cristóbal Saavedra Escobar/ Reuters, 2019.

Segunda temporalidad: Golpe de Estado y dictadura

Las dramaturgias que revisamos, años antes del estallido, exponían la vinculación del Estado con el capitalismo como un antecedente histórico de la sociedad chilena. Se presentaban el dinero y el poder como las verdaderas motivaciones de sectores civiles-militares para provocar la violencia política en distintos momentos de nuestra historia; pero particularmente abordaban el Golpe de Estado de 1973 desde una lectura histórica crítica.

Se exponía que, en su ambición de riqueza, los poderosos han frenado los procesos democráticos que avanzan hacia modelos sociales de distribución y mayor horizontalidad, integrando una dimensión ética al cuestionamiento político.

Calderón recordaba en 2013, a propósito del Golpe civil-militar de 1973 que frenó el proceso conocido como la vía chilena al socialismo, que esto se produjo a partir de un engaño (hoy montaje) preparado por un sector civil: “no había Plan Z (...) Sabían que querían hacer una matanza (...) Detrás de los crímenes militares están los civiles que escribieron ese libro. Y el libro es blanco (...) Y desataron una guerra (...) No es una guerra blanca. Es una guerra cochina” (p.24) dice en *Escuela*, negando el argumento histórico sobre la existencia de un plan del gobierno socialista para imponer por la fuerza un gobierno marxista, y que fue utilizado para legitimar el Golpe de Estado.

Juan Pablo Troncoso en 2015, en resonancia con la idea de la Doctrina del shock propuesta por Naomi Klein en 2007/2009, develaba la veracidad de esta teoría: aprovechando el shock provocado por la represión ocurrida a partir de 1973, la dictadura civil-militar implanta con libertad un modelo ideológico-económico, el neoliberalismo, que moldeará cultural y socialmente a la población hasta hoy: “Lo que debemos hacer en este momento es aprovechar de quitarles las garantías constitucionales (...) estamos en un régimen de excepción, (...) si no aprovechamos ahora (...) de arreglar esta situación para siempre, no la arreglaremos nunca” (2017, p. 71), dice el Almirante Merino en *No tenemos que sacrificarlos por los que vendrán*.

De este modo, el origen pervertido del Estado se refleja/repite en el de la dictadura-mentiras concertadas, intereses ocultos, manipulación, violencia estatal-, evidenciando la responsabilidad civil de la derecha ideológica.

Pero este teatro no expone todo esto en un acto adivinatorio, sino en uno de resonancia con las reflexiones que ocurren en distintos ámbitos de lo académico y social; y al exhibirlo e integrarlo a la discusión pública participa como otro elemento catalizador dentro de la sociedad.

En esta misma línea, estas dramaturgias exponían en esos años las estrategias utilizadas por la dictadura para esconder los crímenes y violaciones a los derechos humanos. El montaje de situaciones falsas para crear realidades es una reflexión central que se le propone al público antes de 2019. Su consecuencia, la posverdad, emerge como conciencia durante la rebelión popular en relación con los medios de comunicación masiva, que aparecen como cómplices del Golpe de Estado y la dictadura. Si durante los años 60 la juventud en las calles había denunciado que “el Mercurio miente”, en 2019 denuncia que “la tele miente”, exteriorizando el vínculo entre los dueños del capital, los medios de comunicación y del Estado, “porque si soy rico el estado es mío” (Calderón, 2013, p.25).



La TV miente, Plaza Italia 2019. (<https://www.eldesconcierto.cl/nacional/2019/10/23/la-tele-miente-recopilacion-de-videos-en-los-que-la-ciudadania-interpela-a-la-television.html>)

Estas dramaturgias ahondan en el problema del montaje, y durante los años previos al estallido, muestran su persistencia histórica y el daño que provoca en los sujetos.

Karen Bauer (1977) en *La Chica*¹¹ (2014) expone su presencia durante la dictadura como una estrategia de amedrentamiento de la población, incluida la infancia, que perpetúa el miedo como una constatación y a la muerte como una posibilidad normalizada: “A ustedes los vamos a matar, los vamos a llevar a una de esas mismas barricadas que pusieron y vamos a decir que es la misma gente la que los mató” (2022, p.17), les dicen los carabineros a los niños de las poblaciones periféricas de Santiago que participaban de las protestas populares a mediados de los 80.

Nona Fernández (1971) en *Liceo de niñas* (2015), expone los montajes durante la dictadura y sus consecuencias en la juventud de los años 80, específicamente en los estudiantes secundarios y a aquellos que pertenecieron a grupos insurreccionales: “según los pacos, lo que vino fue un enfrentamiento” (2016, p. 39) dicen las jóvenes dudando de la versión oficial sobre la muerte de un compañero.

Esta duda se instala como razonable dentro de una parte de la población, porque los relatos son incoherentes con los hechos. Riquelme cuenta que hicieron explotar a un compañero y dice:

Además, le encontraron armamento y documentos que lo involucraban en atentados terroristas y lo más curioso es que lo único que no se quemó con el fuego fueron los armamentos y los papeles. Qué raro ¿no? ¿Se da cuenta hasta dónde pueden llegar? (p. 50)

11 Reseña *La Chica*: Desde la perspectiva de la infancia, Karen Bauer nos habla de una familia que sufre en silencio la desaparición de un hijo de 12 años. Estos personajes que pueden ser voces o sombras de un discurso que se confunde en la cabeza de un niño, de un hombre o de una familia marcada por la dictadura.

De este modo, estas dramaturgias exhiben la incongruencia y realzan la necesidad de la sospecha sobre lo presentado como real, pues los montajes tienen la capacidad de crear y modular la realidad, y la facultad de integrarse a los relatos históricos como verdades sociales si no son problematizados, como lo hacen estas autoras.

Por otra parte, estas dramaturgias insisten en mostrar la permanencia de la dictadura en el presente, al que correctamente podríamos denominar postdictatorial.

Fernández en *Liceo de niñas* construye una temporalidad contraída/densificada que le permite igualar 1985 y 2015, año en que ocurre la situación dramática de la obra y también se estrena. Las tres estudiantes que aparecen en el laboratorio creen que siguen en 1985, año en que se escondieron en los subterráneos durante la toma del liceo organizada por el movimiento secundario, y que en la realidad fue el liceo A12 de Providencia: “Está todo igual, esta cuestión no ha avanzado nada en este tiempo que llevamos allá adentro” (2016, p.53), dice Maldonado luego de salir a la calle después de 30 años y ver a los estudiantes protestando.

Karen Bauer en *La Chica* instala la acción dramática en 1985-1986, pero cuando el hijo de 12 años es detenido en la barricada de su población y desaparece por un mes, la madre lo va a buscar al Estadio: “No fue al colegio, fue al estadio a preguntar por su hijo, llevó a la Chica porque pensó que le dirían algo” (p.11) dice su hermano de 10 años. La alusión al Estadio nos rememora centros de detención y tortura al inicio de la dictadura, que se proyectan al superponerlos, hasta los años 80, evidenciando la sostenida represión y violación a los derechos humanos durante ese período.

Y Calderón planteaba en *Escuela* (2013) que el plebiscito de 1988 fue en realidad otro tipo de montaje, tal vez el más importante destinado a perpetuar la dictadura bajo la forma de la democracia:

Pero ese plebiscito es un engaño. Ahora la dictadura nos dice que si votamos no, podemos tener elecciones libres y elegir un presidente. Nos quiere hacer creer que eso es una conquista popular. Pero no. (...) Porque ellos, lo que realmente quieren, es consolidar el modelo político y económico que impusieron por la fuerza. Y para eso necesitan darle una legitimidad democrática. (p.57)

Esta continuidad temporal aparece como conciencia durante la rebelión popular. Por una parte, los jóvenes escribían en calles y pancartas: “somos los nietos de los obreros que no pudiste matar”, en una clara alusión generacional y de clase, en que ellos mismos se vinculan al golpe civil-militar y a la dictadura -que habría intentado exterminar a la generación de sus abuelos/as-, situándose como herederos de los sobrevivientes de lo que fue “una matanza. Un genocidio” (Calderón, 2013, p.24).

Esta juventud se auto representa como “la generación sin miedo”, y aunque retomen simbólicamente la lucha emprendida por jóvenes de períodos anteriores -como aquellos de los 80-, instalan una diferencia profunda con las generaciones pasadas al negar la herencia del miedo que estos habrían recibido.

Por otra parte, se recuperan, resignifican y redignifican símbolos, figuras de artistas y palabras que se habían desacreditado o silenciado: pueblo, dignidad, libertad, aparecen reiteradamente en los escenarios antes del estallido y después de él en las calles.

En *Escuela* se habla de una esperanza de recuperación de la dignidad en los años 80, cimentada en la lucha popular: “amaneciendo la dignidad. A sangre y fuego por un futuro de libertad” (p.3). Y de la soberanía popular: “nuestro pueblo es el dueño de su historia, arquitecto de su liberación” (p. 6).

Manzi en *Tú amarás* (2018), apela al público a cuestionarse por la dignidad: “¿Saben qué significa dignidad? (...) La posibilidad de amarse a uno mismo. De sentirse como un sujeto legítimo. Un grupo amable, respetable. Un grupo social pierde dignidad cuando deja de sentir que su grupo social merece respeto” (p.45). Y más aún, plantea que “lo que te hace humano es la dignidad” (p.46).

La recuperación y redignificación de estas palabras y sus imaginarios en el teatro, es por una parte la evidencia de lo perdido: la propia humanidad, legitimidad y respetabilidad; pero, por otra, es la redignificación de las movilizaciones populares que impidieron que la dictadura se perpetuara: la lucha popular de los años 80. La recuperación de la dignidad y el respeto, se actualiza desde octubre del 2019 no solo en acciones, sino en cantos, gritos y rayados, llegando hasta el acto simbólico y refundacional del pacto social, a través del renombramiento de la plaza donde ocurrieron las grandes manifestaciones en Santiago junto al monumento de Baquedano: la Plaza Dignidad.



Plaza Dignidad /Metro Baquedano. Foto propia, 2019

Tercera temporalidad: Postdictadura y democracia neoliberal

El período postdictatorial, aquel que comienza en los años 90 con una democracia pactada por los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia y donde se consolida el modelo neoliberal, es el último de los momentos históricos que problematizan estas dramaturgias antes del estallido, y se corresponde con el contexto biográfico que comparten estas dos generaciones de artistas.

Este período se expone en el teatro como resultante directo de la segunda temporalidad -dictadura-, y como heredero de la primera -origen del Estado- en cuanto responde al mismo modelo de mundo.

Calderón muestra en 2013 que la democracia surgida a partir del plebiscito de 1988 no es real porque ha perpetuado la impunidad: “va a ser una democracia irreal (...) sería un error y una traición a las legítimas aspiraciones del pueblo. Porque estamos seguros de que si esa supuesta democracia llega, no va a haber justicia para nuestros muertos” (pp. 57-58). Fernández en 2015 expone que la condición democrática de la sociedad chilena es relativa: “O sea que cuando salga allá afuera ¿a lo mejor llegó la democracia?” (2016, p. 100), pregunta una de las estudiantes en *Liceo de niñas*, y “El Profesor y Fuenzalida se miran. Luego hacen un gesto de Relatividad” (p. 100).

El cuestionamiento al carácter democrático de este período, surge del hecho de que la democracia se presenta como un producto ahistórico, y donde “el proceso causal, la represión cruel y sistemática, los conflictos, la acción de resistencia eran tabú, porque supuestamente disgregan a la comunidad” (Vinyes, 2021, p. 29).

La consigna inicial del estallido: “No son 30 pesos, son 30 años”, tensiona esta visión naturalizada de la democracia como ahistórica, al plantear que el problema no es el alza de la tarifa del transporte, sino las causas que se encuentran en otros tiempos: un Estado que sirve a los ricos, una dictadura que instala el neoliberalismo, pero sobre todo, una democracia pactada que desde 1990 mantuvo vigentes las normas y modelos culturales y económicos que fueron impuestos a la población a través de violencias estatales. Manzi en 2015, exponía que la forma de abordar este problema estaba equivocada, porque no lo enfrentaba: “aquí hablamos, hablamos, hablamos hasta tapar todo. Queremos taparlo todo” (2017, p.13), pero el “hoyo que arde debajo de esta polis (...) no se puede tapar hablando” (p.15).

Esta instalación de la democracia como producto ahistórico y de los conflictos como inexistentes, generan una sociedad adormecida y desmovilizada como consecuencia de la opción tomada por los gobiernos democráticos de no buscar una salida ideológica distinta a la de la dictadura, y en su lugar promover la concertación y el acuerdo con ella, “convirtiendo lo que había sido un proyecto político de resistencia (...) en una ideología de la democracia” (Vinyes, 2021, p. 48).

Estas dramaturgias ponían sobre los escenarios un sinfín de violencias provocadas por el modelo neoliberal que producto de un movimiento de interiorización se invisibilizan, pero que seguramente el público podía reconocer en su propia vida: “la interiorización física es uno de los desplazamientos topológicos fundamentales de la violencia” (2016, p. 24), plantea Han. Y explica que con esto “la violencia sufre una interiorización, se hace más psíquica y, con ello, se invisibiliza. Se desmarca cada vez más de la negatividad del otro o del enemigo y se dirige a uno mismo” (p.11).

De este modo las violencias se naturalizan y con esto se “mantiene el orden de dominación vigente sin ningún tipo de esfuerzo físico o material” (p. 26), dando paso a la “violencia autogenerada, que es mucho peor que cualquier otra, puesto que la víctima de esta violencia se cree libre” (p.111) y “probablemente sea mucho más funesta (...), pues carece de visibilidad” (p.10).

Nona Fernández presentaba en 2015 en *Liceo de niñas*, al sujeto de la sociedad del rendimiento -productor incansable y competidor-, en la figura del Profesor. Una persona explotada y autoexplotada, cuyo objetivo es cumplir con las exigencias del éxito propias de este modelo neoliberal, que también es patriarcal: comprar un departamento en el que no puede estar porque no tiene tiempo, ganar dinero para poder tener hijos. Una persona con problemas de salud mental, que sufre ataques de pánico y vive adormecido por las pastillas que toma para no sentir dolor. Es decir, un sujeto enfermo por la profunda desconexión consigo mismo y con los demás, pero aparentemente feliz, aparentemente libre:

Señoritas, yo hasta hace tres meses tomaba pastillas. Eran varias, todas para cosas diferentes, pero el resultado que se buscaba era que yo me sintiera mejor, porque con el tiempo me sentía cada vez más desgraciado. Las tomé durante muchos años (...) Nada de lo que antes me daba rabia o pena, me importaba. Ya no me angustiaban mis doce horas de trabajo, ni las noticias, ni los problemas de plata, ni los dramas míos ni del resto. Dejé de importarme mi mamá, que estaba con cáncer en un asilo (...) Con el tiempo ya no me importó nada de nada y al parecer así era feliz. Un día me llamaron por teléfono para decirme que mi madre había fallecido. Colgué y seguí corrigiendo pruebas porque tenía que entregar un informe de notas esa tarde (...) Sencillamente se me olvidó. Fue ahí cuando tanta felicidad me dio miedo (...) Estaba a salvo, pero esa seguridad no era real. (2016, p.90).

Esta apariencia de libertad y felicidad es la que estas dramaturgias tensionan; y del mismo modo en que el problema es expuesto, se muestran sobre los escenarios posibles salidas: “ya no quiero seguir tomándolas (...) me ponen tonto, y ya no quiero andar así” (Fernández, 2016, p. 28), dice el Profesor. Por lo tanto, detenerse, negarse, rebelarse contra las formas culturales del neoliberalismo aparecían, antes del estallido, como gestos de resistencia a la condición deshumanizante del sistema, y caminos de encuentro y validación de modelos sociales alternativos al neoliberal donde, como dice Ordine, asistimos a “la sistemática destrucción de toda forma de humanidad y solidaridad [pues] este perverso mecanismo económico (..) acabará negando también a las futuras generaciones toda forma de esperanza” (2021, p.11),

La inconsciencia de estas situaciones genera una rabia que puede desrealizar al sujeto, pero su consciencia genera una rabia movilizadora, rebelde. La rabia, tal como se plantea en algunas de estas dramaturgias, es también histórica: “uno trata de ponerse pacífico, pero está lleno de rabia, y de repente cuando a uno le pasa eso queda perplejo, y puede estar semanas así o meses así. . . O quinientos años” (2017, p. 101), decía Manzi el 2015 en *Donde viven los bárbaros*.

Desde esta perspectiva, lo que el teatro estaba exponiendo antes del estallido, es el paradigma del cansancio, la angustia, la soledad, el individualismo y el narcisismo que provoca un modelo cuya instalación es histórica y política. Un modelo que genera esta inconsciencia de la cual es necesario despertar para recuperar la humanidad.

Este despertar aparece después del estallido como consigna: “Chile despertó”. Y la idea del despertar, aparece en las calles como histórico, pues incluye todas las luchas pasadas y presentes, lo que reafirma lo que se venía planteando en el teatro, que ni la democracia ni el neoliberalismo son ahistóricos.



Las luchas se unieron y Chile despertó. Santiago, 27 de octubre de 2019.
(Foto: AFP) // PABLO VERA

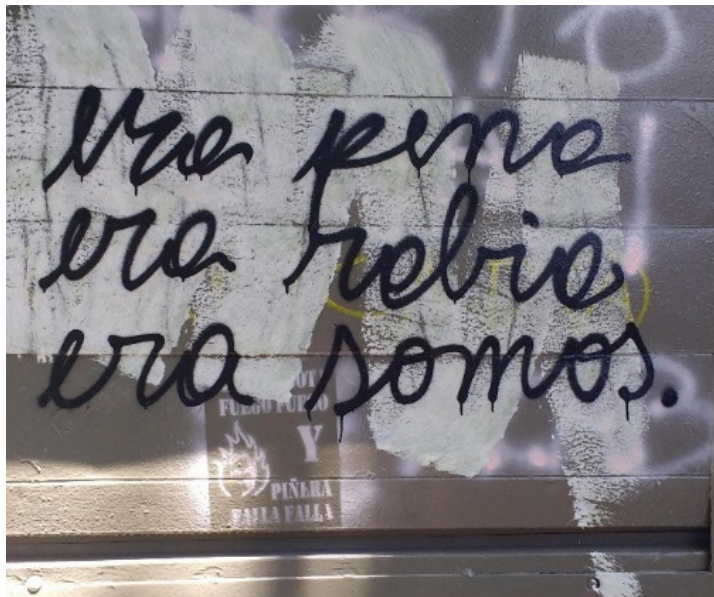
De este modo, a partir del estallido y durante la rebelión popular, se instalan en la sociedad discursos que expresan la percepción y necesidad de otro pacto social, de otra configuración del mundo, que se resumieron en la petición de una nueva constitución surgida de la consigna “No más abusos”.

Este *otro* mundo aparece en estas dramaturgias por contraste, nostalgia, añoranza o ausencia. Y como si las obras fueran el negativo de una foto cuyo positivo se reveló (rebeló) en la vida social: el sujeto marginado de la historia, el sujeto desconectado de sí mismo y de los demás dejó de competir, colaboró o se asoció; y, aunque sea por un momento, percibió que podía dejar la apariencia de felicidad y sentirse bien al descubrir lo colectivo como otra forma posible de relacionarse: “Ahora que nos encontramos no nos soltemos” fue un discurso recurrente. Y rayados como “cuídense cabros” o “era pena, era rabia, era somos”, enfatizaban la importancia del cuidado y del estar en comunidad para vivir en un espacio de bien-estar, evidenciando la necesidad de un pacto social distinto, un mundo con otra ética.



Ahora que nos encontramos no nos soltemos.

Tomado de <https://www.elquintopoder.cl/politica/la-solucionatica/>



Era pena, era rabia, era somos. Foto propia, Santiago 2019.

Más allá de lo sucedido después de la rebelión popular y los plebiscitos sobre las nuevas constituciones, es interesante notar que, en junio de 2019, meses antes del estallido, Calderón en la obra *Dragón*, advertía que “la pequeña burguesía (...) entre la justicia y el orden, siempre va a elegir el orden; entre la paz y la libertad siempre va a elegir la paz” (escuchado en función de junio 2019, Teatro UC). Es decir, alertaba que tal como plantea Ricard Vinyes, “la apelación a la paz sirve con frecuencia para ocultar impunidades” (2021, p. 73), y que el impulso conservador instalado desde la primera temporalidad como base de la configuración cultural del país, dificultaría la posibilidad de renovación del modelo económico y político, que a fin de cuentas es la renovación del modelo cultural y social.

Estos hechos revelan la fuerza de la reflexión teatral y la necesidad de atenderla para, a lo menos, “ver venir” lo que hoy se esté gestando, y sobre lo cual las artes y las humanidades ya se deben estar cuestionando.

Reflexiones Finales

Guillermo Calderón, en diciembre de 2023 publicó una reflexión sobre su obra *Villa*, donde plantea que si la misión que define la labor del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es “dar a conocer las violaciones sistemáticas de los derechos humanos por parte del Estado de Chile entre los años 1973-1990 (...) para que Nunca Más se repitan (...), entonces fracasó absolutamente [porque estos hechos] se repitieron interminablemente ante las cámaras en 2019 y 2020” (p. 218).

Y agrega que el proyecto que justificaba su obra fracasó, “porque el esfuerzo colectivo de exponer los crímenes de la dictadura y la reflexión acerca de cómo recordarlos no logró cruzar la línea imaginaria que encierra al arte” (pp.217-218).

Creo que Calderón tiene razón en un sentido, pero también debemos aceptar que las expectativas sobre la memoria como garante de la no repetición son exageradas e injustas. Ningún trabajo de memoria, ni de discusión sobre las causalidades históricas, garantizará la no repetición de los hechos de violencia.

Tal como lo plantea Vinyes, “la utilidad de la memoria es para facilitar un posicionamiento ético ante los hechos acontecidos en el pasado” (2021, 97), y a esto aportó la discusión aquí descrita sostenida sobre los escenarios teatrales de Santiago y otras ciudades, y en distintos ámbitos de la sociedad chilena, antes de la rebelión popular de 2019.

El posicionamiento ético ante los hechos del pasado es lo que permite (permitió) avanzar hacia una conciencia capaz de imaginar un mundo *otro*, una sociedad regida por otras formas de relación social: colectivas, colaborativas, horizontales, igualitarias. Imaginar otro modo de vida social no es fácil, pero el arte, tal como plantea Sommer parafraseando a Shklovsky, tiene la potencialidad de producir “la desfamiliarización o la interrupción del hábito” (2020, p.35); y el teatro, como dice Lang, es capaz de potenciar prácticas descolonizadoras que permiten reimaginar el mundo:

La práctica artística es una *potencia de atravesamiento* que hace una puesta común de procedimientos y condiciones de sublevación y mutación de las formas de vida clasificadas y tuteladas. La práctica que implica una obra (...) es un movimiento de la tierra. La actividad artística deshace, reimagina y rehace la tierra del conquistador. Es una práctica de “descolonización interior” e invención de formas de vida. (2019, párr. 2)

Esta fue la labor que ejerció parte del teatro en Chile antes del estallido, tensionar e intencionar un posicionamiento ético frente al pasado que permitió ver el presente críticamente e “ilumin[ar] el diverso patrimonio democrático” (Vinyes, 2021, p. 90) que, sin garantías, pudo instalar una memoria disidente, como dice Emilia Tijoux, que se alzó frente al poder.

Lo que sucedió, puede volver a suceder, dice Levi, lo que significa que puede ocurrir otro estallido, sobre todo después de haber visto lo que esta sociedad pudo haber sido. Ahora “es más urgente hacer memoria para imaginarse el futuro” (2023, p.219), dice Calderón, “tenemos que insistir en el teatro porque es lo único que tenemos” (p.218).

Referencias bibliográficas

- Bauer, K. (2022). *La Chica*. CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Buenos Aires. Argentina. www.celcit.org.ar
- Calderón, G. (2023). *Villa y el futuro*. *Revista Apuntes de Teatro*. Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile. N°148 (214-219).
- Calderón, G. (2013). *Escuela*. Texto sin publicar, cedido por el autor.
- Dubatti, J. (2011) El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia* 11-12 pp. 71-80 https://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf
- Fernández, N. (2016). *Liceo de niñas*. Santiago de Chile: Ediciones Oxímoron.
- Han, B. (2016). *Topología de la violencia* Barcelona: Herder Editorial.
- Jelin, E. y Vinyes, R. (2021). *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial*. España: Ned Ediciones.
- Lang, S. (2019) Manifiesto de la Práctica Escénica. CajaNegra Editora <https://cajanegraeditora.com.ar/manifiesto-de-la-practica-escenica/>
- Manzi, P. (2017). *Donde viven los bárbaros*. Santiago de Chile: Editorial Punto de Giro.
- Manzi, P. (2018). *Tú amarás*. Texto sin publicar, cedido por el autor.
- Ordine, N. (2021). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona, Acantilado.
- Sommer, D. (2020). *El arte obra en el mundo. Cultura ciudadana y humanidades públicas*. Santiago de Chile: Ediciones/Metales Pesados.
- Stevenson, I. (2018). *Hilda Peña*. Santiago de Chile: Editorial Punto de Giro.
- Taylor, D. (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Troncoso, J. (2017). *No tenemos que sacrificarnos por los que vendrán*. Santiago de Chile: Editorial Punto de Giro.
- Zepeda, R. (2018). “Marcelo Leonart regresa con “Noche Mapuche”, una obra que no da tregua”. <https://radiojgm.uchile.cl/marcelo-leonart-regresa-con-noche-mapuche-una-obra-que-no-da-tregua/>

La voluntad histórica de la dramaturgia chilena escrita por mujeres¹

The historical willpower of Chilean playwriting by women

Dr. Juan Pablo Amaya²
jpamaya@ubiobio.cl

Resumen

A partir de la revisión de un corpus de obras dramáticas escritas por mujeres en el marco temporal que va desde la década del 30 hasta 1973, con el cierre de los teatros universitarios tras el golpe de estado cívico-militar, se revisan las obras de Deyanira Urzúa de Calvo, Gloria Moreno, Magdalena Petit, María Asunción Requena e Isidora Aguirre.

Se afirma que existe una voluntad histórica en la dramaturgia chilena escrita por mujeres, desde la generación de dramaturgas de la escena comercial y aquellas que escribieron y montaron al alero de los teatros universitarios. Ellas ponen en escena a los próceres de la patria y posteriormente hay un desplazamiento hacia personajes colectivos participantes de hechos históricos poco recordados en la historiografía nacional y con amplia participación de mujeres.

Palabras clave: Dramaturgia chilena; Dramas históricos; Dramaturgas; Teatros universitarios.

Abstract

Based on a review of a corpus of dramatic works written by women covering the period from the 1930s to 1973, with the closure of university theaters after the civic-military coup (in Chile), the works of Deyanira Urzúa de Calvo, Gloria Moreno, Magdalena Petit, María Asunción Requena, and Isidora Aguirre are analyzed.

It is argued that there is a historical intention in Chilean dramaturgy written by women, from the generation of women playwrights in the commercial scene to those who wrote and staged works under the auspices of university theaters. They bring national heroes to the stage and later shift towards collective characters involved in historical events often overlooked in national historiography and with a significant participation of women.

Keywords: Chilean playwriting; Historical drama; Women Playwrights; University theaters.

Recibido: 30/09/2024. Aceptado: 30/10/2024

1 El artículo se origina en el marco del proyecto de investigación Fondecyt Posdoctorado N°3190586 "Geografías teatrales: el país de las mujeres. (Dramaturgas chilenas del periodo 1941 a 1973)", del investigador responsable Juan Pablo Amaya.

2 Doctor en Literatura Latinoamericana (Universidad de Concepción) y académico del Departamento de Estudios Generales de la Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile.

Introducción

El crítico Durán-Cerda (1970), así como otros estudiosos y estudiosas del teatro chileno, afirma que 1955 fue el año de consolidación de los teatros universitarios chilenos porque se conforma una escritura dramática heredera del objetivo inicial de un teatro nacional. Para ello, toma en consideración un corpus significativo de obras dramáticas escritas, premiadas, publicadas y montadas en el marco del trabajo de las compañías universitarias, así como de sus labores de extensión³.

Los elencos universitarios fundados a partir de 1941 trabajaron por una renovación teatral que, desde el profesionalismo universitario, superara las prácticas teatrales de la primera mitad del siglo xx, desarrolladas desde el oficio. Progresivamente, los montajes de teatro clásico incluirán nuevas expresiones del teatro contemporáneo europeo y estadounidense, junto con obras nacionales, hasta cristalizar en tres vertientes lideradas por tres dramaturgas chilenas: María Asunción Requena, Isidora Aguirre y Gabriela Roepke⁴.

La afirmación del crítico es paradigmática, por lo menos, en dos sentidos. Primero, porque configura una efeméride alrededor de la triple coincidencia y proyecta la comprensión de la producción dramática de los teatros universitarios a partir del desarrollo de estas tres vertientes. Segundo, porque son tres mujeres dramaturgas cercanas generacionalmente, en un país en que también las autoras y sus obras han sido soslayadas y silenciadas.

Una de esas vertientes ha sido reconocida en la escritura dramática de María Asunción Requena bajo el rótulo de teatro histórico, historicista o de “valoración del pasado histórico” (Durán-Cerda). El asunto de la obra es la gesta colonizadora de un grupo de chilotos en Magallanes, quienes fundan Fuerte Bulnes y luego Punta Arenas. Si bien la dramaturga es respetuosa de la historia oficial, que narra la participación institucional del reciente Estado de Chile y sus autoridades, ella centra la acción en la participación, especialmente, de las mujeres de Chiloé para la ampliación de los límites de la nación⁵.

Una década después, escenifica *Ayayema*. La obra problematiza la relación del estado-nación chileno con los indígenas australes en la figura controversial y casi mítica de Lautaro Wellington Edén, kawésqar y militar chileno, quien desea educar a sus hermanos de la reducción indígena. El personaje es histórico y el misterio de su final trágico ponen en tensión su identidad y la idea de ser chileno, chilena.

Ya en los 70, se estrenó *Chiloé, cielos cubiertos*, que bajo las etiquetas de folklorismo oculta los hechos históricos del proyecto renovador del gobierno de la Unidad Popular, encabezado por Salvador Allende. Un grupo de mujeres en la isla espera noticias de sus maridos que han partido a trabajar a la Patagonia, mientras llega la noticia de que el nuevo gobierno desea invertir en mejorar el sector productivo de la mitilicultura, crece la desconfianza de los isleños.

3 El artículo no discute la periodización de la literatura y el teatro chileno. A la luz de la propuesta de una serie de obras dramáticas escritas por mujeres, se propone una lectura del género drama histórico, para comprender sus particularidades formales y las distintas representaciones del pasado.

4 Las tres vertientes reconocidas por el crítico son “valoración del pasado histórico, sátira y crítica social, teatro trascendentalista, con énfasis en la perspectiva individual” (Durán-Cerda, p. 29).

5 “En el marco de los hechos históricos, la dramaturga se esfuerza en reconfigurar el imaginario del sur de Chile. Intenta corregir la serie de omisiones y tachaduras a que ha estado sometida la historia austral del país, para inscribir la gesta colonizadora de la goleta Ancud en los esfuerzos por la construcción del país y por monumentalizar la participación de hombres y mujeres de Chiloé, recientemente ciudadanos chilenos” (J. Amaya, 2019, p. 61).

Así, las obras conocidas como la trilogía del sur escenifican hechos históricos importantes de la nación, pero que han tenido poca representación en las historias oficiales del estado-nación. Junto con ello, pone como protagonistas a mujeres: chilotas, indígenas kawesqar. Las obras:

buscan discutir con los discursos que han construido el pasado de Chile, que tradicionalmente ha respondido a intereses particulares de una élite y de la *intelligentzia* (Subercaseaux). Frente a la exclusión de amplios espacios y habitantes, Requena escenifica comunidades que viven desahogadas de las políticas nacionales, que no alcanzan para dar cobertura e incidir de modo significativo (Amaya, 2016, pp. 215–216).

Sin embargo, cuando se revisa la producción dramática, es posible constatar que hay un corpus de obras dramáticas, en especial dramas históricos, escritas por mujeres dramaturgas, pero también escritoras en distintos géneros y actrices, durante el periodo de funcionamiento de los teatros universitarios: 1941 a 1973. Ellas conforman un elenco suspendido, en tanto no están incluidas plenamente en las historias de la literatura y el teatro, pese a haber escrito, montado y publicado de forma sistemática sus obras, además de haber sido premiadas o haber contado con el aplauso del público.

En la conformación de la historia del teatro chileno y su posterior lectura, se reconoce que hay omisiones significativas al teatro anterior a 1955 y, peor aún a 1941. Pocas obras y autores, casi exclusivamente hombres, han sobrevivido al prejuicio que cayó sobre la dramaturgia anterior o externa a los teatros universitarios: se les tildó de teatro de oficio, nominado teatro comercial, se les desdeñaban sus telones pintados y el uso de apuntadores. Sin embargo, junto a las figuras de Cariola, Mook, Hurtado Borne, Acevedo Hernández, Luco Cruchaga, por nombrar algunos, urge reposicionar a las dramaturgas del periodo, pues desarrollaron una escritura dramática sistemática y que formó parte de la escena teatral nacional.

El artículo propone una lectura de la producción de las dramaturgas chilenas a partir de la escritura de obras del género drama histórico, para comprender el desarrollo del teatro chileno desde las particularidades textuales y temáticas que no han sido interrelacionadas. De esta forma, se deconstruye “el mito del éxito aislado” (Russ, 2019) de las escritoras/dramaturgas, que indica que las mujeres escritoras han sido incluidas en las historias de la literatura/teatro solo a partir de una obra o un grupo de poemas, mientras se omite el resto de su trabajo. Sin embargo, la actual propuesta ha sido comprender a las dramaturgas a partir de sus obras y también en las relaciones escriturales y teatrales de su generación.

Dramas históricos anteriores a los teatros universitarios

Es cierto que gran parte de ese teatro correspondía a un teatro comercial opuesto a la propuesta escénica del teatro profesional universitario; sin embargo, correspondía a una forma de entender el teatro, que satisfacía a un numeroso público que asistía a los teatros de Santiago, más el público de provincias atento a las giras de las compañías teatrales de mayor renombre. Esta dicotomía no puede valorar el teatro en dos antónimos de mal y buen teatro, porque es una acusación injusta que solo se detiene en las carencias y la popularidad del teatro anterior a los universitarios. En esas prácticas teatrales y en la escritura dramática, participan Eglantina Sour, Deyanira Urzúa de Calvo, Luisa Zanelli López, Gloria Moreno, Patricia Morgan, Magdalena Petit, Blanca Arce.

Ellas escribieron en distintos géneros: primero, radioteatros que luego tenían su correlato en puestas en escenas cercanas a lecturas dramatizadas, a petición del público, que también exigía su lectura en “novelas radiales”; segundo, teatro para niños, niñas y adolescentes, con obras breves para su lectura y/o representación al interior de las escuelas; tercero, melodramas o de “imaginación melodramática” (Brooks, 1979) que atraviesa obras de los géneros anteriores; cuarto, teatro breve, generalmente obras en un acto que funcionaban como ensayos de escritura; finalmente, el punto a desarrollar en el artículo: dramas históricos.

Anterior a la aparición de *Fuerte Bulnes* de María Asunción Requena, hubo dramas históricos, escritos por mujeres, cuando aún no se definía la función dramaturga. En las memorias de Domingo Tessier (Mihovilovic, 1995), comenta que los dramas históricos se enfrentaban al desinterés del público, así las compañías debían rápidamente cambiar el montaje por alguna comedia que vendiera entradas para la subsistencia de los hombres y mujeres de teatro. Puede que sea cierto, el drama histórico corría con desventaja, pero no deja de llamar la atención su presencia en todas las décadas y, más aún, su publicación cuando el mercado editorial eran pequeñas imprentas. Se revisarán brevemente algunas de estas obras.

En 1931, Deyanira Urzúa de Calvo⁶ publicó *Arturo Prat o el combate de Iquique*. (21 de mayo de 1879). Drama en un acto y dos cuadros. Es una obra breve, que tiene como asunto la figura del héroe y su gesta en la Guerra del Pacífico; figura de larga presencia en la literatura y el teatro nacional (Donoso & Huidobro, 2015)⁷.

El repertorio de personajes es limitado a las figuras históricas: Prat, Serrano, Aldea, Grau. Los acompañan un grupo indeterminado de soldados chilenos y peruanos. En la configuración, Prat es el personaje que domina todo el acto: desde el momento que ha quedado comisionado a resguardar la rada de Iquique hasta su muerte sobre la cubierta del acorazado Huáscar.

6 Deyanira Urzúa Cruzat incorporó el apellido de Calvo para firmar sus obras. Nació en Curicó y, al igual que parte de su familia, estuvo ligada fuertemente a proyectos educativos. Publicó numerosas obras, entre ellas se encuentran: *El capitán veneno: comedia en tres actos y un epílogo basada en la novela del mismo nombre de Alarcón* (1930); *Entres escritores y periodistas* (1930); *El suicidio retrasado* (1931); *El necio orgullo* (1931); *El Tolín* (1931); *La verdadera hermosura* (1931); *La travesura de Rosario* (1931); *La carta misteriosa* (1931); *Recuerdos de una educadora: poesía y teatro escolar* (1983). Si bien su trabajo literario corresponde a la primera mitad del siglo, es relevante que gran parte de sus obras dramáticas fueron publicadas por la importante Editorial Nascimento, que respaldó el desarrollo de la literatura chilena. Además, “todavía en 1961 su nombre forma parte del catálogo” (J. P. Amaya, 2022, p. 168) junto a figuras destacadas del teatro y la dramaturgia nacional.

7 Interesa la figura de Deyanira Urzúa de Calvo porque su producción dramática se mantiene vigente durante los primeros años de los teatros universitarios como demuestra su presencia en los catálogos de la Editorial Nascimento hasta la década del 60.

Predomina fuertemente el uso del soliloquio, como una forma reflexiva del protagonista. Así, revela un mundo interior marcado por el compromiso con la patria y el cumplimiento del deber. Se demuestra desde el inicio, cuando le habla a La Esmeralda: “Mi deber es estar a tu lado y compartir tu suerte, feliz o desgraciada” (Urzúa, 1931, p. 6). Poco a poco se van develando los aspectos más personales como su vida familiar, pero también la convicción: “Yo también tengo sed de gloria, yo también te amo, suelo adorado, y también quisiera morir defendiendo tus derechos” (p. 6).

En los diálogos sucesivos con Aldea y Serrano, se va desarrollando la acción. Se reafirma la convicción expresada en el soliloquio inicial, hasta el enfrentamiento final. La dramaturga escribe con apego y respeto a lo que ha guardado la historiografía oficial; por ello, se incluyen las famosas frases de sus arengas: “¿Almorzó la gente?” (p. 8), “La contienda es desigual” (p. 10), “¡Nadie ha de arriar nuestra bandera!” (p. 10), “¡Al abordaje muchachos!” (p. 11).

Por su configuración en un solo acto, repertorio limitado, predominancia de la figura de Prat en los soliloquios y el tratamiento lineal de la historia, es que la obra de Urzúa corresponde a un drama histórico con una finalidad concreta: para los espacios escolares de formación cívica. Es decir, “contribuye a la solidificación de la identidad nacional, en el lugar central en que el estado configura y reproduce los elementos identitarios: la escuela. Por ello, el trabajo de Urzúa ofrece un texto breve para su lectura, pero sobre todo, para su representación en los anuales actos de conmemoración del 21 de mayo (...) probablemente, bajo el busto o el retrato del héroe” (Amaya, 2022, p. 163).

Aunque pareciera que en su obra hay una insistencia por dotar al imaginario nacional de la fortaleza identitaria que otorga el pasado compartido en la figura de Arturo Prat, sus obras breves publicadas en *El teatro del estudiante* (1943) evidencia la escenificación de una recomposición social, con conflictos en el campo, la ciudad y el norte minero. Esto evidencia que su dramaturgia promociona los valores fundamentales para la formación cívica de la infancia y juventud, junto con otras preocupaciones sociales propias de su generación de la primera mitad del siglo XX.

En 1945, Gloria Moreno⁸ publicó *La última victoria*, en momentos de fundación de los teatros universitarios. Es una obra sobre la vida y obra de Bernardo O’Higgins. El tiempo diegético considera desde la ausencia de Chile y su estadía para formación en Europa, como ocurre en el acto I, hasta la abdicación y su partida hacia el Perú.

La obra está estructurada en tres actos y un número importante de escenas (sesenta y tres), agrupadas en ocho cuadros debido a los distintos espacios: Chillán, Santiago, interiores de la hacienda y los interiores del palacio de la gobernación.

8 Gloria Moreno nació en 1900 bajo el nombre de Ester Irrarrázaval. Como señala Ostria (1994), su trabajo de secretaria de su padre diplomático le significó giras y estadías en diversos países de Europa, Oriente y América. Ofició de traductora de libros desde el francés, inglés y alemán; publicó cuentos, crónicas, teatro y guiones para cine. Entre sus obras de teatro publicadas, destacan: *Mar*, comedia en tres actos (1936), *Nina y Aguas abajo* (1940), *El instituto de la felicidad* (1943), *Amor y polizón* (1945), *La breva pelá* (1954).

En general, su trabajo dramático “significa la presencia innovadora de la perspectiva femenina en la literatura dramática chilena neorrealista. Lejos del criollismo más o menos folklórico o del naturalismo cientificista” (157).

Si bien la intención de representar la gesta de O'Higgins por la conformación de la república libre del colonialismo español, la obra pone en escena permanente la figura de la madre, doña Isabel Riquelme y su hija Rosita. Ambas mujeres participan en todos los actos y en la mayoría de las escenas, desde los espacios interiores del hogar. Así, la obra da cuenta de los intersticios de la historia, aquello que la historiografía nacional omite para dar realce a las batallas y las decisiones políticas.

Para dar cuenta de los estudios en Europa, la obra presenta la preocupación de la madre ante la tardanza de su regreso. Esa preocupación será permanente: ella a la espera de noticias de batallas, de las alianzas políticas, pero también de acompañarlo a Argentina. La participación de Bernardo también ocurre en esos espacios interiores y siempre en escenas breves, en las que interactúa con su madre y hermana para manifestar su afecto y el inmenso compromiso con la patria.

Esta atención por la vida interior no descuida el rigor histórico de los personajes, ni la cronología de los hechos. Al contrario, siempre las acotaciones señalan los espacios, descripciones y fechas. Por ello, es posible establecer el lapsus entre 1802-1823, desde la Colonia hasta la Patria Nueva.

El subtítulo de la obra "Drama históricos en tres actos inspirados en la vida de O'Higgins" revela aspectos interesantes. Si bien es común la declaración de adscripción a un género y su estructura en los subtítulos, permite reactualizar la discusión entre historia y poesía. Los paratextos brindan una mirada más completa a este asunto. Primero, el prefacio de la autora afirma que "este drama es rigurosamente histórico", pues tuvo como base el epistolario de O'Higgins de Amunátegui, Barros Arana y Vicuña Mackenna; junto a otras fuentes históricas.

Como se declara, hay aquí también inspiración, por la necesidad de completar los vacíos no registrados, menos aún de las mujeres. Para ello es fundamental el estudio del carácter, siguiendo el aristotelismo: "Por sus actos ha ido descubriendo el temperamento de cada uno, y por su temperamento, la actitud que les cupo a lo largo de sus azarosas vidas..." (p. 8).

Finalmente, el trabajo de Moreno ha sido imaginar aquello que falta; en concreto, la vida privada del hogar de O'Higgins que comparte con su madre y hermana. La intuición le ha permitido a la dramaturga la escritura de los "entre actos de un drama" (p. 8) y, en algún grado, hacen una obra más perfecta que la historia, pues "además de haber sido real, fue profundamente humano" (p. 8).

Estas dos obras son dramas nacionales, cuyo asunto histórico está cercano en el tiempo, en tanto que las separan 50 y 100 años, respectivamente. Sus dramaturgias buscan escenificar en el teatro los relatos fundacionales del estado-nación chileno, centrados en sus personajes históricos como motores de la historia. Magdalena Petit se aleja de esta constante, pues escribió *La Quintrala, drama en cinco actos* (1935); su asunto es la figura mítica de Catalina de Los Ríos y Líspeguer, mujer terrateniente de la colonia (siglo XVII), acusada de crímenes y pactos satánicos. Lamentablemente, su versión novelada ha tenido mayor atención, pues se inserta en la larga tradición de obras narrativas sobre el personaje histórico.

Visto hasta aquí, hubo dramas históricos anteriores a 1955 y una parte de ellos fueron escritos por mujeres. De oficio actrices, pero también maestras, desarrollaron un teatro histórico ilusionista, que buscaba “conseguir que el espectador viva el conflicto como si fuera el suyo”, para una valoración del pasado nacional. Sin embargo, ¿qué pasó después de esta efeméride tan valorada por la crítica literario-teatral?

Dramas históricos durante los teatros universitarios

Los temas y motivos de las obras escritas por dramaturgos y dramaturgas de los teatros universitarios fueron variados, pero es posible reconocer un grupo particular que Hurtado refiere como aquellas obras que “pueden ser ordenadas bajo el tema del rescate de personajes o acontecimientos relevantes en nuestra historia patria, desde la colonia en adelante” (1986, p. 25). Por ejemplo, Fernando Debesa escribió *O’Higgins* (1956), *El guerrero de la paz* (1926) para escenificar al sacerdote Luis de Valdivia; por otro lado, Fernando Cuadra en *Rancagua 1814* “relata el trágico desastre de Rancagua, batalla decisiva en la lucha por la independencia” (p. 59).

Las dramaturgas también participan de esta voluntad por un teatro histórico. A las ya mencionadas obras de la trilogía del sur de María Asunción Requena se suma su importante trabajo *El camino más largo* (1959), en que escenifica la vida de una de las primeras mujeres médicas chilenas: Ernestina Pérez.

Dramaturgas y dramaturgos “buscan indagar tras personajes y acontecimientos heroicos, mostrando enterezas y debilidades, sufrimientos y goces de sus protagonistas, conducidos ya sea por ideales altruistas, por ansias de poder, o por meras circunstancias” (p. 59). Sin embargo, quien hizo de los dramas históricos un género propio dentro de su producción dramática y literaria fue Isidora Aguirre (1919-2011).

Es la dramaturga más prolífica en la escritura dramática y en el trabajo realizado a partir del ideario de los teatros universitarios. Sus obras han sido calificadas inicialmente como teatro de “sátira y crítica social” (Durán-Cerda, 1970), adscritas al teatro épico de Brecht, de “trayectorias tan variadas” (Fernández, 2008, p. 41); sin embargo, también presenta dramas históricos, que han merecido la atención de la crítica literaria/teatral: *Los que van quedando en el camino* (1969), *¡Lautaro!* (1982), *Retablo de Yumbel* (1987)⁹.

Como reconoce Carmen Márquez (2008), Aguirre desarrolló una línea característica dentro de su escritura vinculada a una “comprometida revisión de todos los momentos significativos de su país” (p. 17), que “ha elaborado en clave teatral una historia chilena” (p. 17). Su mayor reconocimiento entre el público ha sido *La pérgola de las flores* (1960), que sin ser un drama histórico tiene como asunto (Kayser, 1954) la oposición de las floristas de la Alameda de Santiago a su traslado a principios del siglo XX.

Para Fernández (2008), “el interés de Isidora Aguirre por el teatro histórico se manifestó claramente ya en plena madurez de la autora, desde que en 1979 inició la reconstrucción de los episodios de la conquista española de Chile que habían de conformar *Lautaro*

9 La preocupación de Isidora Aguirre por la historia de Chile y Latinoamérica se mantiene fuertemente durante los años 90 y 2000, periodo en que se aleja de los alcances de la presente investigación circunscrita a los años de existencia de los teatros universitarios chileno entre 1941 y 1973. Para mayor información, valga la mención de sus obras: *Diálogos de fin de siglo* (1988), *Los libertadores Bolívar y Miranda* (1994), *Manuel Rodríguez* (1999), *Diego de Almagro* (2002).

(*Epopeya del pueblo mapuche*)” (p. 42). Esta afirmación cierta respecto a su producción a partir de la década de los ochenta, olvida o no considera a *Los que van quedando en el camino*, por varios motivos, principalmente, por las fuentes de la historia frente a los grandes relatos nacionales.

Los que van quedando en el camino pone en escena el enfrentamiento de los campesinos de Ránquil frente al desalojo del Estado en 1934 y su posterior matanza. Es una obra de teatro épico brechtiano, “dividida en dos partes y con un personaje central que es el que hace la crónica, Mamá Lorenza; una suerte de memoria colectiva que mantiene vivo el recuerdo de los hechos narrados” (Márquez Montes, 2018, p. 21).

Posee una estructura en dos marcos temporales, la protagonista Mamá Lorenza se ve asediada por sus hermanos muertos para dar cuenta de los hechos de la matanza, en que fue testigo y sobreviviente. La petición en escena de los hermanos muertos insiste en el riesgo del olvido; por ello, “la voz femenina (es quien) tiene la obligación y el derecho de la denuncia” (Vogel, 2016, p. 45).

Así, se le ha reconocido bajo la clasificación de teatro testimonial por la voz de la protagonista, pero también por el trabajo de la dramaturga en el territorio. Aguirre reconoce el establecimiento de una metodología para las entrevistas y preparación de la escritura dramática (“tirar el hilito”) (Jeftanovic, 2009), desde *Población Esperanza* y *Los papeleros*, “que consistía esencialmente en buscar informantes claves que pudieran compartir con ella sus recuerdos y reflexiones” (Stranger, 2021, p. 26).

Efectivamente, Aguirre recogió testimonios, pero también revisó las fuentes tradicionales de la historia, acudió a las fuentes escritas: sumó “indagar en los archivos, consultar la prensa de la época” (p. 26). Su trabajo no es solo testimonial, también es histórico, en tanto reconoce la necesidad y validez de los relatos orales testimoniales como fuentes para la historia y la escritura literaria/teatral, pues “el hecho que Isidora hiciera entrevistas, que visitara la zona, que estudiara archivos es lo que “garantiza” para los lectores y espectadores que el texto tiene fundamentos de realidad” (p. 40).

Es un drama histórico que rompe con la linealidad causal de la narración/representación clásica de las obras de la generación anterior. Su construcción en dos tiempo y concentrados en la voz de Lorenza “permite a la autora abarcar, al menos, treinta años de historia de movimientos campesinos” (p. 41) y pone de relevancia el papel de las mujeres como guardadoras de la memoria colectiva, lejos de la memoria escrita por la historia.

Como toda obra sobre el pasado, es también sobre el presente. Se denota fuertemente esta vinculación entre ambos tiempos en los diálogos, cuando se habla del pasado, el coro responde: “Igual que hoy” (Aguirre, 1970, p. 1), para denunciar la permanencia de las condiciones y estructuras que fijan la desigualdad para los campesinos y la similitud de la reforma agraria del treinta y del sesenta. El tema vincula la puesta en escena con el contexto político del país y va a significar un apoyo propagandístico fundamental: “la obra está completamente en sintonía con las ideas del programa de Salvador Allende, y cada una de las “Batallas”, pone énfasis en un aspecto que se debía vencer para llevar a cabo los procesos de cambio que requería una nueva sociedad: educación, alfabetización, unidad, identidad e integridad de los campesinos” (Stranger, 2021, p. 43).

El drama histórico chileno escrito por mujeres

La relación entre historia y literatura ha sido atendida desde antiguo. De alguna forma, la literatura no escapa al transcurrir del tiempo humano y lo aprehende. Por eso, la novela y el teatro, también la poesía en su género épico, han representado el pasado, pero a juicio de Mayorga (2015), el teatro lo ha hecho de manera especial porque fue el primer medio debido a su carácter asambleario. Esta necesidad encontró en el teatro “el primer modo de hacer historia” (p.1), puesto que su intensidad proviene de que “personas de otro tiempo son encarnadas -o reencarnadas- por personas de éste” (p.2).

Si los griegos encontraron en las epopeyas y el teatro las señas de una identidad compartida de ese pasado lejano constitutivo para la comunidad imaginada, también en el caso chileno. Hay una tradición literaria/teatral nutrida de la historia nacional, cuya fuerza en escena se vuelve potencia, en tanto, en los montajes de los dramas históricos las “el actor desaparece para dejar ver a un hombre que fue y que vuelve a ser durante la representación” (p. 2).

Por tanto, las preguntas del artículo sobre las propuestas y modos de representar ficciones hacen la urgente pregunta por las emociones, reflexiones de los y las espectadores, tan inaccesibles desde los espacios literarios. Por lo pronto, se sabe que las dramaturgas optaron por las vidas particulares o las existencias colectivas, pero con la certeza de acceder a experiencias y emociones universales, “porque el teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa” (p. 4)

El inicio del artículo ha sido la efeméride instalada por Durán-Cerda para fijar el desarrollo del teatro chileno contemporáneo en 1955. En particular, su afirmación de que *Fuerte Bulnes* de María Asunción Requena inaugura un teatro de “valoración del pasado histórico”. La fuerza de la trilogía del sur marca un desarrollo del drama histórico con la escenificación de hechos y espacios que poco forman parte de los imaginarios de la nación. Del mismo modo, las obras de Aguirre también ponen en escena hechos y personajes lejanos a los discursos históricos; después de 1973 volverá a los personajes históricos también lejanos a la oficialidad, como Lautaro o Manuel Rodríguez.

Es productivo mirar la producción dramática anterior a 1955 y a los teatros universitarios, porque hay obras publicadas y estrenadas por dramaturgas que también escribieron dramas históricos. Es un género significativo en la historia del teatro chileno, como lo evidencian las obras de Deyanira Urzúa de Calvo, Gloria Moreno, Magdalena Petit. En primer lugar, las dramaturgas pertenecientes a una generación anterior a los teatros universitarios escribieron obras dramáticas que abordan asuntos y personajes que están narrados también por la historiografía nacional, pero los ponen en escena a partir de una poética que releva la vinculación del teatro con la escuela y la formación del alma nacional, así como los interiores de la historia. En segundo lugar, la generación posterior traslada su interés a la representación de los hechos históricos en que participan chilenos y chilenas cuyos nombres no han pasado a la posteridad, pero que participaron en actos profundamente políticos para la constitución de la nación o la defensa de su dignidad frente a la explotación del capital.

Lamentablemente, este trabajo se ve ensombrecido por las carencias del archivo. Como demuestra el trabajo del Núcleo de investigación y creación escénica (NICE), hay obras no encontradas, pese a conocer su autoría, año de publicación y/o estreno, así como otros datos reseñados en diarios y revistas. Pese a esta falta, es imperativa la lectura relacional de las obras de teatro escritas por mujeres.

En conclusión, es importante afirmar dos cosas. Primero, la dramaturgia chilena del siglo xx escrita por mujeres siempre ha estado vinculado fuertemente a la representación del pasado histórico nacional. Hay una voluntad histórica que atraviesa distintos momentos y temáticas del teatro chileno: desde los teatros comerciales (de oficio) a los teatros universitarios (profesionales); y se desplazan los asuntos desde las figuras heroicas individuales de los “episodios nacionales” a las gestas colectivas de la defensa popular ante el estado-nación.

Las obras analizadas aquí, así como las mencionadas, son dramas históricos, entendidos en tanto “construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, una construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento” (Spang, 1998, p. 26).

Corresponden a una interpretación particular del pasado histórico, con una finalidad también particular. Las obras de Urzúa, Moreno, Petit tienen asuntos similares: la gesta y la vida privada de figuras históricas fundamentales para la nación, desde la colonia, hasta los albores de la república. Fueron escritas y montadas con la convicción de que la tragedia tiene la historia (Lope de Vega) y porque esos hechos son fundamentales para la configuración de la comunidad imaginada (Anderson, 1993). Lectores/espectadores son quienes habitan las escuelas, como sucede en Urzúa explícitamente; de igual forma, uno puede pensar receptores similares para la obra de Moreno, pero también hombres y mujeres que necesitan conocer los interiores domésticos de la historia.

Son dramas históricos nacionales, que buscan un efecto ilusionista, pues se esfuerzan por “intentar embargar, ilusionar al público de tal forma que se identifique con las figuras y su problemática, con otras palabras, conseguir que el espectador viva el conflicto como si fuera el suyo” (Spang, p. 30): el compromiso con la patria o los esfuerzos de la maternidad. Similar ilusionismo ocurre en las obras de Requena, que escenifica conflictos interhumanos, principalmente de mujeres y nuevos chilenos.

Distinto es el caso de los dramas históricos de Isidora Aguirre, pues entienden la historia con influencia marxista expresada en las formas del teatro épico de Brecht. Aquí el pasado histórico sirve como contraposición al presente: “se comprende como constante comparación del pasado feudal, aristocrático, burgués con el urgente futuro socialista” (p. 25). Por lo tanto, su finalidad ya no es individual, sino que la movilización colectiva para cambiar las condiciones del presente y el futuro.

Al igual que Requena, la escritura de Aguirre anterior a 1973 se aleja del drama histórico que parte de la individualización de un personaje histórico. La acción se desarrolla por personajes colectivos enfrentados a las circunstancias históricas pocas veces incluidas en la historia nacional, lo que contribuye a visibilizar a otros/otras sujetos sociales desconocidos en las metrópolis de clase media y burguesa.

Estos dramas históricos coinciden con los procesos de la escenificación de las mujeres en las obras dramáticas de las dramaturgas del periodo, en tanto hay un tránsito desde el hogar a la participación pública. Representan “mujeres situadas al interior de la casa, es decir, la familia como núcleo central” (Saavedra et al, p.20), como el caso de *La última victoria* hasta las obras de Requena y Aguirre en que se perfila “una nueva mujer, dejando de ser objeto para devenir sujeta que, al igual que el hombre, crea, habita el mundo y también lo construye” (p.20).

El dramaturgo Juan Mayorga clasifica el teatro histórico en cinco categorías¹⁰ según su propuesta política respecto de la representación del pasado. En general, es posible reconocer que las obras del periodo corresponden a un teatro histórico consolador, “que presenta el pasado como escalón en el ascenso hacia la actualidad” (p.8). Es decir, cada uno de los hechos históricos elegido como asunto para el teatro histórico son constitutivos del presente; pese a los éxitos o fracasos en la historia nacional son fundamentales para entender el progreso relativo conseguido.

Pese a ser un teatro histórico consolador, los dramas históricos se vuelven desestabilizadores. No es que *Fuerte Bulnes* de María Asunción Requena inaugure un teatro historicista como afirma Durán-Cerda, sino que provoca una ruptura en las certezas de la historia nacional. Es decir, Requena y Aguirre abren la escena a nuevos cuestionamientos, pues se alejan de la historia de los próceres y eligen una intrahistoria en la que participan campesinos y mujeres.

Segundo, el desarrollo de la voluntad histórica del teatro chileno ha sido fuertemente propuesta por la escritura dramática de mujeres, que de distinta formación, participan de las escenas teatrales y su configuración literaria. Sus obras, también, incorporan como protagonistas a mujeres, vinculadas a los héroes nacionales o de representación popular en la lucha política y social.

Este ejercicio de análisis exclusivo de la producción dramática de mujeres durante un periodo limitado de la historia teatral y literaria se inscribe en el esfuerzo por “diferenciar la historia general y la historia específica de las mujeres en cuanto sector de la población sujeto a determinantes socioculturales distintas” (Prado, 2006, p. 14). Es posible comprender el teatro chileno desde su voluntad histórica y abrir una clave de lectura, que organice las historias de la literatura y del teatro más allá de las generaciones que actualmente rigen la historiografía. Por consiguiente, evitaré, en parte, la serie de tachaduras y omisiones a que han estado sometidas las dramaturgas y sus obras.

10 Las cinco categorías señaladas por Mayorga son teatro histórico consolador, teatro histórico del disgusto, teatro histórico estupefaciente, teatro histórico narcisista, teatro histórico ingenuo.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, I. (1970). *Los que van quedando en el camino*. Mueller.
- Amaya, J. (2019). Más que un drama histórico: comentario dramatólogo de Fuerte Bulnes (1955) de María Asunción Requena. *Sophia Austral*, 24, 45–62.
- Amaya, J. P. (2016). *La trilogía del sur de María Asunción Requena: dramaturgia para la construcción de otra nación chilena y otra literatura nacional*. Universidad de Concepción.
- Amaya, J. P. (2022). “Los escenarios pedagógicos de la dramaturgia de Deyanira Urzúa de Calvo”. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 32(1), 158–172. <https://doi.org/10.15443/rl3210>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Brooks, P. (1979). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (Vol. 74). Yale University Press. <https://doi.org/10.2307/3726925>
- Donoso, C., & Huidobro, M. (2015). El héroe representado: la figura histórica de Arturo Prat en el teatro chileno. *Historia*, 396, 195–220.
- Durán-Cerda, J. (1970). *Teatro chileno contemporáneo*. Aguilar.
- Fernández, T. (2008). Isidora Aguirre y el nuevo teatro histórico. En C. Márquez Montes (Ed.), *Isidora Aguirre. Entre la historia y el compromiso* (pp. 41–51). Universidad de Sevilla.
- Hurtado, M. de la L. (1986). “La dramaturgia en el movimiento teatral chileno”. *Apuntes*, 94, 5–69.
- (1997). *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*. Michigan: Gestos, Ediciones Apuntes.
- Jeftanovic, A. (2009). *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Ediciones Frontera Sur.
- Kayser, W. (1954). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos.
- Lagos-Kassai, S. (2006). *Modelos de identidad(es) y teatro chileno en las primeras tres décadas del siglo XX*. Telón de Fondo, 4, 1-42.
- Márquez Montes, C. (2008). Historia chilena, historias en el teatro de Isidora Aguirre. En C. Márquez Montes (Ed.), *Isidora Aguirre. Entre la historia y el compromiso* (pp. 17–25). Universidad de Sevilla.
- Mayorga, J. (2015). *El dramaturgo como historiador*. Postmetropolis. <http://www.postmetropolis.com/textos/post/pos0002.pdf>

- Mihovilovic, D. (1995). *Amor y humor del teatro*. Ediciones Universidad de Magallanes.
- Moreno, G. (1945). *La última victoria*. s.e.
- Ostria, M. (1994). Gloria Moreno (1900). En B. Rojas & P. Pinto (Eds.), *Escritoras Chilenas. Primer volumen. Teatro y ensayo*. Cuarto Propio.
- Petit, M. (1935). *La Quintrala. Drama en cinco actos de la novela del mismo nombre*. Imprenta El Esfuerzo.
- Prado, M. (2006). *Escritoras chilenas de la transición. Siglo XIX-XX*. Editorial Puntángelos Universidad de Playa Ancha.
- Russ, J. (2019). *Cómo acabar con la escritura de mujeres*. España: Editorial Dos Bigotes.
- Saavedra, L., Artés, P. y Farías, M. (2020). *Evidencias. Las otras dramaturgias*. Santiago: Oxímoron.
- Spang, K. (1998). Apuntes para una definición de la novela histórica. En K. Spang, I. Arellano, & C. Mata (Eds.), *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Ediciones Universidad de Navarra.
- Stranger, I. (2021). “Los que van quedando en el camino de Isidora Aguirre: entre acontecimiento histórico y reconstitución dramática”. *Revista Artescena*, 11, 25–45.
- Urzúa, D. (1931). *Arturo Prat o El Combate Naval de Iquique y El suicidio retrasado*. Imprenta Nascimento.
- Teatro del estudiante. (Obras teatrales para alumnos de Escuelas, Liceos y Universitarios)*. Santiago: Impresiones Senda.
- Vogel, V. (2016). “Rescate de la memoria colectiva en el teatro chileno. Los que van quedando en el camino de Isidora Aguirre. Puntos clave para la denuncia de la matanza de Ranquil, 1934”. *Documento Lingüísticos y Literarios*, 33, 32–50.

Las primeras comedias de Isidora Aguirre y su transición autoral en los sesenta (ca. 1951-1963) Claves hacia una lectura *butch/femme*

Isidora Aguirre's early comedies and her authorial transition in the sixties (ca. 1951-1963) Keys to a *butch/femme* reading

Dr. © Sergio Aliaga Araneda¹

sealiaga@uc.cl

Resumen

Este artículo analiza las primeras comedias de Isidora Aguirre desde la diada *butch/femme* propuesta por Halberstam (2008) y Duggan (2000), entendida aquí como una herramienta de lectura performativa y no como una categoría rígida. El estudio examina cómo Aguirre despliega lo *femme* —lo doméstico, lo trivial y el humor— en obras como *Carolina* (1955) y *Población Esperanza* (1959) para desordenar las expectativas patriarcales desde dentro. A medida que su dramaturgia transita hacia un teatro más comprometido, figuras como Romilia en *Los papeleros* (1963) irrumpen en el espacio público desde la marginalidad, evidenciando liderazgos femeninos que responden a condiciones materiales y no exclusivamente a una performatividad de género. El artículo matiza las lecturas que interpretan a Romilia como *butch*, destacando en su lugar cómo Aguirre complejiza la representación de las mujeres al vincular sus cuerpos y voces con luchas sociales y comunitarias. Así, este tránsito autoral no es solo estilístico, sino político: Aguirre reconfigura su imagen de “comediógrafa” para consolidarse como una dramaturga crítica, capaz de tensionar las fronteras entre lo público y lo privado, y articular nuevas formas de resistencia.

Palabras clave: Teatro chileno; dramaturgas; Isidora Aguirre; *butch*; *femme*.

Abstract

This article analyzes Isidora Aguirre's early comedies through the lens of the *butch/femme* dyad proposed by Halberstam (2008) and Duggan (2000), understood here as a performative reading tool rather than a rigid category. The study examines how Aguirre deploys the *femme* —domesticity, triviality, and humor— in works like *Carolina* (1955) and *Población Esperanza* (1959) to subtly disrupt patriarchal expectations from within. As her dramaturgy transitions toward more socially committed theater, figures like Romilia in *Los papeleros* (1963) emerge in public spaces from positions of marginality, embodying female leadership rooted in material conditions rather than solely in gender performativity. The article qualifies interpretations of Romilia as *butch*, emphasizing instead how Aguirre

¹ Magíster y Licenciado en Literatura por la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, actualmente candidato a Doctor en Literatura en la misma institución.

complicates the representation of women by linking their bodies and voices to social and communal struggles. This authorial shift is not merely stylistic but profoundly political: Aguirre reconfigures her image as a “writer of comedies” to establish herself as a critical playwright, capable of challenging the boundaries between the public and the private and articulating new forms of resistance.

Keywords: Chilean theater; women playwrights; Isidora Aguirre; butch; femme.

Recibido: 16/09/2024. Aceptado: 13/12/2024

—Has vuelto pronto. ¿Dónde has estado? —me preguntó.

—He ido de pícnic, con mi profesora de Historia.

—Ah, sí. ¿Y cómo te llevas con ella?

—Bien. Es comunista.

Lucia Berlin, *Manual para mujeres de la limpieza*

Evocar a Isidora Aguirre (1919-2011) es entrar en un territorio de transformación constante, donde la creatividad se despliega como un acto político y una práctica artesanal. Su obra, marcada por la diversidad de géneros y registros —teatro, narrativa, poesía²—, revela una poética del movimiento, una insistencia en responder a las demandas del tiempo sin perder la precisión formal. La dramaturga, en sus primeros años, se presenta como una *maestra chasquilla*, una figura que, al modo del bricoleur lévi-straussiano, trabaja con lo que tiene a mano, en una dramaturgia que aparenta ser ligera, pero que cifra, en sus capas más íntimas, una crítica social soterrada³.

Este ensayo se sumerge en esa década inicial (1951-1963), un período de exploración donde Aguirre parece moverse en un lenguaje "menor", sin las rupturas brechtianas que definirían su teatro de los años sesenta (Aravena, 2024). Obras como *Carolina* (1955), *Las Pascualas* (1957), *Población Esperanza* (1959) y *La pérgola de las flores* (1960) construyen una feminidad domesticada, que utiliza el humor y la comedia para evadir la confrontación directa. Sin embargo, Aguirre orquesta aquí un gesto estratégico: lo *femme*, entendido en términos de Halberstam (2008) y Duggan (2000), no es un simple performance de género, sino un campo de resistencia. La feminidad que presenta Aguirre —amas de casa preocupadas, triángulos amorosos que nunca escalan— es solo la superficie; el verdadero desorden se infiltra en los silencios y en las grietas del orden burgués.

Cabello Hutt (2018) advierte que figuras como Aguirre deben leerse no desde la biografía ni la nostalgia, sino como productoras de pensamiento. En sus comedias tempranas, Aguirre desactiva la aparente banalidad del género para articular una crítica sutil pero efectiva. Es un teatro que desordena desde adentro, desde lo cotidiano, desde esa posición *femme* que no rompe las normas, pero las cuestiona con elegancia. El tren no parte en *Entre dos trenes*, la olla no explota en *Carolina*: el gesto queda suspendido, sugerido. Lo *femme*, como estrategia, desordena la norma sin que esta perciba su vulnerabilidad.

Sin embargo, Aguirre no se detiene ahí. Lo *femme* tiene un límite, una saturación: su sutileza no basta para confrontar el tiempo histórico que avanza. Es en *Los papeleros* (1963) donde emerge la figura de Romilia, un cuerpo que irrumpe en el basural y ocupa

2 Además de su destacada producción teatral, Isidora Aguirre incursionó en otros géneros literarios como la novela, el cuento y la poesía. Entre 1938 y 1948, publicó obras infantiles como *Ocho cuentos* (Editorial Zigzag) y *Wai-Kii* (Editorial Rapa Nui), inscribiéndose en una tradición donde su madre, María Tupper Huneeus, su tía Marcela Paz y Marta Brunet figuran como precursoras. Para un análisis detallado de esta escena, véase mi ensayo "Herencia vanguardista: Isidora Aguirre y su red de precursoras desde *Ocho cuentos* hasta *Wai-Kii*" (2024). Asimismo, en obras teatrales como *Retablo de Yumbel*, Aguirre experimentó con formas híbridas que combinan elementos del docudrama con estructuras del teatro del Siglo de Oro español, como han señalado Elba Andrade e Hilda Cramsie (1991), al mezclar prosa y décimas octosilábicas evocativas de los cantares populares.

3 Prefiero recurrir al término *maestra chasquilla* para describir a Isidora Aguirre, aunque el concepto de bricoleur, según Claude Lévi-Strauss (1990), parece gozar de un estatus más legitimado en la antropología. Lévi-Strauss lo caracteriza como aquel que, a diferencia del ingeniero, realiza múltiples tareas con los materiales disponibles, sin la necesidad de herramientas específicas diseñadas para un proyecto determinado. Sin embargo, considero que *maestra chasquilla* captura con mayor precisión la naturaleza del trabajo de Aguirre. Este término alude a una figura que, sin una formación especializada, es capaz de resolver lo que se le presente con los recursos a mano. Aguirre, quien domina y despliega múltiples registros en función de las urgencias de su tiempo, no solo encarna este concepto, sino que lo resignifica. Lo transforma: lo que podría parecer despectivo se revela, en su caso, como una virtud de ejecución creativa.

un espacio público históricamente vedado a las mujeres. Halberstam (2008) define la masculinidad *butch* como una performatividad subversiva que desarticula el poder patriarcal al tiempo que lo ocupa. Romilia no encarna una simple masculinización; es la afirmación de un cuerpo resistente que renuncia al orden doméstico y lo desplaza hacia los márgenes: harapos, basurales, cuerpos invisibles que ahora ocupan el escenario. María Aguilera (1959) ya señalaba cómo Aguirre “abre la puerta al mundo mísero del harapo y las piltrafas humanas” (p. 21). Esta apertura es también un abandono definitivo del espacio doméstico: ollas y estaciones de tren dan paso a lo precario y lo desechado.

La dramaturgia de Aguirre, entonces, transita de lo *femme* a lo *butch* en una operación doble: primero desordena desde lo trivial y lo doméstico; luego irrumpe en el espacio público con una crítica explícita y radical. Pero lo fascinante de su obra es que nunca renuncia del todo a ninguno de estos registros. Incluso en sus textos más políticos y brechtianos, persiste la finura *femme*, esa capacidad de deslizarse la crítica en lo pequeño, en lo mínimo. Lo extraordinario emerge de un beso contenido, de una olla apagada, de un cuerpo que rehúsa bajar de la luna⁴.

Este ensayo propone leer a Aguirre a través de la diada *butch/femme* como una clave política y performativa, no como un dato biográfico, sino como una herramienta crítica para entender su teatro como un espacio de disputa. En su tránsito entre estos dos registros, Aguirre revela que el teatro puede ocupar todos los lugares: la casa, la estación de tren, el basural. Cada uno de ellos es una escena donde la dramaturga reescribe las reglas del género —tanto teatral como de género en sí— con la precisión de quien conoce las grietas desde adentro y las quiebra desde afuera.

De amas de casa y otras figuraciones *femme*

Entre finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, Isidora Aguirre (1919-2011) emprendió un viaje formativo a Francia para estudiar en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) en París, un episodio fundamental que configuraría su aproximación a la narrativa y el teatro. Eduardo Labarca (2007) recuerda que Aguirre, al concluir sus estudios, realizó su primera película con una cámara Súper 8 y la participación de familiares, un gesto que, aunque amateur, ya indicaba el carácter artesanal y colaborativo de su proceso creativo. Sin embargo, su estadía en Francia concluyó abruptamente cuando las importaciones de alimentos desde Chile cesaron, obligando a su familia a regresar a Santiago (Labarca, 2007).

De vuelta en Chile, Aguirre encontró en el teatro una forma de canalizar las inquietudes narrativas que había desarrollado en el cine. En 1951, bajo la guía de Hugo Miller en el Instituto Chileno Norteamericano, estrenó su primera obra teatral: *Entre dos trenes*. Esta pieza, basada en el guion escrito en París, plantea un universo donde lo cotidiano se intersecta con lo fantástico. La trama —una estación de tren como escenario de una transformación fugaz— se articula alrededor de María, cuya vida marcada por la insatisfacción se resquebraja al recibir un beso inesperado. Ese gesto, aparentemente trivial, introduce lo extraordinario en un contexto familiar y aburrido, revelando lo que Jack Halberstam

⁴ Sirva una glosa. *Butch* y *femme* son dos términos surgidos en la cultura lesbiana estadounidense de la década de 1950 que describen identidades relacionales y estilísticas contrastadas. La *butch*, asociada a comportamientos y estéticas tradicionalmente masculinas (equivalentes a términos como “marimacho” o “machona” en español), representa una subversión performativa de las normas de género. Por su parte, la *femme*, derivada del francés *femme* (mujer), se caracteriza por una identidad y apariencia asociadas a la feminidad convencional, resignificadas en este contexto. Para un análisis más amplio, véase Lucas Platero, Rosón y Ortega (2017).

(2008) y Lisa Duggan (2000) conceptualizan como un “deseo *femme*”: una resistencia sutil y performativa que subvierte las expectativas de la feminidad convencional. María no escapa físicamente de su entorno, pero ese instante de ruptura le ofrece un espacio simbólico de emancipación, donde el deseo se convierte en posibilidad⁵.

Aguirre continuó esta exploración en *Pacto de medianoche* (1954), donde Ana María, frustrada y al borde del suicidio, encuentra en un encuentro fantasmagórico con su vecino Carlos una razón para desistir. Lo interesante aquí, como observa Cristina Bravo Rozas (2009), no es solo la intervención de lo fantástico, sino la manera en que Aguirre articula la fragilidad femenina como un campo de batalla emocional. Ana María, similar a María en *Entre dos trenes*, no es una protagonista pasiva. Sus gestos —la ventana abierta, la escucha del relato ajeno— la sitúan en el corazón de lo que Duggan (2000) llama “feminidad politizada”, un uso estratégico de lo *femme* que reconfigura el espacio doméstico como un escenario de cambio⁶.

Esta tensión entre la rutina y la ruptura alcanza una madurez notable en *Carolina* (1955), una obra que, aunque concebida como comedia, revela una estructura compleja. La olla olvidada, símbolo aparentemente trivial, funciona aquí como una alegoría del malestar femenino, una metáfora de la posibilidad de explosión contenida. Carolina, atrapada entre el amor del vecino y la distracción de su esposo, encarna la insatisfacción latente de la mujer de los años cincuenta. Al igual que en las teorías de Halberstam (2008), Aguirre utiliza la repetición —la preocupación constante por la olla— para desarticular el orden doméstico, introduciendo pequeñas grietas en la estabilidad patriarcal⁷.

El recurso de la tensión cotidiana, tan presente en *Carolina*, evoluciona en *La micro* y *Las sardinas o la supresión de Amanda* (1956). En estas piezas, Aguirre despliega lo que Halberstam (2008) entiende como “histeria performativa”: la exageración de los códigos femeninos como respuesta a las presiones de género. La protagonista de *La micro*, al acusar absurdamente a todos de robarle la cartera, introduce una disrupción en la cotidianidad que transforma lo absurdo en una crítica al control social y al lugar de la mujer en la esfera pública. En *Las sardinas*, por su parte, el monólogo frenético del protagonista envenenador devela no solo la obsesión, sino también la violencia latente que amenaza el espacio doméstico. Aguirre utiliza la teatralidad del exceso para exponer las tensiones entre lo íntimo y lo público, configurando un teatro que subvierte lo ordinario desde su interior⁸.

Dos más dos son cinco (1957) cierra esta etapa inicial con un juego más explícito de máscaras y malentendidos. La trama, que bordea el género policiaco, exhibe la fragilidad del matrimonio a través de la sospecha y la incomunicación, introduciendo una crítica a

5 El texto mimeografiado de *Entre dos trenes*, que sirve como fundamento para este ensayo, está accesible en el Archivo Digital de Isidora Aguirre. Asimismo, el sitio web presenta imágenes y recortes de prensa relacionados con la primera lectura dramatizada de la obra, así como con estrenos subsecuentes. El texto completo puede ser consultado a través del siguiente enlace: <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-040-004-004/>. Consultado el 17 de diciembre de 2024.

6 El texto mimeografiado y las fotografías del estreno inicial, así como de presentaciones posteriores de *Pacto de medianoche*, están disponibles para su consulta en el siguiente enlace: <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-006-001-001/>. Consultado el 17 de diciembre de 2024.

7 Una amplia variedad de recortes de prensa, fotografías tanto del estreno inicial como de eventos posteriores, junto con un texto mimeografiado proporcionado por la autora de *Carolina*, están disponibles para su revisión en el siguiente enlace: <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-006-003-003/>. Consultado el 17 de diciembre de 2024.

8 Tanto *La micro* como *Las sardinas o la supresión de Amanda*, pueden encontrarse en el número 65 de la revista Apuntes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile. Además, se puede acceder a una versión de *La micro*, publicada en el número 41 de Anales de Literatura Chilena, con presentación mía, en el siguiente enlace: <https://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/index.php/alch/article/view/81336>.

las dinámicas del hogar como espacio de control y vigilancia. La presencia de un tercero, Paravicini, funciona como catalizador del desorden, revelando las tensiones subyacentes entre deseo, posesión y confianza. En esta obra, Aguirre refuerza su estrategia *femme*: sus personajes, aunque aparentemente sometidos a roles tradicionales, utilizan la ambigüedad y la astucia para desplazar los significados del poder⁹.

Así, las primeras obras de Isidora Aguirre —a menudo subestimadas por su carácter “menor” — revelan una dramaturgia que politiza lo cotidiano desde una perspectiva *femme*. Siguiendo a Halberstam (2008) y Duggan (2000), podemos leer estas comedias como un ejercicio de resistencia performativa: la feminidad que Aguirre construye no solo cuestiona las normas patriarcales, sino que introduce lo fantástico y lo absurdo como herramientas para desestabilizar el orden. Los trenes que no parten, las ollas que no explotan y los besos inesperados son, en última instancia, gestos de subversión que anticipan la evolución de su teatro hacia un lenguaje más directo y radical. La comedia, en manos de Aguirre, es un género de trinchera, donde lo extraordinario emerge del silencio y lo mínimo se convierte en espacio de resistencia (Hurtado, 2021).

Isidora Aguirre, a través de su obra y su imagen pública, se inserta en una genealogía crítica que Lucía Guerra (2021) define como “mímica subversiva”. Se trata de una estrategia paradójica: reproducir los estereotipos de género no para confirmarlos, sino para exponer sus fisuras y desarticular desde adentro las narrativas patriarcales. Raquel Olea (2009) subraya que estas autoras, inscritas en roles de esposas y madres, introdujeron una diferencia radical al proponer nuevas subjetividades y formas de crítica social. Aguirre, desde su trasfondo burgués y cristiano, no rehuyó la bohemia ni los territorios morales prohibidos. Exploró, en cambio, amores vedados y desafió las fronteras de su época. Ana Traverso y Karen Alfaro (2019) sintetizan, con mordacidad, el lugar asignado a estas mujeres: “amas de casa con mención en literatura”. Un título aparentemente trivial que revela, sin embargo, una poderosa tensión entre lo doméstico y lo intelectual.

Esta tensión se materializa en la portada de la revista *Eva* de febrero de 1959: “Dramaturga, Filósofa, Humorista y Dueña de Casa”. En la imagen (ver figura 1), Aguirre aparece alimentando a su hijo, una representación que encapsula el doble discurso de su tiempo: reafirmación del rol doméstico tradicional y, a la vez, su ruptura mediante el reconocimiento público de su labor artística. Lisa Duggan (2000) lo llamaría feminidad politizada: un posicionamiento *femme* que instrumentaliza los códigos impuestos para subvertirlos desde adentro, revelando sus contradicciones.

9 Para cerrar este análisis, he utilizado exclusivamente el texto mimeografiado de *Dos más dos son cinco*, alojado en el Archivo Digital Isidora Aguirre, y el cual se encuentra accesible en el siguiente enlace: <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-006-004-004/>. Consultado el 15 de enero de 2024.



Figura 1: Aguilera, María Angélica. “Isidora Aguirre: Dramaturga, Filósofa, Humorista y Dueña de Casa”. Eva, feb. 1959, pp. 20-22. (Isidora Aguirre. Archivo digital, Archivo Patrimonial, Universidad Santiago de Chile).

La propia descripción de Aguirre en la entrevista merece una lectura detenida. Cito:

Pequeña, menuda, ágil y dinámica, Isidora Aguirre (Nené para sus íntimos) nos recibió con una sonrisa de viejas amigas. En realidad lo somos desde hace pocos años, cuando ambas trabajamos mediodía como *secretarias de una embajada*. Recuerdo que por ese entonces Nené principiaba su carrera como autora teatral. A veces se *deslizaban en los cajones* de los escritorios de esta embajada los borradores de las primeras obras cortas de Nené, quien aprovechaba los ratos *momentos libres* para pasarlos el limpio. Como teníamos horarios diferentes rara vez nos encontrábamos, y cuanto esto sucedía, *los intereses internacionales pasaban a pérdida*, porque sus dos únicas secretarías se ponían a conversar de temas ajenos a la diplomacia y siempre relacionados con la música, ballet y literatura. Fue a través de los cajones de la embajada como conocí de primera mano “Pacto de medianoche”, “Entre dos trenes”, “Las Pascualas” y “Carolina”, el primer gran éxito teatral de Nené (Aguilera, 1959, p. 20, las cursivas son mías).

Aquí, Aguirre aparece como una figura pequeña, ágil y dinámica, que roba tiempo en los márgenes de su jornada laboral para escribir. En el anonimato de un cajón —su espacio subalterno— rescata borradores y los transforma en teatro: piezas que irrumpen con sigilo en un mundo definido por los grandes escritorios masculinos. Joan Corominas (1987) recuerda que la palabra *secretario* alude, etimológicamente, a quienes custodiaban secretos de Estado, una función reservada históricamente a los hombres. La secretaria, en cambio, ocupa una posición invisible y marginal: manipula esos mismos secretos desde la penumbra.

Desde esa invisibilidad, Aguirre convierte el tiempo robado en un acto político y creativo. Sus primeras obras —*Entre dos trenes*, *Pacto de medianoche*— encarnan esa subversión: mujeres atrapadas en rutinas asfixiantes encuentran, en lo fantástico (un beso suspendido, una conversación con un fantasma), un resquicio simbólico de escape. La dramaturga anticipa lo que Jack Halberstam (2008) y Lisa Duggan (2000) describen como performatividad *femme*: una estrategia crítica que, desde lo trivial y lo cotidiano, resquebraja las expectativas patriarcales.

La figura de la secretaria dramaturga resulta doblemente transgresora. Aguirre desafía la invisibilidad del trabajo femenino en la oficina y desestabiliza, simultáneamente, la hegemonía masculina en la literatura. Su escritura —nacida en los márgenes del tiempo y del poder— no confronta abiertamente las estructuras, pero las desarticula con sutileza¹⁰.

Lo marginal, en sus manos, se revela como un espacio insurgente. Los borradores escondidos en los cajones de la embajada, el beso inesperado en una estación de tren, la portada de *Eva* donde alimenta a su hijo: gestos mínimos que politizan la feminidad, que transforman lo cotidiano en una narrativa de resistencia. Aguirre demuestra que la subversión no siempre se impone con estridencia. A veces basta el silencio de una pausa, el trazo de una escritura oculta o una obra sacada, literalmente, del fondo de un cajón.

Tránsitos: de niñas bien y visitadoras sociales

El estreno de *Las Pascualas* el 4 de diciembre de 1957 en el Teatro Talía, bajo la dirección de Eugenio Guzmán, marcó un punto de inflexión en la trayectoria de Isidora Aguirre: un tránsito de la comedia hacia el drama psicológico y la tragedia, géneros considerados más complejos y prestigiosos en la jerarquía teatral de la época. El montaje, protagonizado por María Cánepa, Gabriela Cruz y Héctor Duvauchelle, fue aclamado tanto por la crítica como por el público. Rafael Frontaura (1957), en *Clarín*, subrayó el "silencio impuesto y el clima dramático que envolvió especialmente el tercer acto", prueba del impacto que la obra tuvo en la audiencia. Más allá del éxito inmediato, *Las Pascualas* significó una expansión en la dramaturgia de Aguirre: una relectura crítica del mito folclórico para exponer las fisuras del poder y el deseo en una sociedad que relega a las mujeres a roles predeterminados.

10 Crishtián Opazo (2023) ha señalado un fenómeno similar en la trayectoria de Gabriela Roepke, cofundadora del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica en 1943, donde asumió el rol de secretaria general. Opazo describe cómo "Roepke parece estar cierta de sus deberes. Antes de siquiera declamar las piezas que escribe en silencio—su ego sabe esperar—, a ella, a la secretaria obsesa con la marginalia, le urge preservar la memoria de un oficio que, si se cuenta como hebras sueltas, no tarda en sucumbir a las veleidades de la moda" (p. 554). Este papel clave, aunque discreto, aseguró la continuidad del grupo. En Estados Unidos, durante los años sesenta, Roepke abandonaría ese rol para obtener "un escritorio propio, con puerta y título", alcanzando cargos académicos como *distinguished fellow*, *visiting professor* y *professor* en The Juilliard School y The University of Pennsylvania, gracias a recomendaciones institucionales (p. 555).

Inspirada en la leyenda de tres mujeres que encuentran la muerte en una laguna por amor, Aguirre desplaza el foco hacia el ámbito familiar, donde la llegada del profesor Daniel desencadena la tragedia. Seductor y enigmático, Daniel es la fuerza desestabilizadora: Adelaida, la más vulnerable, queda embarazada y se arroja a la laguna; Marcela intenta salvarla y muere con ella; Elvira, incapaz de soportar la pérdida, las sigue en un último acto desesperado. Aguirre no reproduce el mito, sino que lo subvierte: la tragedia no es un accidente, sino el resultado de un sistema patriarcal que convierte a las mujeres en objetos de deseo y las condena al silencio y la autodestrucción.

En este sentido, como sugiere Lucía Guerra (2021), la obra opera mediante una “*mímica subversiva*”: Aguirre utiliza convenciones narrativas tradicionales —el mito, el melodrama— para desmontar las tensiones subyacentes de la sociedad chilena de los años cincuenta. La tragedia de las hermanas Pascualas, al evidenciar la violencia simbólica ejercida sobre las mujeres, introduce fisuras al dotar a sus personajes de una dimensión psicológica y poética que desafía los estereotipos.

El proceso creativo de Aguirre, documentado en sus diarios (Jeftanovic, 2009), revela las tensiones de este tránsito entre géneros: “La experiencia con *Las Pascualas* me pareció crucial porque, al combinar drama con realismo y fantasía, exploré lo poético, el trabajo de lenguaje y el estudio de personajes populares campesinos” (p. 114). Sin embargo, Aguirre no abandona del todo el humor: “Y con el toque de humor (que tanto molestó a Lillo...) que no puede faltar en mis obras” (Mateo del Río, 2009, p. 168). Este equilibrio entre el drama y la ironía refleja su resistencia a las etiquetas que la crítica intentó imponerle.

El encuentro con Antonio Acevedo Hernández ilustra las expectativas de género que Aguirre enfrentó. Al sugerirle “no atreverse” a escribir *Las Pascualas*, Acevedo Hernández desestima su legitimidad como dramaturga y reafirma el prejuicio de que el drama, como género prestigioso, era dominio masculino. La sorpresa del dramaturgo al descubrir que Aguirre era “una chiquilla de 38 años con tres hijos” —madre y secretaria—, resuena con la *femme* politizada que describe Duggan (2000): una feminidad que utiliza los códigos tradicionales para subvertirlos desde dentro. *Las Pascualas*, en este sentido, amplifica la crítica soterrada que Aguirre deslizó en sus comedias, revelando la opresión estructural de las mujeres sin perder su lirismo.

El estreno de *Población Esperanza* en 1959, coescrita con Manuel Rojas y dirigida por Pedro de la Barra, consolida la transición de Aguirre hacia el drama social, alejándose del espacio doméstico para instalarse en las grietas del sistema. La trama revela un microcosmos marginal donde mendigos, prostitutas y visitadoras sociales coexisten en un ciclo de desesperanza. La figura de Florita, visitadora social, encarna el conflicto entre la intervención estatal y la autoorganización comunitaria, un dilema que culmina con el asesinato de Talao a manos de Juan Reinoso, símbolo de una violencia endémica que devora incluso los intentos más genuinos de cambio. El lamento final de Florita encuentra respuesta en Don Teófilo: “Otros tendrán que conseguirlo, Florita. ¡Otros que no estén enfermos de este mal de la miseria!” (Aguirre, 2021a, p. 684). Aquí, Aguirre proyecta una crítica al fracaso del Estado para atender las demandas de los sectores marginados, desnudando las limitaciones de las reformas sociales.

El tránsito de Isidora Aguirre hacia un teatro socialmente comprometido estuvo marcado por tensiones de género en un campo dominado por hombres. Saavedra, Artés y Farías (2020) advierten cómo “las dramaturgias escritas por hombres y los análisis y críticas que emanan de estos textos [...] han sido los responsables de crear un tipo de mujer que responde a una mirada sesgada y manipulada de lo que fue y de lo que se ha querido construir en ella” (p. 17). La colaboración de Aguirre con Manuel Rojas en *Población Esperanza* (1959) introduce una paradoja productiva: Rojas aporta el realismo social áspero de la época, mientras que Aguirre construye personajes femeninos complejos, desafiando las representaciones estereotipadas que dominaban el teatro.

Grínor Rojo (2021) denomina este proceso un “doble desplazamiento”: Aguirre, una “niña bien” proveniente de la comedia burguesa, enfrenta la crudeza del mundo popular que Rojas conocía de primera mano (ver figura 2). Este diálogo entre sensibilidades produce una obra profundamente crítica, donde lo femenino deja de ser subordinado para erigirse en un espacio de mediación y resistencia. Florita, la visitadora social que articula la trama, encarna las tensiones de género que atraviesan la imagen autoral de Aguirre: al abandonar la ligereza de la comedia —históricamente relegada a lo femenino y lo menor—, Aguirre accede al drama social, un espacio de mayor prestigio y complejidad (Gutiérrez Díaz, 2015).



Figura 2: Elenco de *Población Esperanza*, 1963. Al centro de la imagen, Isidora Aguirre y Manuel Rojas, cuya alianza, en decir Grinor Rojo: “Era como juntar el vinagre rudo y zarandeado de un Rojas ya sesentón con el tierno aceite de Isidora”. (Archivo fotográfico, Universidad de Concepción).

Florita, como mediadora entre el aparato estatal y los habitantes de la población, simboliza un conflicto central: el fracaso estructural de las reformas sociales. Su impotencia se resume en la sentencia de Don Teófilo tras la muerte de Talao: “Otros tendrán que conseguirlo, Florita. ¡Otros que no estén enfermos de este mal de la miseria!” (Aguirre, 2021a, p. 684). Esta tragedia no es un destino individual, sino la manifestación de un sistema que

perpetúa la desigualdad y se alimenta de la miseria. Aunque Aguirre aclara en sus *Conversaciones con Andrea Jeftanovic* (2009) que *Población Esperanza* fue escrita sin conocer las teorías de Brecht, su construcción de personajes y su crítica al orden social se inscriben en un horizonte brechtiano: la tragedia no conmueve, sino que evidencia una realidad estructural.

El proceso no fue ajeno a las expectativas de género que Aguirre debió enfrentar. Antonio Acevedo Hernández, al calificarla como “colegiala” tras el estreno de *Las Pascualas*, reveló el prejuicio de su época: el drama, como género prestigioso, era espacio de hombres o de mujeres legitimadas por edad y experiencia. Aguirre, sin embargo, desmonta este juicio desde su escritura. Jack Halberstam (2008) sugiere que la subversión puede operar desde la “desobediencia sutil”, y Aguirre encarna este principio. Su tránsito hacia el drama social politiza lo femenino: lo doméstico, lo íntimo y lo aparentemente menor se transforman en dispositivos críticos que desarticulan las narrativas hegemónicas.

Para ser una gran dama

Entre 1960 y 1963, Isidora Aguirre consolidó su lugar en la dramaturgia chilena con dos obras que marcaron un punto de inflexión en su trayectoria y en el teatro chileno. *La pérgola de las flores* (1960), dirigida por Eugenio Guzmán con música de Francisco Flores del Campo, pudo haber quedado atrapada en la comodidad del costumbrismo, pero Aguirre la convirtió en una crítica a la reconfiguración urbana y a las tensiones de clase que definían Santiago. El traslado de la pérgola no es una victoria, sino un desplazamiento del conflicto social. Carmela y Tomasito sueñan con una vida “mejor” en el campo, mientras Rosaura San Martín, “mediana edad, alegre, dominante, simpática”, lidera a las floristas con astucia y pragmatismo. Ella enseña a Carmela las reglas de un sistema donde el ascenso social solo es posible a través de la representación.

En la canción *Para ser una gran dama*, Rosaura “entrena” a Carmela con una pedagogía irónica que desvela la teatralidad de las normas sociales:

Te voy a decir Carmela
cómo te debes portar
para ser una gran dama sin tener mucho que hablar.
Ponís cara de aburrida,
un ojo a medio cerrar
y la boca mesmamene
que si fueras a silbar (Aguirre, 2019, p. 116)

El humor desarma la rigidez de la escena y, a la vez, la subraya: ser “una gran dama” no es un estado del ser, sino un papel aprendido, ensayado y ejecutado. La feminidad, aquí, se reduce a un repertorio de gestos vacíos que evidencian la teatralidad del poder. Halberstam (2008) sugiere que estas formas normativas pueden ser parodiadas y subvertidas desde dentro. Aguirre lo entiende a la perfección. Rosaura enseña a Carmela a jugar con las armas de las élites santiaguinas, pero lo hace con una sonrisa cómplice: “Imitas a tu madrina y verás lo que vas a hacer”. El poder reside en la repetición y el gesto, no en la esencia.

Tres años después, *Los papeleros* (1963) rompe con la ironía y abraza la fisicidad de los márgenes. La acción transcurre en un basural de Alto Hospicio; no hay disfraces ni artificios, apenas una estética austera que Aguirre adapta a la urgencia del teatro social latinoamericano. La carpa sindical desplaza al teatro formal y la presencia escénica adquiere una dimensión cruda. Aquí emerge Romilia, “fuerte, gruesa, de rostro noble e inteligente a pesar de sus greñas y harapos”, como figura central y líder. Su monólogo final, un llamado a la acción colectiva, no deja espacio para la negociación irónica de Rosaura. Romilia no parodia el poder; lo confronta con la contundencia de lo material.

Sin embargo, Romilia no encarna una identidad *butch* en términos de elección performativa. A diferencia de Rosaura, su liderazgo no es estrategia, sino necesidad. Halberstam (2008) aclara que la masculinidad femenina no es un eco de la hegemonía, sino una alternativa resistente. Romilia, no obstante, es producto de la precariedad: su autoridad no surge de la parodia, sino de la urgencia política. El cuerpo de Romilia —visiblemente marcado por la miseria y la resistencia— es el epicentro de un liderazgo impuesto por el abandono estructural. La necesidad desborda cualquier artificio; no hay espacio para los disfraces de género cuando la subsistencia está en juego.

La comparación entre Rosaura y Romilia ilumina dos estrategias de resistencia en la dramaturgia de Aguirre. Rosaura utiliza la performatividad de la feminidad como una táctica: juega desde dentro del sistema, se apropia de sus signos y los subvierte con astucia. La escena en la que enseña a Carmela a caminar “como una gran dama” desborda comicidad y violencia: el gesto exagerado revela las fisuras del poder. “Se pintan como una mona / caminan de acá pa’allá” (Aguirre, 2021b, p. 123). La burla no es solo una crítica; es un acto de resistencia *butch*, donde el artificio se desarma al ser llevado al límite.

Romilia, en cambio, abandona cualquier máscara. Su fisicidad cruda y su voz áspera resisten desde una materialidad que no puede ocultarse ni negociarse. La ironía da paso a la confrontación directa. Mientras Rosaura enseña a “jugar el juego”, Romilia lo rechaza: “¡Aquí no hay más que hambre y basura!” La teatralidad se desvanece; lo que queda es el peso de la miseria como una verdad incómoda.

Este giro en la obra de Aguirre no es solo estético, sino deliberadamente político. La dramaturgia latinoamericana de los años sesenta desplaza la atención hacia los márgenes: los basurales, las tomas de terreno y los espacios periféricos. Aguirre comprende esta transformación y adapta su crítica a las tensiones de su tiempo. Rosaura representa la resistencia desde dentro, la burla que desactiva el poder; Romilia, la ruptura desde fuera, la fisicidad que encarna la exclusión y la lucha colectiva.

El peso de estas figuras se amplifica en la elección de las actrices que les dieron cuerpo. Ana González Olea, con su dominio del humor, subvierte la sofisticación de la “gran dama” desde el gesto y la exageración. María Valdés, por su parte, encarna a Romilia con una presencia imposible de domesticar (ver figura 3). Aguirre logra así desbordar las expectativas de género y clase: sus protagonistas —Rosaura y Romilia— desplazan los signos del orden social y los convierten en armas de resistencia. Si Rosaura parodia y erosiona las normas desde el humor, Romilia las destruye con la contundencia de lo real. Ambas configuran, en su diferencia, una teatralidad crítica que no solo representa la lucha, sino que la articula como una verdad política.



Figura 3: Clarín. (1963, mayo 6). Los papeleros, reestreno mañana en el Caupolicán. Clarín. Bajo la fotografía se lee: “María Valdés en su rol de la guatona Romilia suscitará sensación entre el gran público del Caupolicán”. (Isidora Aguirre. Archivo digital, Archivo Patrimonial, Universidad Santiago de Chile).

El teatro de Isidora Aguirre no solo reconfigura los roles de género, sino que coloca al cuerpo femenino en el centro de la acción política y comunitaria, particularmente aquellos cuerpos que no encajan en las normas convencionales de feminidad. En *La pérgola de las flores* (1960), Rosaura San Martín enseña a Carmela que la feminidad es un acto performativo: “ser una gran dama” no implica una esencia, sino una representación aprendida y ensayada. La escena *Para ser una gran dama* desvela, con ironía, la teatralidad de las normas sociales: los gestos, las posturas y las miradas componen un repertorio vacío que, como propone Judith Butler (2007), puede ser imitado y, por tanto, desestabilizado. Aguirre explota esta lógica al extremo: Rosaura manipula el sistema desde dentro, mostrando que la repetición exagerada de las normas es una herramienta crítica.

En *Los papeleros* (1963), Aguirre abandona la ironía para mostrar la fisicidad del cuerpo como lugar de resistencia. Romilia, líder de una comunidad marginada, no actúa desde la parodia ni el artificio, sino desde la urgencia material. Su autoridad no es performativa, sino política: surge de la necesidad de sobrevivir en un contexto que excluye y destruye. A diferencia de Rosaura, Romilia no juega con las reglas del poder; las enfrenta directamente. Aquí, como señala Butler, el cuerpo visibiliza las tensiones del sistema y se convierte en un acto de resistencia en sí mismo.

Rosaura y Romilia representan dos estrategias en el teatro de Aguirre: la primera subvierte desde dentro, apropiándose del lenguaje del poder; la segunda resiste desde la materialidad del margen, sin máscaras ni negociaciones. Aguirre, al desbordar las representaciones hegemónicas de la feminidad, muestra que los cuerpos femeninos —en su teatralidad o en su cruda presencia— son agentes capaces de transformar las dinámicas de poder. La evolución de su obra no es solo estética, sino profundamente política: el cuerpo no es un límite, sino el epicentro de la acción crítica.

Conclusiones

Es 1974. Isidora Aguirre está frente a un agente de aduana. El interrogatorio avanza con la brutalidad burocrática de un régimen recién instalado. La sospecha está en el aire; la militancia es una condena silenciosa. Aguirre, fastidiada, lanza una pregunta que espera como respuesta una confirmación hostil: “¿Estoy acaso fichada por ustedes?”. Pero lo que escucha descoloca la escena: “Señora Isidora, usted no está fichada. Todo Chile se quita el sombrero ante la autora de *La pérgola de las flores*” (Muñoz Coloma, 2005, s.p.).

La frase encierra una paradoja brutal. Aguirre no está fichada, pero lo está. Su obra ha sido aceptada, domesticada por un sistema que celebra *La pérgola de las flores* como un triunfo festivo, una pieza costumbrista y popular. El agente no entiende —no puede entender— que detrás de ese “rostro *femme*” se oculta un teatro más peligroso: un teatro que incomoda, que critica desde los intersticios del margen.

Porque Aguirre, como dramaturga, negoció con las ambivalencias de su tiempo. *La pérgola de las flores* funciona con la sutileza del gesto *femme*: una crítica que se infiltra entre risas, entre bailes, entre canciones que parecen inofensivas pero que desarman. Rosaura, con su cara de aburrida y su ojo a medio cerrar, enseña a Carmela a jugar el juego: imitar, exagerar, parodiar. La feminidad se revela aquí como un acto performativo. Lo que parece ligero, casi trivial, contiene una conciencia crítica feroz. Es el poder del disfraz, del guiño que expone la fragilidad del orden que pretende replicar.

Pero Aguirre sabía también que la sutileza tenía un límite. En *Los papeleros* (1963), abandona la delicadeza *femme* y entra de lleno en el registro *butch*: directo, brutal, sin mediaciones. Romilia lidera sin máscaras ni disfraces. Su cuerpo —grueso, con greñas y harapos— ocupa el espacio con una contundencia imposible de ignorar. Pero aquí es necesario un ajuste de lente: Romilia no encarna una masculinidad alternativa, como lo propondría Halberstam (2008), desde una elección performativa. Su resistencia no es deliberada, sino forzada por las condiciones de miseria y abandono que enfrenta. Romilia no juega: habita. Su liderazgo surge de la necesidad, de una urgencia que no admite sutilezas.

Esta tensión —entre lo *femme* y lo *butch*— no se resuelve, se complementa. La crítica de Aguirre comienza con el gesto irónico de Rosaura y se extiende hacia la presencia implacable de Romilia. Una opera desde dentro, con la astucia de la parodia; la otra, desde los márgenes, con la contundencia de la materialidad. Como señala Nelly Richard (1993), las categorías de género son discursos que el arte puede desarticular y reconfigurar. Aguirre lo comprende: no hay esencialismos en su teatro, solo estrategias.

Cristián Opazo (2017) diría que los personajes de Aguirre “no caben en la lengua”. Y es cierto. No caben porque desbordan las categorías. Porque Rosaura y Romilia, Carmela y las Pascualas, no responden a oposiciones binarias. Aguirre las coloca en tensión: negocian, resisten, desobedecen. No elige entre lo *femme* y lo *butch*. Las mantiene vivas, las utiliza como herramientas de combate, adaptando su dramaturgia a las exigencias del tiempo y del espacio.

En última instancia, el teatro de Isidora Aguirre demuestra que lo femenino no es un refugio, sino un campo de batalla. La resistencia puede estar en un gesto mínimo —un silencio, una pausa, un rostro que imita sin creerse la imitación— o en un grito que irrumpe desde los márgenes para ocupar el centro. La anécdota de 1974 no es un detalle menor: Aguirre no estaba fichada porque su teatro fue más astuto que sus censores. Supo infiltrarse con una sonrisa *femme* y golpear con la voz *butch* de los márgenes.

En esa dualidad, Aguirre despliega toda su lucidez. Su teatro abre grietas, politiza fisuras, expone lo que el sistema no puede sostener: que la palabra y el cuerpo son herramientas de transformación, que la resistencia puede vestirse de risa o de furia, pero siempre empieza por negarse a desaparecer.

Referencias bibliográficas

- Aguilera, M. A. (1959). Isidora Aguirre: dramaturga, filósofa, humorista y dueña de casa. *Eva*.
- Aguirre, I. (2021a). Población Esperanza. En *Teatro completo* (pp. 653-684). Editorial USACH.
- Aguirre, I. (2021b). La pérgola de las flores. En *Teatro completo* (pp. 89-129). Editorial USACH.
- Aguirre, I. (1964). *Los papeleros*. Ediciones de la Revista Mapocho.
- Aguirre, I. (1957). Las Pascualas. *Archivo Digital Isidora Aguirre*. Recuperado de <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-008-006-001/>.
- Aguirre, I. (1957). Dos más dos son cinco. *Archivo Digital Isidora Aguirre*. Recuperado de <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-006-004-004/>.
- Aguirre, I. (1956). "La micro". *Apuntes*, (65), 18-23.
- Aguirre, I. (1956). "Las sardinas o la supresión de Amanda". *Apuntes*, (65), 3-17.
- Aguirre, I. (1955). Carolina. *Archivo Digital Isidora Aguirre*. Recuperado de <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-006-003-003/>.
- Aguirre, I. (1954). Pacto de medianoche. *Archivo Digital Isidora Aguirre*. Recuperado de <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-006-001-001/>.
- Aguirre, I. (1951). Entre dos trenes. *Archivo Digital Isidora Aguirre*. Recuperado de <https://isidoraaguirre.usach.cl/texto/ia-040-004-004/>.
- Aliaga Araneda, S. (2024). "Herencia de vanguardia: Isidora Aguirre y su red de precursoras desde Ocho cuentos hasta Wai-Kii". *Arboles Y Rizomas*, 6(1), 1-14. <https://doi.org/10.35588/ayr.v6i1.6597>
- Andrade, E., & Cramsie, H. (1991). Estudio preliminar. En E. Andrade y H. Cramsie (Eds.), *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas* (pp. 15-68). Editorial Verbum.
- Aravena, C. (2024). "Tirar del hilo": Isidora Aguirre y el teatro documento como metodología de flujo estético y político en la época de los años sesenta". *Ephemera: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto*, 7(12).
- Archivo Digital Isidora Aguirre*. (2024, 10 de enero). Recuperado de <https://isidoraaguirre.usach.cl>.
- Bravo Rozas, C. (2009). "Del suspense a la emoción. Los primeros pactos dramáticos de Isidora Aguirre". En C. Márquez Montes (Ed.), *Isidora Aguirre: entre la historia y el compromiso* (pp. 121-133). Editorial de la Universidad de Sevilla.

- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. Piqué, Trad.). Paidós.
- Cabello Hutt, C. (2018). *Artesana de sí misma: Gabriela Mistral, una intelectual en cuerpo y palabra*. Purdue University Press.
- Duggan, L. (2000). *Sapphic slashers: Sex, violence, and American modernity*. Duke University Press.
- Frontaura, R. (1957, 9 de diciembre). Las Pascualas. *Clarín*.
- Guerra, L. (2021). “Mercedes Valdivieso: desde la libertad existencial hasta la configuración del cuerpo materno como matriz de liberación”. En *Escritoras latinoamericanas. De la mímica subversiva a los discursos contestarios* (pp. 224-251). Ediciones UAH.
- Gutiérrez Díaz, P. (2015). “Una población, dos cabezas y cuatro manos. Sobre la alianza intelectual de Isidora Aguirre”. *Anales de literatura chilena*, (23), 243-248.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina* (J. Sáez, Trad.). Editorial Egales.
- Hurtado, M. de la L. (2021). “Comedias de Isidora Aguirre, transgresiones lúdicas: una joven mujer en (auto)exploración”. En *Teatro completo* (pp. 5-9). Editorial USACH.
- Jeftanovic, A. (2009). *Conversaciones con Isidora Aguirre*. Editorial Cuarto Propio.
- Labarca, E. (2017). *Salvador Allende, biografía sentimental*. Catalonia.
- Lévi-Strauss, C. (1990). *El pensamiento salvaje* (F. González, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Lucas Platero, R., Rosón, M., & Ortega, E. (Eds.). (2017). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Bellaterra.
- Mateo del Río, Á. (2009). “Furia color de amor, amor color de olvido”. En C. Márquez Montes (Ed.), *Isidora Aguirre: entre la historia y el compromiso* (pp. 161-183). Editorial de la Universidad de Sevilla.
- Muñoz Coloma. (2005). Isidora Aguirre (Lado B). Más allá de San Rosendo. Escáner Cultural. Revista virtual, (77). Recuperado de <http://www.escaner.cl/escaner77/mc.html>.
- Olea, R. (2010). “Escritoras de la generación del cincuenta. Claves para una lectura política”. *Universum*, 2(25), 101-116.
- Opazo, C. (2023). Gabriela Roepke, marginalia. En L. M. Pérez Roepke & S. Aliaga Arandeda (Eds.), *Obras reunidas, 1943-1994* (pp. 551-556). Ediciones UC.
- Opazo, C. (2017). “Cuerpos que no caben en la lengua”. *Cuadernos de Literatura*, 21(42), 15-22. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/37240>

- Richard, N. (1993). “La política de los espacios: Crítica cultural y debate feminista”. En *Masculino/femenino: Prácticas de la diferencia y la cultura democrática* (pp. 11-30). Francisco Zegers Editor.
- Rojo, G. (2021). “Isidora Aguirre y Manuel Rojas escriben Población Esperanza”. *Anales de literatura chilena*, (35), 221-226.
- Saavedra González, L., Artés Ibáñez, P., & Farías Cerpa, M. (2020). “Prólogo crítico: la dramaturgia de mujeres en la historia dramática y teatral”. En L. Saavedra González, P. Artés Ibáñez, & M. Farías Cerpa (Eds.), *Evidencias. Las otras dramaturgias* (pp. 15-60). Ediciones Oxímoron.
- Stranger, I. (2021). “Los que van quedando en el camino de Isidora Aguirre: entre acontecimiento histórico y reconstrucción dramática”. *Artescena*, 11, 25-45. <https://artescena.cl/los-que-van-quedando-en-el-camino-de-isidora-aguirre-entre-acontecimiento-historico-y-reconstitucion-dramatica/>.
- Traverso, A., & Alfaro, K. (2019). “Amas de casa con mención en literatura”. *Anales de Literatura Chilena*, (31), 145–162. <https://doi.org/10.7764/ANALESLITCHI.31.08>.

Imágenes en escena: Una aproximación audiovisual al teatro chileno¹

Images on stage: An audiovisual approach to Chilean theater

Mg. Jorge Letelier Flores²

jorge.letelier@uniacc.edu

joletelier@uahurtado.cl

Resumen

Las complejas relaciones mediáticas que hoy caracterizan al teatro contemporáneo, lo convierten en un espacio idóneo en que muchos medios se encuentran, ya que proporciona un espacio performativo de gran flexibilidad. Visto desde allí, las imágenes y pantallas en escena han resignificado la manera de relacionarnos con el teatro a través de diversas interacciones producidas por las tecnologías de la imagen. Esta investigación busca determinar las modalidades visuales en el teatro chileno del presente siglo (2000-2020), desde la hipótesis de que este ofrece una creciente *audiovisualización* de sus estrategias. Se analizan para ello las interacciones materiales que presentan los medios bajo el concepto de intermedialidad, categorizando un corpus de obras según sus modos de uso para establecer una evolución basada en cuatro categorías dominantes: a) la imagen como proyección medial y simbólica del cine, b) la noción de imagen expandida en su integración entre espacio escénico, diseño e iluminación, c) la imagen documental como representación del archivo y testimonio, y d) los usos de la imagen derivados de la instalación escénica y la relación entre presencia y ausencia del performer.

Palabras clave: intermedialidad; teatro chileno; tecnologías de la imagen; cine; performance; teatro posdramático.

Abstract

The complex media relationships that characterize contemporary theater today transform it into an ideal space where various media converge, providing a highly flexible performative environment. From this perspective, the images and screens on stage have redefined the way we engage with theater through various interactions produced by image technologies. This research aims to identify the visual modalities in Chilean theater of the present century (2000-2020), based on the hypothesis that it demonstrates an increasing audiovisualization of its strategies. The study analyzes the material interactions presented by the media under the concept of intermediality, categorizing a corpus of plays according to their modes of use in order to establish an evolution based on four dominant categories:

1 Investigación ganadora del Concurso del Fomento a la Investigación, Universidad Uniacc, 2023. Asistente de investigación: Javiera Brignardello.

2 Periodista y crítico, Magíster en Estudios de la Imagen, U. Alberto Hurtado. Profesor de Cine y Estéticas de la Imagen, Uniacc. Estudiante Doctorado en Estudios Mediales, U. Alberto Hurtado.

a) the image as a medial and symbolic projection of cinema, b) the notion of expanded image in its integration between scenic space, design, and lighting, c) the documentary image as a representation of archive and testimony, and d) the uses of image derived from stage installation and the relationship between the presence and absence of the performer.

Keywords: intermediality; chilean theater; image technologies; cinema; performance; post-dramatic theatre.

Recibido: 30/09/2024. Aceptado: 10/12/2024

Introducción

En las dos primeras décadas del siglo XXI, el teatro chileno ha experimentado un proceso creciente de mediatización de sus puestas en escena. Si bien se han usado otros medios como los sonoros o informáticos, es la proliferación de imágenes y pantallas lo que ha permitido desarrollar una cierta idea de *audiovisualización*³ de la escena teatral.

Las imágenes han estado presentes en el teatro durante todo el siglo XX y da cuenta de una extensa red de relaciones intermediales desde mucho antes que se acuñara el término de intermedialidad⁴. De hecho, Kattenbelt (2008) afirma que este medio “incorpora otras formas de arte sin dañar su especificidad” (p. 22). Así, desde las alusiones al cine en el teatro político de Erwin Piscator de hace un siglo, o el uso de pantallas en el teatro visual de Jozef Svoboda (a partir de la década del cincuenta), el teatro ha ofrecido una gran flexibilidad para adaptarse a diversas concepciones de puesta en escena que integra a otros medios, especialmente los de la imagen.

El presente artículo examina los usos que tienen las imágenes audiovisuales en las puestas en escena del teatro chileno del presente siglo. Para ello, se aplicará el enfoque intermedial planteado por Rajewski (2020), que sitúa el análisis en las relaciones y estrategias de los medios en su propia combinatoria, atendiendo a la “constelación de medios que constituyen un determinado producto, el mismo proceso de combinar al menos dos medios, o formas mediales de articulación, convencionalmente distintos” (p. 442). Además, este enfoque permite situar el problema de investigación en la propia naturaleza material de las imágenes, como son las condiciones de proyección o el tipo de dispositivos que son integrados en la puesta en escena para generar nuevas relaciones mediáticas.

Este enfoque de intermedialidad sitúa esta relación en el espacio teatral mismo, el que experimenta transformaciones en relación a sus modos de uso. Según Hagemann (2013), “el teatro se modificaría cada vez que un nuevo medio se establece en el paisaje mediático” (p. 21), operando procesos dinámicos de combinación que empujan a las dramaturgias a pensarse de forma cada vez más visual. Por ello, es más pertinente pensar en la intermedialidad y no en la transmedialidad como enfoque amplio, porque estas relaciones mediales ocurren en el espacio escénico, flexible y adaptable, pero que no se transforma en un medio nuevo. Ese entrecruzamiento, Herlinghaus (2002) lo define así: “Entendemos por intermedialidad aquellas estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios” (p. 39).

Del vasto campo de estudios sobre intermedialidad, y reconociendo que los análisis sobre los medios artísticos son de larga data y con enfoques diferentes, creemos que volver al término intermedialidad (que estuvo en boga en la década del 90') implica repensar sus operaciones no en tanto la aparición de nuevas prácticas y conceptos, sino en la forma de abordar y actualizar antiguas dinámicas que explican la hibridación de los medios. Es por ello que resultan pertinentes las categorizaciones intermediales de Rajewski bajo sus tres modalidades: combinación de medios, referencias intermediales y transposición medial, en cuanto presentan un énfasis en “la conciencia sobre la materialidad y la medialidad de las prácticas artísticas y culturales en general” (p. 433).

3 Usaremos el término para definir los procesos y dispositivos que tienden a privilegiar el uso de imágenes dentro de las puestas en escena teatrales.

4 Quien primero usó el término intermedialidad referida a disciplinas artísticas, fue el artista y teórico Dick Higgins, en su introducción del libro *Horizons, the poetics and theory of intermedia* (1966).

En este caso de estudio, la intermedialidad sirve como categoría ampliada respecto a los fenómenos intramediales como a los transmediales. Es decir, lo intermedial funciona como un paraguas que contiene a los otros conceptos y analiza de manera crítica los diversos cruces y operaciones llevados a cabo en la escena cuando las imágenes irrumpen en ella.

Entre la danza, la instalación, las tecnologías de audio y las aplicaciones, los medios audiovisuales son quienes presentan una complejidad tecnológica manifiesta, ya sea si son imágenes proyectadas desde un dispositivo filmico, sean imágenes de video análogo en que se utilizan monitores, o imágenes digitales trabajadas en posproducción. En este último aspecto, las imágenes se han diversificado progresivamente en un crisol de posibilidades, tanto proyectadas en pantallas y operadas por softwares de edición, como en registros de cámaras en vivo y en formato de imagen expandida, donde estas desbordan los límites de la pantalla y se integra al medio teatral desde una espacialidad que abarca tanto lo esceno-gráfico como lo lumínico.

Las tecnologías de la imagen determinan, por tanto, el surgimiento de nuevas formas y prácticas teatrales que se integran hacia una noción de dramaturgia visual, como hipótesis de trabajo. Asumimos que medios como el cine o video están modificando los paradigmas escénicos tradicionalmente vinculados a un teatro de representación o dramático. Por ello que la *audiovisualización* de la escena que se ha advertido desde la primera década del siglo XXI, permite afianzar el concepto de performance, el que según Chehilita (2011) sería entendido como “el término genérico para cualquier espectáculo que practique el collage de diversas disciplinas artísticas” (p. 87). Usada desde las neovanguardias de la década del 60’, la performance como práctica determina que este teatro mediatizado por imágenes y otros medios, pueda ser relacionado como parte del teatro posdramático, según la conocida aplicación conceptual de Lehmann (2011): “Lo posdramático debe ser entendido como un término crítico para diferenciar un conjunto de prácticas teatrales determinadas por una cultura mediada por la performance” (p. 322).

Esta podría ser una categorización común para un teatro contemporáneo que desde fines del siglo XX comienza a pensarse desde una confluencia híbrida de varios medios interactuando: danza, video, cine y ópera, donde las imágenes audiovisuales enfatizan el carácter fragmentado de las puestas en escena. Esto a menudo ha sido definido como teatro multimedial, como en el caso de Robert Lepage y Robert Wilson. Otros autores como Frank Castorf o Katie Mitchell, tensionan la teatralidad desde las condiciones materiales de la imagen (la pantalla) e indagan en la confluencia del cine con el teatro, usando tanto las narrativas como el montaje audiovisual en una suerte de cinematización del espacio escénico.

El acercamiento a una perspectiva intermedial, para entender procesos y transformaciones en la escena teatral chilena del presente siglo, ha tenido una escasa producción teórica pese al creciente uso de estas relaciones en varias disciplinas artísticas. Una de las publicaciones es el libro *Mutaciones escénicas* (2009), de Marco Espinoza y Raúl Miranda, quienes analizaron los cambios en el teatro local en el periodo 1998-2008 según las nuevas tecnologías y sus hibridaciones en la puesta en escena a través de tres conceptos eje: mediamorfosis, transmedialidad y postproducción, términos en boga en esos años. El énfasis de aquella investigación fue observar los fenómenos transmediales en la escena desde una perspectiva ampliada en las interacciones de los medios de comunicación y la aparición de la tecnología digital, pero en vista de un desplazamiento del espacio teatral mismo hacia nuevas zonas de experimentación, vinculada especialmente a la instalación escénica.

La otra publicación que aborda procesos intermediales en la escena teatral es *Integraciones: Nuevas tecnologías y prácticas escénicas*, de Claudia Villegas (2017). Acá se hace una indagación sobre los procesos tecnológicos que definen un tipo de teatro multimedial, desde fines de la década del 90'. Además se analizan ciertos modos de uso y elementos de discurso e ideológicos que subyacen a las obras escogidas, en un grupo muy acotado de montajes de España y Latinoamérica.

I. Los Orígenes

(Sobre el fondo se proyecta una película que interpreta el cuadro familiar: la madre, anciana y pulcra campesina; el padre, las hermanas y los hermanos tomando mate. Si no puede hacerse con cine, debe utilizarse el transparente con los respectivos juegos de reflectores y construir el cuadro con artistas así, en todo).

Antonio Acevedo Hernández, *Chañarcillo* (1936)

En esta epígrafe, la descripción de la puesta en escena que hace Acevedo Hernández en *Chañarcillo*, sobre cómo la imagen proyectada en escena debe presentar a los personajes, es reveladora de las condiciones que el cine podía aportar al lenguaje teatral. El escritor lo plantea desde una perspectiva dramática, entregando información sobre los personajes y enfatizando su condición social. En ese sentido, el uso de las imágenes sugeridas por Acevedo Hernández y su teatro social podría conectarse con los modos que Piscator vislumbraba en su teatro épico, con el uso de la imagen fílmica para describir situaciones concretas, como el caso de *¡Hoppla, wir leben!* (1927)⁵.

Podemos afirmar que la toma de conciencia medial en la interacción entre imagen audiovisual y puesta en escena teatral ocurrió recién en 1985, cuando se estrenó *Cinema-Utopia*, de Ramón Griffero. La obra presenta a un grupo de personajes que asisten a un cine de barrio en el Santiago de los 50', donde la pantalla, puesta de manera frontal en escena, combina una proyección real (un filme chileno protagonizado por Ana González) con la proyección simulada de un filme que en la ficción observan los personajes. La relación medial se establece con este último en dos niveles: esta película es presentada en escena tanto como proyección cinematográfica (o sea, con secuencias verdaderamente rodadas) y con actores tras el telón, donde se produce una representación que simula una proyección fílmica a ojos nuestros, los espectadores de sala.

Y, por otro lado, esta pantalla de cine que es tanto proyección como dispositivo teatral, contiene una acción dramática que simula un filme proyectado, y es vista por los espectadores-actores como un filme "real". Esa doble condición medial de la pantalla de cine complejiza las relaciones con el medio teatral a través de sus condiciones materiales como pantalla y dispositivo escenográfico. Las operaciones propuestas se acercan al concepto de remediación de **Bolter & Grusin** (citado en **Rajewski**, 2020, p.452) como "representación de un medio en otro", donde la autora lo actualiza a partir de la combinación de medios análogos y digitales, en que la apropiación de prácticas representacionales en continuo movimiento se produce "a través de una combinación de diferentes formas mediales de articulación, presentes cada una en su propia materialidad" (p.452).

5 Estrenada en 1927, *Hoppla wir leben!* usó una concepción arquitectónica de puesta en escena donde una pantalla de cine interactuaba con los otros espacios.

Esta complejidad del dispositivo medial que presenta *Cinema-Utoppia* despliega un modo de uso del cine como pantalla que luego es transmutada en escenografía. La remediación, uno de los submodos dentro de la categoría de referencias intermediales establecidos por Rajewski, simula una película, con escala de planos, iluminación y decorados. El doble juego ilusorio que evidencia su materialidad como proyección emulada del cine para los espectadores, es a la vez una película como tal para los espectadores-actores. Permite un ejercicio metateatral que, en último término, apela a un filme de ciencia ficción que más parece ser un documental sobre el futuro de Chile (el exilio en la dictadura militar).

De manera sorprendentemente anticipatoria, *Cinema-Utoppia* plantea relaciones de intermedialidad dotando a la pantalla de condiciones ilusorias y materiales en una constante reelaboración medial, un continuum incesante que va y viene entre teatro y cine. Griffiero define a este ejercicio como “teatro cinematificado”, extremando las estrategias de otro realizador que explora el lenguaje del cine y las pantallas en escena, como Frank Castorf y el llamado “Teathermovie”⁶.

Hacia fines del siglo pasado, la *cinematización* de la escena es un recurso expresivo que comienza a ser usado por directores y dramaturgos, pensando el cine desde su lenguaje y su potencialidad simbólica, pero menos en su materialidad (proyección, pantallas). Es el caso de *KM 69, are you lonesome tonight?* (1992) y *Blue moon, el bar de los corazones solitarios* (1993), de Víctor Carrasco y Santiago Ramírez, obras en que el lenguaje del cine está remediado desde el uso de diapositivas y en una escenografía que recuerda al expresionismo alemán. En este caso, las fotografías proyectadas emulan al cine y complementan la dramaturgia, pero funcionan desde la ausencia material del medio filmico.

II. Instalación escénica: un desplazamiento del espacio teatral como primera práctica intermedial

Desde el 2000 en adelante, las estrategias con que entran a escena las primeras imágenes audiovisuales en la puesta en escena teatral no continúan la línea de cinematización planteada por *Cinema-Utoppia*. Heredada de las artes visuales que había tenido un desarrollo significativo en las décadas del ochenta y noventa, estas modalidades desarrollan una tendencia que busca hibridar el espacio escénico hacia un territorio ligado a la performance y la video-instalación, donde las pantallas se presentan mediatizadas con el uso de monitores y proyecciones análogas (diapositivas y video proyección).

El proyecto *Minimale*, de Raúl Miranda y Leonardo Bustos, fue un corpus de obras que desde el 2000 reflexionó sobre los cruces mediales entre imágenes audiovisuales, artes visuales y un desplazamiento de la puesta en escena teatral hacia la performance y la instalación escénica. Estas obras, definidas por sus autores como “instalaciones de carácter transmedial y de cine vivo”⁷, abordaron las problemáticas de la imagen en escena desde su propia materialidad análoga y las posibilidades de la proyección en video, adentrándose en estrategias que progresivamente fueron tendiendo hacia el formato de imagen expandida. Escenificadas en el Salón Blanco del Museo de Bellas Artes, un espacio que acogió en esos años experiencias de arte medial e instalaciones, operaron en una zona de contaminación fronteriza a las prácticas teatrales con interesantes estrategias en cuanto a las intrusiones de las pantallas en el espacio *escénico-performativo*.

6 En el libro *Crossing media: Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, los investigadores Christopher Balme y Markus Moninger definen así a una producción teatral en los 90' influenciada en el lenguaje y las narrativas por el cine, siendo Castorf uno de sus exponentes más destacados.

7 Definición tomada de *minimale.cl*

En el caso de *MAC...TV* (2000), el uso de monitores cumple funciones como emisor de imágenes y como receptáculos materiales que irrumpen en la puesta en escena a nivel escenográfico e iluminación. Definida como transmedialidad o una exploración hacia un nuevo medio, se sitúa más bien en un ejercicio de teatralidad mediatizada en que las pantallas y proyecciones son parte de las estrategias del acto escénico. Por tanto, podríamos definirlo como desplazado hacia la performance y, en consecuencia, como parte de las estrategias del teatro posdramático.

El desplazamiento hacia una cierta idea de instalación escénica permite relacionar su práctica con la experimentación efectuada por las artes visuales chilenas desde la década del ochenta, donde se van combinando diversos medios como el videoarte, el *body art* y la videoinstalación. Estas prácticas experimentales y de resistencia política en sus inicios, *Minimale* las hereda como operaciones mediales que de Toro llama “la multiplicidad de medios y sus posibilidades de transformación” (citado en Villegas, 2017, p.25). Lo que en su momento pudo haber sustentado la categoría transmedial está más bien sujeto a operaciones intermediales de combinación de medios, objetos y textos, que se sitúan desde una tensión con la espacialidad escénica, y donde no se traspasa la experiencia del espectador hacia una participación del espacio compartido, cuestión que resulta fundamental en la *praxis instalativa*.

Si bien existió lo que para Diéguez (2007) es “la hibridación de la escena teatral con las artes visuales, los nuevos medios y las acciones performativas” (p. 14), no se advierte en estas obras un uso del espacio hacia una experiencia inmersiva del espectador, pese a algunos usos mediatizados de participación a través de las pantallas. Lo que parece haber ocurrido en esas tempranas prácticas es que este modo de uso se orientó hacia una tendencia posdramática del teatro de sala. En *MAC...TV* las pantallas funcionan como dispositivos en asociación, generando un corpus casi actoral, con incidencia dramática y presencia material, a la manera de las instalaciones en video que desde fines de los setenta realizó Carlos Leppe⁸.

Apuntando a una posible genealogía intermedial a partir de *Minimale*, ¿es la instalación escénica, como práctica heredada de las artes visuales, el primer modo de uso de las imágenes y pantallas que intervienen en las puestas en escena teatrales? En 2003, *Minimale* estrenó *Héroes/03*, una consolidación del concepto de instalación escénica en que la mediatización se aplica en varios niveles materiales y dramáticos. Cuatro televisores análogos transmiten en circuito cerrado imágenes de cuatro performers que están en el fondo del espacio escénico, y que son capturados a su vez por cuatro cámaras en distintos planos y en la cual sus textos son mediatizados por las voces captadas por celulares. Al medio del espacio, entre los televisores y las cámaras, hay un telón translúcido con una retroproyección de un espacio externo a escena.

La combinación de imágenes análogas (los televisores) y una imagen digital ampliada a modo de ambiente exterior, plantea diferentes grados de mediatización en la cual los performers son presentados al público simultáneamente tanto en su virtualidad como en la presencialidad, a través de una cualidad propia del video: la instantaneidad. Esto propone una fragmentación de la experiencia del espectador, a quien se le presenta la acción a través de las pantallas.

8 Leppe fue un artista conceptual chileno ligado a la performance y la videoinstalación. En la instalación *Sala de espera* (1980) recurrió al uso de monitores donde se mostró una performance de él mismo (*Las cantatrices*). Fuente: carlosleppe.cl

A estas relaciones entre la presencia física de los performers y también su proyección mediatizada, Valesini (2015) lo define como “escenografías descentradas”, donde la percepción opera dentro de estas construcciones efímeras en que “el punto de vista se desplaza al interior de la obra y se multiplica en relación al recorrido aleatorio elegido por cada espectador” (p. 98). Esta condición va a anticipar un modo de uso en que la imagen en escena va a presentar relaciones de presencia/ausencia de los performers y de un uso metanarrativo, que con los años se tornará en un recurso cada vez más frecuente. La instalación escénica como modo de uso de un espacio teatral ampliado y que se construye con los usos performativos del cuerpo, los nuevos medios y una *cinematización* de sus estrategias, parece ser la primera forma en que circulan las imágenes audiovisuales en escena.

En 1999, con *Dios ha muerto*, la compañía La Puerta comenzó a explorar una visibilidad que apuntó a intercalar distintos niveles narrativos en los usos mediales de las imágenes. En *Electronic city* (2003), la performance como práctica y la mediatización de las imágenes se inclinan hacia la instalación escénica. Aquí se superponen imágenes audiovisuales como proyección de un espacio diegético que funciona tanto como escenografía virtual (el cómic para ambientar y presentar al protagonista) como el registro en vivo. El protagonista se introduce en la presencialidad viniendo de la virtualidad de la imagen. También ocurre una grabación de un programa de TV, que permite un desdoblamiento permanente de las imágenes que evidencian su dispositivo técnico tanto en el registro como en su proyección. La evocación o representación parcial de los medios de la imagen dentro de la obra permite, como afirma Rajewski (op. cit.), “que el producto se constituye, por lo tanto, parcial o totalmente en relación con la obra” (p. 443).

Los próximos montajes de la compañía La Puerta darán cuenta de esta combinación de medios en un espacio que se presenta similar a la instalación escénica. En el caso de *Calias, tentativas sobre la belleza* (2007), las diferentes pantallas se relacionan materialmente con los medios que las significan (la pintura, fotografías en marcos luminosos, una gran pantalla cinematográfica) y sus propios límites determinan la especificidad medial y la posibilidad de resignificar sus imágenes de forma autónoma. Con mayor elocuencia que en *Electronic city*, La Puerta plantea en *Calias* la exploración de un espacio escénico híbrido que confirma que los supuestos originales que dan sentido a la instalación escénica en tanto procedimiento, como la mirada crítica sobre la representación, los objetos y el espacio, se afianzan también en un modo posdramático en que los performers, a través de imágenes plenamente diegetizadas, construyen relaciones posibles entre su propia presencia y ausencia, en un modo en que la virtualidad adquiere plena conciencia de sus facultades dramáticas.

La mirada crítica de la representación teatral que realiza La Puerta, permite suponer un afianzamiento de lo posdramático como una respuesta a las nuevas visualidades que emergen. En el caso del espectador, Hébert y Perelli-Contos (citado en Thenon, 2017, p. 54) proponen que este teatro de imágenes busca “cambiar sus hábitos perceptivos y a transformarse en *spect(a)ctor*. Ante esto, el espectador se vuelve, más que testigo de realidades o un receptor pasivo de imágenes, un agente organizador del acto de ver”. La diferencia con el planteamiento que supondría la instalación escénica en los procesos de percepción es que esta experiencia se desarrolla en el teatro de sala.

Los planteamientos escénicos de la compañía La Puerta discurren hacia un espacio posdramático en que el uso de pantallas e imágenes audiovisuales son un elemento significativo que reorienta una nueva acción dramática con profusión de dispositivos evocados en continua e incesante actividad intermedial. Ese camino se irá complejizando en los siguientes montajes de la compañía, como *Plaga* (2009) y *Páramo* (2010), y en otros títulos relevantes del período, como *Cristo* (2009).

Si bien este modo heredado de las prácticas *instalativas* es el primero que advertimos con uso de imágenes audiovisuales, la *cinematización* de las puestas en escena ofreció en esos años dos hitos ineludibles de presencia tanto material como simbólica del cine en el espacio escénico: *Maleza* (2006) y *Sin sangre* (2007).

Con *Sin sangre*, la compañía TeatroCinema comenzó su trayectoria con montajes propios luego de escindirse de la compañía La Troppa, apuntando desde su inicio a una compleja relación intermedial fundamentalmente con el cine, pero donde también son convocados la fotografía, literatura, cómic, animación y música. Dramaturgicamente, el montaje tiene la estructura de un *film noir*, con una narración retrospectiva, personajes arquetípicos y un sentido fatalista en la historia. La puesta en escena usa dos grandes ejes en relación a la relación intermedial entre teatro y cine: una es la presencial medial del cine como proyección, usando el espacio escénico de manera frontal como si se tratara de una película proyectada de forma estándar; la otra usa la posproducción digital entre varios medios (animación, motion graphics) para “componer” una imagen cinematográfica hecha en vivo, por ende, en el espacio y tiempo teatral.

En esta combinatoria, las referencias intermediales del cine dentro del teatro, permiten “generar una *ilusión* de las prácticas específicas de otros medios” (Rajewski, p. 446). Esto funciona de manera doble, puesto que más allá del carácter simbólico de usar narraciones, personajes y estéticas de un género particular y reconocible, la presencia del medio juega a su vez con el componente ilusorio de la proyección cinematográfica. Es decir, de la ilusión óptica que simula el movimiento en pantalla. En el momento de su estreno, se habló que *Sin sangre* se instalaba en un espacio medial más allá del teatro, por la combinación de imágenes de distintos tipos, escalas y naturalezas que se proyectaban en escena, “empequeñeciendo” la dimensión teatral. Si bien este montaje no parece verse desde un espacio de indefinición o hibridez medial porque su intención de cinematización de la escena es evidente, propone un espacio de intermedialidad en que lo proyectado, óptica e ilusoriamente, expande la dramaturgia hacia un territorio visual determinado por el cine. Villegas (op. cit.) lo define en tres direcciones: “el cine como referencia implícita, en cuanto personajes, motivos, imágenes; la inclusión del lenguaje del cine dentro del teatro; la utilización del cine dentro del espectáculo teatral” (p. 129). *Sin sangre* y las posteriores obras de TeatroCinema proponen en ese sentido un proceso intermedial en dos direcciones, en que el fundamento ilusionista con que se trabajan las imágenes de raíz cinematográfica dentro del montaje teatral, tiene también el efecto de preservar la ilusión teatral y no desplazarla hacia un concepto posdramático. Esto porque la actuación (cuerpos dramáticamente orientados, el uso artificialmente teatral de las voces y la disposición espacial hacia la cuarta pared del teatro), darían cuenta de un proceso que está ocurriendo en el medio teatral y, específicamente, dentro de un paradigma dramático y no post.

La otra obra que en esos años trabajó un modo de uso de las imágenes cinematográficas en escena como proyección medial y simbólica del cine, es *Maleza* (2006), del colectivo del mismo nombre. A diferencia del carácter ilusionista de *Sin Sangre*, en este montaje

las relaciones intermediales del cine hacia el teatro se construyen desde la especificidad narrativa, cultural y medial que ofrece un filme particular: *Sicosis*. En la historia, dos amigas comparten en una casa del sur de Chile junto a la madre postrada de una de ellas. Las jóvenes buscan la manera de huir de la casa y ven en un cine el filme de Alfred Hitchcock, y luego tienen escenas en que experimentan situaciones parecidas a aquella cinta.

La puesta en escena tiene como eje narrativo y medial una animación en stopmotion, donde se proyecta la historia junto a la construcción del sonido para cine, conocida como foley. Esto es, las actrices agregan voces y efectos sonoros al filme animado que es proyectado simultáneamente. Este recurso propone la simultaneidad de las actrices de cuerpo presente y proyectadas en la animación, alternándose de acuerdo a la acción dramática. Esto genera una relación transmedial en que el modo de producción del cine es reconvertido dentro de la representación teatral a través del concepto tipo “cine en vivo”, definido por la directora inglesa Katie Mitchell en sus obras, donde el rodaje de una película se presenta como parte de la acción dramática. En el caso de *Maleza*, dentro de la animación en pantalla vemos secuencias originales de *Sicosis*, filme que las actrices de carne y hueso presencian como parte de la animación proyectada, produciéndose una triple relación de transmedialidad.

Las relaciones intermediales de *Maleza* son de compleja operatoria. En primer lugar, más que el carácter simbólico del medio, se trata de la “huella” de un filme en particular y sus implicancias culturales, las que permean no solo la percepción e imaginaria del espectador, sino que además ciertas escenas y decorados que dialogan como evocación de *Sicosis*. Esta referencia cultural no solo se presenta a nivel simbólico, sino que ciertas escenas del filme son proyectadas o están diegetizadas dentro de la animación. Así, se proyectan en forma de meta-imágenes en que estas se integran al *stopmotion* en una singular forma de intermedialidad intrínseca⁹ que ocurre en otro medio, el teatro.

Pero, además, la proyección del filme animado está integrada dramaturgicamente y se interrelaciona con las actrices y su dispositivo de audio y producción. El desplazamiento entre los mismos personajes, ya sean de cuerpo presente o en animación, genera una autoconciencia medial compleja en que se producen simultáneamente operaciones de transmedialidad (el foley del cine se constituye en un dispositivo teatral) y de multimedialidad, en que la película animada convive como tal junto al hecho teatral, sin dejar de ser animación. A decir de Hagemann (op. cit.), “la particularidad del teatro es la co-presencia del espectador y el lugar de producción” (p. 21), lo que en *Maleza* opera como una dualidad: como postproducción del filme proyectado, a través del uso del foley, y cuando el medio teatral los acoge, al ser una performance mediada por la dramaturgia pero determinada por el medio cinematográfico.

Esta autoconciencia de los medios presentes en *Maleza*, la ubica en una posición opuesta a *Sin sangre*, pese a que ambas obras comparten el modo de uso de la imagen cinematográfica como proyección medial y simbólica. En el caso de TeatroCinema, la *cinematización* de la dramaturgia visual se profundizará en sus montajes posteriores en la idea de la ilusión de la imagen cinematográfica vinculada a sus posibilidades dramáticas en escena.

9 La intermedialidad intrínseca, según Rajewski, son las relaciones que presentan los medios en el tiempo, como parte de derivas histórico-técnico-mediales, y asumen una perspectiva diacrónica.

El otro montaje relevante de esos años fue *Cristo* (2008), de la compañía Teatro de Chile, obra que presenta una compleja interrogación sobre la construcción de realidad a través de la crisis de la representación de las imágenes y del propio teatro. A partir de la constatación del fracaso en representar la imagen de Cristo, el montaje presenta imágenes con diversos usos que van problematizando este concepto. El primero está dado por una tensión en la constitución material de la imagen que se hace desde la proyección digital, cuyos límites son manipulados por cajas de cartón movidas por los performers. Este es usado en la obra como recurso para tensionar la representación porque es un material moldeable, neutro, que puede convertirse o representar cualquier cosa, además de ser reutilizable.

El cuestionamiento de imágenes que no solo desafían su propia materialidad, sino que cuestionan su poder representacional es puesto a prueba en *Cristo*. Son imágenes que al escaparse de sus márgenes experimentan una temprana asimilación del formato de imagen expandida (o, en este caso, imagen contraída). Esta autonomía para presentar imágenes necesita de la dimensión performativa de la puesta en escena, en que la construcción de la dramaturgia como si fuera un proceso le confiere una cualidad dinámica e interactiva que se hace patente con el otro uso que las imágenes tienen en *Cristo*.

Estas son proyecciones en pantalla ampliada de un registro en vivo que se realiza en escena, en circuito cerrado, en la cual los performers improvisan una acción que es parte del proceso creativo de la obra. Un camarógrafo sigue a estos y las imágenes se transmiten a la pantalla y no dudamos de su verosimilitud. Pero esta improvisación se revela como una simulación por lo que estas imágenes rompen no solo su verdad, sino que desafían además el hecho de que se trate de imágenes registradas en vivo y, por tanto, incuestionablemente realistas. Al respecto, la directora Manuela Infante (2010) reflexionó sobre esta práctica: “Una improvisación simulada es más corrosiva para la teatralidad que una improvisación real, pues esta última sostiene la distinción real/ficción, mientras que una improvisación simulada pone en crisis la distinción misma” (p.12).

Las imágenes producidas en la puesta en escena y proyectadas en vivo, que recogen este proceso de “ensayos”, ponen en tensión a la imagen documental como representación del archivo y con registro en vivo. Antes de que el teatro documental comience a utilizar la imagen audiovisual, *Cristo* la desmonta de sus posibilidades verosímiles apuntando a desdibujar la frontera entre realidad y ficción.

Para el final de la primera década del siglo XXI, la modalidad derivada de la instalación escénica se ha convertido en la estrategia inicial de la imagen audiovisual en la puesta en escena. En ese sentido, *Cristo* ilustra el desplazamiento de los experimentos más centrados en la espacialidad, hacia un territorio posdramático que, al decir de Cornago (2006), se determina “por el grado de resistencia que va a ofrecer a la propia representación; consiste en textos fragmentarios, donde no se finge una situación de comunicación, de ahí que no abunden los diálogos realistas, sin personajes ni acciones claramente definidos y a menudo con un fuerte tono poético” (p. 5).

En 2009 la compañía La Puerta estrenó *Plaga*, una consolidación en su propuesta de un teatro mediatizado en que la proyección de imágenes digitales se abre hacia una concepción cada vez más expandida, como duplicación de los performers mediante un circuito cerrado de video, y como iluminación. *Plaga* da cuenta de una acabada virtualidad en el plano escénico en que la imagen registrada en vivo de los performers y proyectada en

una gran pantalla dividida, coexiste simultáneamente con la presencia física de los mismos, entrelazando texto, puntos de vista y ángulos de cámara. Como en las estrategias de sus anteriores montajes, en *Plaga* la compañía La Puerta usa una proyección digital en que la tensión entre presencia y ausencia del performer se convierte en una interrogación compleja de las nuevas posibilidades de puesta en escena. Si, por un lado, *Plaga* produce imágenes en escena a vista del espectador (registradas en vivo en circuito cerrado y con recorte *chroma key*), también introduce una presencia virtual del performer mediado por pantallas, cámaras e incluso sistemas de audio. Si bien esta obra instala inicialmente estas interrogantes con el cuerpo físico aún en total presencialidad, está instaurando lo que Cornago (2004) describe que “la mirada delega en los aparatos y el cuerpo se desmaterializa” (p. 600). Como cierre de la primera década del presente siglo, *Plaga* abre el camino hacia la confluencia de otros medios en relación con el teatro en que la tensión entre el cuerpo presencial frente a su ausencia mediatizada va a marcar nuevos derroteros de puesta en escena.

III. Hibridaciones Complejas

Al iniciar la nueva década, la rápida evolución tecnológica de la posproducción digital, y en especial la animación digital, permitió proyectar en escena visualidades amplias que plantean nuevos desafíos a la relación entre las imágenes y la escena.

El concepto de imagen expandida proviene de la seminal definición de Gene Youngblood, *Cine expandido* (2012), y actualiza el estatuto de las imágenes en la era digital, donde las fronteras entre diversos medios se han difuminado casi por completo. No es solo una cuestión de las propiedades de cada medio en interrelación con otros, sino que además problematiza los propios límites materiales de la proyección de imágenes ya que centra su reflexión entre pantalla e imagen, entre lo material y lo virtual, y entre presencia y ausencia.

Así, la animación digital propone nuevas relaciones performativas entre actor y espacio y permite expandir sus funcionalidades hacia una concepción integral del espacio escénico, lo que incluye iluminación y escenografía. El caso de *El hombre que daba de beber a las mariposas* (2010), de TeatroCinema, es elocuente en esta virtualidad que, volviendo a Youngblood, indaga en la cualidad sinestésica de la imagen que permite situar “el reconocimiento del proceso de percepción” (p. 97), a partir de la experiencia de la conciencia. En el caso de esta obra, se usa la animación digital y secuencias en 3D proyectadas como única escenografía: una película íntegra que es proyectada en escena donde el juego ilusorio acentúa las referencias intermedias del cine dentro del espacio escénico. Al tratarse de una historia cercana al género fantástico, produce lo que para Rajewski es estar “expandiendo los modos representacionales del medio referido” (p. 448).

Esta modalidad permite ampliar la idea de la “imitación” del cine en escena. En su uso amplio de planos y montaje, la relación presencia/ausencia adquiere una tensión mayor al estar los performers permanentemente en función de esta virtualidad que impone la proyección. Además, esta se presenta en un formato expandido en que, tanto material como simbólico, excede la cinematización de la escena, proponiendo nuevos procesos de percepción que resignifican la experiencia del espectador.

En solo una década, la evolución tecnológica de los sistemas de proyección digital permitió una combinación medial más flexible que las interacciones mediadas por la tecnología analógica, y eso también facilitó la práctica con las imágenes expandidas, con la

subsiguiente reorganización espacial de los materiales escénicos. El caso de *Psicotrip*, de Teatropan (2012), es un temprano acercamiento a este modo de uso en que la imagen se extiende como un factor escenográfico y lumínico que reorganiza a su vez, perceptivamente, las relaciones entre imagen y escena. Una proyección a lo ancho del escenario instala una escenografía que a su vez es “intervenida” por cortinas traslúcidas que le dan textura y movimiento a la proyección. Al mismo tiempo, un andamio que se mueve horizontalmente genera un efecto de división a la manera de una minipantalla que parece desdoblarse de su imagen base. Los recursos escenográficos que se superponen a la proyección digital dan cuenta de una combinación medial en que dispositivos teatrales “impiden” la completa remediación que hace la animación digital en video del espacio teatral. Así, el efecto ilusorio que vimos en *El hombre que daba de beber a las mariposas* se interrumpe en estos dispositivos que tensionan la simulación que se espera de los medios digitales.

Para inicios de la segunda década, las primeras exploraciones en el modo de imagen expandida y su función inmersiva en la escena, van dando cuenta de una dramaturgia que ya no puede pensarse sin el componente audiovisual y, por lo tanto, apuntaría conscientemente hacia una dramaturgia visual. De manera contigua, la evolución tecnológica que permite proyecciones de mejor resolución y a gran escala, junto con cámaras pequeñas y flexibles, permitieron poner en escena registros en vivo y grabaciones que complejizan la dimensión temporal en la relación entre presencia y ausencia de los performers. En estos modos de uso, la tendencia hacia una visualidad cada vez más omnipresente -y por tanto dependiente de procesos tecnológicos- supone una tendencia hacia la plástica del espacio en desmedro del espacio dramático, y eso puede justificar el abandono de la representación para situarse en la esfera de la performance. Así lo explica Lehmann (op. cit.): “una realidad esencial del teatro posdramático es el cambio de atención y énfasis lejos de la representación; el trabajo o proceso de creación/presentación como parte de una situación” (p. 324).

En 2012 se estrenó *El año en que nació*, de Lola Arias, montaje que utiliza las imágenes como registro documental, es decir como evidencia visual de testimonios situados en la esfera de lo real/testimonial, ya sea como archivo o como registro en vivo. Las formas documentales que comenzarán a aplicarse desde este montaje, dan cuenta de una variante muy cinematográfica en el uso del archivo, el que siendo ejecutado en vivo por los mismos performers, permiten nuevas relaciones temporales entre presente y pasado, o entre registro y archivo. La irrupción de las imágenes en el teatro documental produce nuevas relaciones intermediales en su relación con el espacio escénico, ya que no hay una remediación del medio que ingresa, sino que se usa parcialmente el cine o video para apoyar el relato dramático, y construye por tanto una relación multimedial. Lo singular del proceso, es que las imágenes se producen en escena y sus materiales están expuestos al público y proyectados en una pantalla.

Entre 2009 y 2013, las cuatro categorías detectadas están en vías de consolidar sus operaciones. 2013 es el año en que la compañía Maleza estrena su segunda obra, *Un poco invisible*, la que perfecciona los procedimientos de la obra anterior en cuanto a indagar las diversas interacciones materiales entre la proyección de cine y el teatro. Junto al trabajo de posproducción de cine (foley) convertido en performance teatral, las actrices están entre dos proyecciones, una retroproyección con la animación proyectada, y una proyección delantera que agrega efectos y apariciones, como si se tratara de efectos visuales de cine. Estas operaciones, siguiendo la definición de Rajewski, la podemos enmarcar como combinación de medios en un proceso de meta-mediación. Se genera un diálogo entre lo performativo (la actriz físicamente presente) junto a su coprotagonista animada, mientras este último

personaje habla en la voz de otra actriz que está a un costado, realizando la producción sonora o foley. A diferencia del cine en vivo de Mitchell, que se inclina por exponer el entramado tecnológico de un rodaje, en *Un poco invisible* cada medio (cine y teatro) preserva sus propiedades análogas y, por momentos, se simula invertir el rol del medio que acoge: pareciera que la proyección del filme “recibe” dos actrices teatrales que evidencian en escena las formas en que se posproduce esa película.

En una elocuente escena, un *petit theatre* (dispositivo teatral de pequeñas dimensiones) es puesto en escena por dos operadores, con marionetas que comienzan a ser manipuladas. Hay una pequeña cámara que registra y proyecta en la pantalla los cuerpos de las marionetas manipuladas. Mientras que frente a la pantalla y detrás del *petit theatre*, la actriz real interactúa con la proyección que muestra a las marionetas. La sofisticada comprensión medial de la escena reflexiona sobre lo análogo y lo digital, reflejado en la relación entre presencia y virtualidad de la performer, que se entrelaza sucesivamente. Pero, además, esta comprensión medial apunta a “romper” la representación a través de un entramado de medios que muestran explícitamente su construcción mientras se recupera la dimensión central del acto teatral, donde concurren video (registro), marionetas, cine, dispositivos de audio y teatro.

Un poco invisible plantea la interrelación análogo-digital de la proyección medial y simbólica del cine en escena, con plena conciencia de la ruptura de la representación. Ese mismo año TeatroCinema estrenó *Historia de amor*, la que puede ser entendida como su contraparte digital, ya que la proyección apunta a construir una ilusión total. La obra utiliza el lenguaje del cómic para narrar un relato visual íntegramente en viñetas y donde los performers actúan entre dos pantallas que muestran una animación digital que genera un poderoso efecto cinético. La exacta mimesis del cómic que provee esta animación al reproducir cuadros y viñetas, pareciera que fuera una transposición de este medio al teatro, pero con rasgos singulares: al ser un relato visual en movimiento, la secuencialidad que en el medio original se realiza a través de la lectura, acá la provee una proyección que *cinematiza* el espectáculo. Esta cualidad, generalmente inadvertida, produce lo que Rajewski llama “el carácter *como si* de las referencias intermediales como también a la cualidad específica de generación de ilusión que les es inherente” (p. 445). De esta manera, la cualidad fundamental de *Historia de amor*, dentro de la categoría de proyección medial y simbólica del cine, es el carácter ilusorio que referencia al cómic y que se convierte, en ese sentido, en una forma que manifiesta medialmente, aunque en su ausencia, al cine.

Las categorías identificadas plantean en esos años interrogantes relevantes respecto al uso tecnológico de las imágenes. Esto porque algunas obras del período parecen privilegiar aún el diálogo entre lo analógico y lo digital como espacio de interacción, como en *Déjate perder* (2012), de Francisco Krebs, y *La imaginación del futuro* (2013), de la compañía La Re-sentida. En ambas, la proyección o la grabación en vivo proyectada respeta la materialidad del medio referenciado, incluso mostrando los sistemas de grabación. En una obra que usa tecnologías digitales como *Santiago high tech* (2014), de Krebs, se proyectan imágenes en 3D como las cuadrículas de perspectiva usadas en los albores de la animación digital, donde la intención parece ser el evidenciar cierta cualidad anacrónica en su uso. La excepción es la citada *Historia de amor*, donde se produce una preeminencia absoluta de la imagen digital en escena, donde los performers interactúan con la proyección en lo que podríamos definir como una virtualidad absoluta, no habiendo ningún dispositivo en escena que reenvíe a una cualidad teatral.

Esta obra, en su radicalidad formal, plantearía una noción amplia de una dramaturgia de la imagen, considerando las variables descritas por Teira (2020) sobre si predomina la escena teatral o bien los usos de la imagen: respecto del tiempo, respecto de la disposición espacial y sobre la acción dramática (p. 299). Como vimos, *Historia de amor* es una obra concebida en su totalidad bajo el concepto de remediación, donde se busca reproducir el cómic en que, para lograr el efecto ilusionista, los performers ponen en movimiento las viñetas según la lógica de narrativa visual propia de ese medio. En ese sentido, la imagen proyectada en escena cubre las dimensiones temporales y espaciales y, sobre todo, guían la acción dramática. Esta funcionalidad amplia, que Teira la define como videoescenografía, se refiere a que “afectan a la percepción del espacio escénico, tanto a nivel escenográfico como de iluminación y, en definitiva, de ambiente y consiguiente atmósfera” (p. 302). En nuestras categorías, las imágenes en *Historia de amor* han sido catalogadas como un modo de uso del cine como proyección medial y simbólica, pero en este caso este rasgo lo acerca al formato de imagen expandida puesto que la proyección se apropia de todo el dispositivo teatral y donde, más allá de los performers y sus acciones, no existe *teatralidad* que conviva con la imagen. Es, por tanto, una dramaturgia que se construye, en el texto y en las acciones, desde una dependencia total con la visualidad.

Esta combinación entre las categorías detectadas comienza a ser trabajada de manera más consciente promediando la segunda década del siglo, lo que da cuenta de una singular condición: la influencia del cine como medio permanece más bien en un plano simbólico y cultural, pero las propiedades de este medio permiten acercarse a la noción de imagen expandida, donde esta puede adquirir otras funcionalidades. El caso de la compañía Colectivo Zoológico es ilustrativo en esta mutación en que uno de sus ejes importantes, es el registro de imágenes en vivo. En *Un enemigo del pueblo* (2014) aparece nuevamente la manufactura del cine como en *Maleza* y *Un poco invisible*, pero desde un set de rodaje instalado en el centro del escenario. La cuarta pared ausente es, en un momento, una ventana hacia los espectadores y en otros una pantalla. Dentro, los performers realizan sus escenas y vemos, en esta pantalla/pared dividida en la mitad, la grabación en vivo en un lado y la acción real en el otro. Los dos medios operan simultáneamente a través de una puesta en escena y de una puesta en cámara. Pero, fuera del set, en el espacio “off rodaje” -por decirlo así- la acción dramática prosigue y otros personajes entran y dialogan con personajes que vemos a través de la pantalla. Esta estrategia nos propone elocuentemente una doble percepción de las imágenes ya que estas presentan distintos planos del mismo hecho, y donde las tomas de video se orientan hacia objetos y detalles, mientras que la puesta en escena que vemos responde a la acción dramática en su globalidad.

La extrema flexibilidad de las imágenes con que trabaja esta compañía, es un ejemplo de los distintos significados materiales y discursivos de estas en el acto escénico. La proyección del registro en vivo no solo aporta simultaneidad de la acción y la relación entre presencialidad y virtualidad de los performers, sino que además esta imagen es manipulada en la posproducción alterando su estructura y dimensiones, agregando una cualidad polisémica en la que es “habitada” por los performers. Así lo explica el actor y director de la compañía, Guillermo Aguirre:

“Creo que algo que orienta esa organización de la mirada, es no establecer un rol jerárquico entre personaje, acción, palabra dicha y luego lo que se ve, como algo subsidiario de la narración, de los acontecimientos. Para mí, las obras están concebidas de tal manera que la performance es construir la imagen”¹⁰.

10 Entrevista sobre el proceso creativo de Colectivo Zoológico en Sesiones Arde (julio 2021).

Un elocuente ejemplo de estas prácticas se da en *Dark* (2016), donde la imagen en vivo es producida en la puesta en escena tanto como detrás de la proyección, usando como nexo el *chroma* o recorte. Así se producen relaciones que indagan en la ausencia del cuerpo y en su presencia virtual, incluso en la remediación de la técnica de sombras chinas a través de la pantalla. Esta imagen proyectada está manipulada en sus dimensiones, alterando el formato propio del cine por uno más apaisado, lo que permite adaptar su ancho a una función escenográfica amplia.

Este registro en vivo plantea asimismo generar interacciones en tiempo real que más que una dicotomía entre presencia y virtualidad, produce una duplicación del mismo en escena, instalando una dualidad perceptiva que Maldini (2018) la define como “una forma más activa y comprometida con lo multisensorial” (p. 440). Los cuerpos en escena en Colectivo Zoológico parecen estar siempre en fuga, a punto de entrar en la virtualidad de la imagen o viceversa, recuperando la presencialidad en escena. Esta doble condición hace que la dramaturgia de la imagen sea pensada desde el desplazamiento que implica, como describe Aguirre, en que la performance o los performers se definen a sí mismos por su capacidad de construir la imagen.

Si pensamos que el registro en vivo permite nuevas relaciones entre presencia y ausencia a medida que las cámaras se hacen más pequeñas y flexibles, también su uso se circunscribe con facilidad al testimonio, tanto en ficción, en lo que podemos definir como una “performance paródico-televisiva”, como en el formato documental, como registro de performers o archivos. En *La dictadura de lo cool* (2016), La Re-sentida hace un uso frenético de la cámara en mano para reelaborar medialmente una técnica televisiva como el testimonio o “cuña”, lo que permite además generar desplazamientos que Teira (op. cit.) describe “que afectan la percepción del espacio escénico” (p. 302), ya que permite llegar con la proyección a espacios poco visibles para el espectador.

Donde la proyección del registro en vivo adquiere una textura más polisémica, es en el formato documental. Si bien se acepta que la presencia de cuerpos y objetos en el acto escénico conlleva una verosimilitud que la imagen proyectada no puede equiparar, las obras del colectivo La Laura Palmer plantean una divergencia, con un uso del archivo y el testimonio dentro de contornos performativos. En *Esto (No) es un testamento* (2017), la imagen se proyecta en un locker que asume funciones de pantalla y también de escenografía, aportando una imagen texturizada que va variando en la medida que la cámara registra piezas de archivo o esté grabando dispositivos que complementan el testimonio en escena. En una escena, los actores narran un sueño (real) de uno de ellos junto a una miniatura escenográfica, mientras que la camarógrafa se graba a sí misma y su imagen es proyectada en fundidos con otras que muestran bosques y cielos. La intención de poetizar visualmente el testimonio adquiere contornos que podrían escapar de su vocación documental, pero ilustra una función “atmosférica” del registro que otorga capas que complejizan la intencionalidad documental.

¿Cómo hacer convivir una imagen que debiese ser documental, si sus usos tienden a la performance no solo de los actores, sino que de los objetos? A diferencia del cine y su potencia ilusoria y evocativa en escena, las imágenes de video, a juicio de Cornago (op. cit.), “apuntan a un mayor grado de realidad e inmediatez, hacen visible su materialidad y quizá por eso también su imperfección” (p. 600). En *Amanecerá con escombros sobre el suelo* (2019), La Laura Palmer intenta “diluir” esa imagen documental hacia una *representación* consciente del archivo y el testimonio, ampliando sus funcionalidades. En una escena, una performer narra el momento en que un edificio le cayó encima durante el terremoto del

27/F. Es envuelta en cajas de cartón mientras la cámara la muestra junto a detalles que simulan escombros. La imagen reproduce el caos que narra y los objetos son manipulados por otros performers como si se tratara de una dramatización. Luego, ella se incorpora y en la imagen siguiente vemos la grabación real de su rescate, mientras ella sigue narrando la experiencia.

La tensión explícita entre la imagen de archivo y sus posibilidades de manipulación se convierte, en el caso de esta compañía, en una singular forma de remediación de prácticas escénicas dentro de la imagen. Los materiales de archivo (fotografías, cartas, videos) y otros objetos gráficos y miniaturas, son intervenidos para acompañar los testimonios con recursos teatrales muy simples y artificiales, pero que al ser grabados en vivo como apoyo del performer, generan una capa documental que apunta a poetizar el testimonio a través de la afirmación de la imagen como sostenedora de la verdad escénica.

La combinatorias entre las categorías, hacia el final de la segunda década, permiten afirmar que los usos de la imagen se hibridan a medida que los softwares de creación y edición digital permiten nuevas posibilidades en la creación de imágenes en escena. En ese sentido, la imagen expandida se manifiesta como la categoría en que el desarrollo tecnológico se desarrolla más significativamente. Es aún una indagación aún temprana de sus alcances, posiblemente por el escaso conocimiento de dichas tecnologías, pero al menos hay una categoría, la de proyección medial y cultural del cine, la que va exhibiendo su adaptabilidad al nuevo escenario que propone la imagen expandida, con diversos matices.

En oposición a esta búsqueda de hibridez medial, la compañía La dramática Nacional recupera cierta condición primigenia de la proyección del cine en escena. En *Chañarcillo* (2014) se recurre a una remediación simulada, donde performers tras el telón simulan ser parte de una proyección. En *La canción rota* (2016), una pantalla panorámica se convierte en escenografía virtual y referencia temporal del relato, y a la vez proyecta dos cortometrajes con información autónoma pero relevante para la historia. Finalmente, en *Almas perdidas* (2017), el dispositivo reenvía a los postulados de Piscator donde el cine se proyecta en autonomía, como una combinación de medios. Un corto es proyectado íntegro, a la manera de un prólogo, sin proceso de intermedialidad en escena. La pantalla luego proyecta imágenes documentales y otras que muestran a los personajes en acciones que complementan la acción dramática. Finalmente, el epílogo de la obra ocurre en pantalla, en un espacio diegético distinto a lo representado (es una playa). En estas combinaciones, el medio cinematográfico mantiene sus propiedades, pero la disposición del montaje considera la pantalla dentro de una estructura arquitectónica que, sin ser en formato expandido, se integra al diseño escenográfico.

Hemos afirmado que Teatrocinema había extremado las posibilidades de la proyección medial y simbólica del cine hacia una integración con las funcionalidades de la imagen expandida, pero sin renunciar a la condición ilusoria del cine. En *La contadora de películas* (2015), el carácter *como si* de las referencias intermediales que advertía Rajewski, y ejemplificado en *Historia de amor*, se acentúa a través de una operación que evoca la materialidad del medio no solo desde la proyección, sino que del soporte (rasgados del celuloide, quemaduras, perforaciones de fotogramas). Este rasgo se suma a que se dramatizan escenas de filmes en una especie de fabulación visual muy teatralizada que potencia el carácter ilusorio del montaje. A través de este rasgo fabulador, se reinterpretan escenas de películas reales (*Giordano Bruno* o *Godzilla*) como una referencia intermedial en que el actor/actriz en escena además dialoga simbólicamente desde su espacio teatral con la proyección, puesto que está “contando” la película que además representa.

Esta estrategia plantea una puesta en escena en abismo entre teatro y cine, porque el medio referido opera dos y hasta tres veces simultáneamente: con la referencia intermedial de base, luego las escenas que la protagonista recrea dentro del relato, y cuando es parte de la historia con su familia. Si bien nuevamente en Teatrocinema la virtualidad de la puesta en escena juega un papel totalizador en cuanto a imagen, hay momentos en que esta se escapa a referenciar el medio cinematográfico y cumple un rol más amplio e integrador de cuestiones escenográficas, lumínicas y perceptivas.

Teatrocinema continuará referenciando al cine medial y simbólicamente, pero sus usos de la imagen irán progresivamente explorando una amplitud más allá de la analogía estética-narrativa del cine. En *Plata quemada* (2019), historia de un atraco al estilo *film noir*, las imágenes remedian nuevamente al cómic, pero se recupera la teatralidad de cuerpos y objetos como factor primordial. Estas imágenes devienen en un mayor grado de abstracción y se desbordan de su propia condición cinematográfica hacia una vinculación con otras imágenes que amplían la funcionalidad narrativa hacia una percepción desregulada de sus límites. *Plata quemada* plantea, por primera vez en la compañía, el desplazamiento del carácter ilusorio de la representación ligado a la matriz espectacular que provee el cine. La concurrencia medial del cine y el cómic en escena es, ahora, abiertamente evidenciada en sus modos de producción. Y su consecuencia, el desplazamiento de las imágenes en escena hacia una especie de conexión con otras imágenes en un sistema de flujos que se expanden en escena. De esta manera, y en sus siguientes obras como *Rosa*, la compañía irá ampliando la condición de lo intermedial hacia una noción de hipermediación, como describe Kattenbelt (2010), en que se usan técnicas de “fragmentación, yuxtaposición, repetición, duplicación, aceleración y desaceleración para enfatizar e intensificar la experiencia de la continuidad de la actuación misma” (p. 35).

Un caso significativo de un sistema expandido de imágenes en escena, lo presenta *Molly Sweeney, ver y no ver* (2018), donde las imágenes buscan generar una conexión perceptiva con el mundo de la ceguera. El espacio escénico usa tres paredes como un cuadrado abierto en que la proyección “deambula” sin fronteras definidas, entre animaciones digitales de formas indefinidas. Transmitir la percepción visual del personaje ciego se traduce en un modo que prefigura posteriores tratamientos de arte inmersivo -si bien limitado por el espacio escénico- en que estas imágenes funcionan como un sistema interconectado entre lo diegético, lo tecnológico y lo perceptual. Youngblood (op. cit.) había descrito a propósito del cine expandido, que “la aplicación estética de la tecnología es el único medio de alcanzar una nueva conciencia que se corresponda con nuestro nuevo entorno” (p. 212). Este marco de acción define significativamente todos los usos de la imagen en nuestro actual entorno digital. *Molly Sweeney* plantea preguntas sobre cómo los nuevos medios digitales en escena pueden producir o no referencias intermediales de otros medios (análogos), ya que su misma composición de imágenes resistentes a formas reconocibles pareciera dificultar el proceso.

Al cerrar la década, la irrupción de las imágenes expandidas relacionadas con los nuevos medios digitales, es aún un camino por transitar. Por el contrario, las variadas operaciones con que los medios audiovisuales pueden tensionar nuevas formas de la escena teatral, tienen un ejemplo elocuente en *Casa de muñecas* (2019), de Colectivo Zoológico. Tomando un referente de la dramaturgia moderna como el texto de Henrik Ibsen (1879), el montaje subvierte la idea del set de rodaje visto en *Un enemigo del pueblo*, para construir

una puesta en escena determinada por la simultaneidad medial de la acción dramática, ya que varias cámaras operadas por los mismos performers, registran sus propias acciones, generando un contrapunto entre la presencialidad de la escena y los diversos énfasis y puntos de vista que son producidos para la cámara.

La proyección ocupa la pared posterior de la escenografía y es más alta que el formato apaisado habitual de la proyección de cine, convirtiéndose literalmente en un video wall donde las imágenes se tornan omnipresentes. Con total transparencia, el aparataje técnico deambula fragmentando la puesta en escena hacia una doble acción dramática y visual que si bien evidencia sus materialidades en tanto video (las cámaras, trípodes y luces se mueven por todo el espacio), están tras la acción dramática que sigue siendo el principio ordenador de la puesta en escena.

Esta singular dependencia de la imagen a la acción dramática pese a su omnipresencia, plantea nuevos niveles en la concurrencia medial entre video y teatro, ya que parece ocurrir una mutua dependencia que, citando a Teira, podemos definir como “diálogo intermedial”, donde cada uno de ellos depende del otro para encontrar su centro neurálgico. Esta dependencia se manifiesta en la compleja planta de movimientos de los performers que las cámaras van siguiendo, creando planos con intencionalidad expresiva y enfatizando situaciones dramáticas, tras la idea mencionada por la compañía de que la performance construye la imagen¹¹.

La década se cierra así con una consolidación de las posibilidades de la imagen de cine/video en escena, generando complejas relaciones intermediales que, abriéndose hacia una modalidad expandida como el uso de la pantalla de grandes dimensiones, no renuncia a su funcionalidad narrativa en el espacio escénico.

IV. Conclusión

Estas dos primeras décadas del presente siglo evidencian que el origen en el uso de imágenes en la escena teatral, radica en un contexto de experimentación ligado a la instalación escénica. El factor primordial se manifiesta en un teatro mediatizado que se aleja de la representación mediante la práctica de la performance y dentro de una teatralidad posdramática. Si bien la presencia de imágenes determina que estas prácticas se sitúen en una confluencia tensa entre los medios visuales y el acto escénico, comienzan a desarrollarse cuatro categorías que operan con relativa claridad: las propiedades de la instalación escénica con relaciones entre la presencia y ausencia del performer, la imagen cinematográfica como proyección medial y cultural, la imagen documental como representación del archivo y testimonio, y la imagen expandida como posibilidad amplia de puesta en escena.

Si bien el cine es la primera referencia medial que se manifiesta en el uso de imágenes, las prácticas escénicas se organizan luego hacia la instalación escénica y sus propiedades materiales, aunque salvo experimentaciones como Minimale, se realizan en el formato de sala. En este campo de reorganizaciones, la presencia creciente de las imágenes no significa que el teatro pierda sus propiedades en escena, sino que va orientándose a nuevas formas de responder a interacciones mediales. Los trabajos de Teatro La Puerta, Teatrocinema y Colectivo Zoológico, ejemplifican una tensión “saludable” en que una serie de operaciones

11 La compañía refiere a esta operación como “performance fílmica”, inspirada en el concepto de la agrupación francesa Collectif MXM.

de remediación, transmedialidad y referencias intermediales, además de la instantaneidad del registro en vivo, confluyen en una compleja articulación donde los elementos escénicos (escenografía, espacialidad, iluminación) comienzan a reorganizarse para construir una naciente dramaturgia de la imagen marcada por hibridaciones manifiestas de las categorías detectadas.

¿Se redefine el teatro al interrelacionarse de manera permanente con diversos medios de la imagen? Como sugiere Kattenbelt (op. cit.), el uso de diversos medios y sus consiguientes hibridaciones, “provocan una percepción resensibilizada” (p. 35), lo que encuentra un correlato a través de los usos que la imagen expandida ha experimentado en años recientes, cuando sus funcionalidades generan o buscan una expansión de la conciencia de quien observa. Este rasgo, determinado crucialmente por las tecnologías de la imagen, se ha manifestado de manera nítida en *Rosa* (2022), de Teatrocinema, y *Mirar*, de Colectivo Zoológico (2022), como obras recientes que complejizan la noción de puesta en escena desde una virtualidad y fragmentación del espacio que se presenta muy radical en sus formas. En ese sentido, el reconocimiento de los medios en escena, que ha sido un rasgo propio de las relaciones intermediales en su amplitud, como la remediación o la transmedialidad, comienza a desarrollarse a través de la imagen expandida dentro de lo que Rajewski (op. cit.) define como “interrelación fundamental entre los medios antiguos y los nuevos” (p. 456), entendiendo por medios antiguos al cine, cómic, video o fotografía, a diferencia de medios nuevos como el arte digital o interactivo. Dicho de otro modo, como una manera dialéctica de entender las tensiones del nuevo escenario mediático de la práctica teatral, lo que aún es un camino tentativo y exploratorio.

Finalmente, ¿las obras analizadas permiten asumir una práctica consciente de una dramaturgia de la imagen? Desde la segunda década estudiada las dramaturgias refieren explícitamente a las imágenes en escena como un recurso escénico integrado a la escenografía, iluminación o espacialidad, con características reconocibles en un número importante de obras analizadas, como la multiplicidad de puntos de vista, la fragmentación de la pantalla, la duplicación de los performers en presencia/virtualidad, la meta-mediación entre cine y teatro, y el registro en vivo como organizador espacio-temporal de la escena. En todas ellas, las dramaturgias parecen determinarse por los grados de presencia activa que ofrecen las imágenes en escena y, en especial, en las estrategias usadas para develar el artificio tras la creación de imágenes, como un rasgo crucial para entender y tensionar la visualidad escénica.

Referencias bibliográficas

- Bay-Cheng, S., Kattenbelt, C., Lavender, A., Nelson, R. (Ed.) (2010). *Mapping intermediality in performance*. Amsterdam University Press
- Balme, C. y Moninger, M. (Eds.) (2004). *Crossing Media: Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. ePodium
- Bellisco, M; Cifuentes, M.-J.; Écija, A. (Eds.) (2011). *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: Cendeac.
- Bolter, J.-D. y Grusin, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. The MIT Press
- Cehilita, E. (2011). L'articulation entre écrans et performance: autour des spectacles de Superamas, Gob Squad et Big Art Group. *Sociétés & Représentations*. 1(31), 87-103.
- Cornago, O. (2004). *El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen*. *Arbor*. 699(700). 595-610.
- (2006). "Teatro posdramático: Las resistencias de la representación". En Sánchez, J. A. (Ed.) *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 165-179). UCLM.
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Atuel
- Espinoza, M. y Miranda, R. (2009). *Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y posproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago: Ril Editores.
- Gil González, A. y Pardo, P. (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Editions Orbis Tertius.
- Grande, M. y Sánchez, M. J. (2016). "Posibilidades de un teatro transmedia". *Artnodes*. 18, 64-72.
- Hagemann, S. (2013). *Penser les médias au théâtre. Des Avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*. L'Harmattan
- Herlinghaus, H. (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Editorial Cuarto propio.
- Kattenbelt, C. (2008). "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships". *Cultura, Lenguaje y Representación*. 6, 19-29.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: Cendeac.
- Maldini, S. (2018). "Las imágenes y objetos en la escena expandida". *Urdimento*. 2(32), 435-445.
- Martínez-López, C. y Girona, R. (2023). "El teatro total de Erwin Piscator como herramienta audiovisual inmersiva revolucionaria. El paradigma de Hoppla, wir leben!" (1927). *L'Atalante*. 35, 33-46.

- Miranda, R. (2004). “Artificial. La escena transmedial en Minimale”. *Teatrae*. 7, 1-12.
- Picon-Vallin, B. (1998). *Les Écrans sur la scène*. L’Age D’Homme
- Prieto, J. (2017). “El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica”. *Pasavento*. 5(1), 7-18.
- Rajewski, I. (2020) “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad” (Brenda Schmunck) *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. 6(6), 432-461.
- Teira, J. M. (2020). “Hacia un análisis de la función dramaturgica de la videoescena”. *Acciones*. 45, 291-322.
- Thenon, L. (2017). La inscripción intermedial en el texto posdramático. *Escena*. 76(2), 126-139.
- Valesini, S. (2015). Instalación y teatralidad. Umbrales poéticos en el arte contemporáneo. *Metal*. 1(1). 91-99.
- Villegas, C. (2017). *Integraciones: nuevas tecnologías y prácticas escénicas. España y las Américas*. Editorial Cuatro Propio
- Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Eduntref

Evidencias 2. Las otras dramaturgias.

De Lorena Saavedra González,

Patricia Artés Ibáñez, Maritza Farías Cerpa.

Santiago: Ediciones Oxímoron.

Carina Victoria Aspillaga Bórquez¹

carinavictoria.ab@gmail.com

En una clase, Eva Carrizo Villar, docente del seminario que curso actualmente en la Universidad de las Artes de Buenos Aires: “Género, feminismos y teorías de la disidencia sexual en torno a las artes”, a propósito de Mary Wollstonecraft (2018) dijo: “si estas mujeres escribieron fue porque había algo urgente que le pasaba a muchas.” Entonces en clases me acuerdo de *Evidencias 2. Las otras dramaturgias* (2024) y pienso en esa urgencia e intento sentirla a medida que leo las obras del libro. Hay una herencia, o como me gusta decir a mí, un residuo, que a veces molesta y frustra, pero que también motiva a seguir escribiendo, creando.

El residuo que hay dentro de cada cuerpo hay que gestionarlo: lo importante es evitar, creo yo, que éste se pudra futilmente dentro de nosotras, de nosotres. Reconocer ese aspecto residual en cada uno es un ejercicio de memoria, de revolver la memoria: mirar atrás, o leer el atrás, y saberse parte de una herencia, de un devenir histórico, que somos hijas-hijos-hijos de quienes en su momento (y sí, hay que ocupar esta palabra) se ATREVIERON a escribir estas obras de teatro.

Creo que no es un descubrimiento decir que la importancia del libro radica en su impronta archivística. Algo sucede dentro del cuerpo cuando pasas las hojas y empiezas a comprender la necesidad de las compiladoras por evidenciar -tal cual el nombre del libro- que antes **sí hubo** escritura dramática de mujeres y que a ellas les **urgía** denunciar algo. Este algo era y es profundo, infinito, plural, diverso.

Ello me lleva a pensar en la necesidad humana de querer plasmar. La tibieza no sirve en el arte. Tampoco en las revoluciones. Tengo la sensación que todas las obras seleccionadas en este libro tienen una necesidad, una urgencia de vida o muerte. Ninguna es tibia, todas son ollas a presión y por eso pregnan. En ese sentido, esta versión del libro y la anterior se abren paso con ímpetu y voracidad, haciendo espacio en la historia de las artes escénicas en Chile. ¿Cuántas de nosotras nos educamos sin tener referencias abundantes de dramaturgas, directoras e investigadoras? Es una paradoja y una contradicción teniendo en cuenta que somos mucho más mujeres y disidencias sexogenéricas quienes estudiamos arte dramático. ¿Cuál es nuestro lugar? ¿Quiénes nos habían precedido? ¿Qué les inquietaba? ¿Nos lo habíamos preguntado antes? ¿Alguien acaso las nombró durante nuestra formación?

¹ Artista escénica, instructora de autodefensa, DJ. Lic. en Arte Escénico, UPLA, Chile. Mg. en Teatro y Artes Performáticas, UNA, Argentina.

Muchas de las autoras ya no están, nosotras moriremos algún día, pero el libro quedará, es imperecedero. El libro-archivo, en su carácter de objeto, permite dejar impreso el tiempo y la reflexión sobre aquel presente que inevitablemente se teje con el nuestro, nos permite leer y hacernos partícipes de la poderosa posibilidad de transmutar un sentir injusto y perverso por medio de cada palabra que escrita por la dramaturga en su momento. Cuando las leemos las traemos al presente, el libro es el *medium*. No es difícil sentirse parte de cada coma, de cada letra, de cada punto de estas dramaturgias y de esa tinta que en algún momento estuvo en un papel. Cuando recorría el libro imaginaba a las autoras escribiendo: les invito a hacer ese ejercicio para que la palabra deje de ser palabra y pase a ser piel erizada, voz, movimiento. Lean las obras de pie, muévase en sus habitaciones leyéndolas en voz alta, estas autoras se merecen ser traídas al presente poniendo el cuerpo. Siempre tendremos buenas razones para escribir, montar, dirigir, actuar y creo que es bonito pensar que lo que hacemos hoy movilizará el mañana.

Para terminar, hay algo con lo permanente y contingente que prende en mí una alarma y no quisiera dejarlo pasar. A pesar de lo feliz que me resulta descubrir autoras de 1930, no me extraña que algunas de las temáticas abordadas casi un siglo atrás aún sigan siendo atinentes y eso, me parece a lo menos, preocupante. Creemos que habitamos como sociedad chilena, latinoamericana, mundial, la tercera ola del feminismo -incluso cuarta se atreven a decir algunas- con las anteriores olas más o menos resueltas y leo el libro y me doy cuenta que no. Hoy, en el mismo minuto en que lees estas palabras, las mujeres en Afganistán no pueden salir de sus casas a hacer deporte en la calle, no pueden ir a las universidades ni manejar autos, van tapadas, silenciadas y vueltas invisibles. Otras mueren junto a sus hijos en guerras eternas, injustas, fálicas. Hay países en donde aún la homosexualidad es un delito. Todavía no podemos decidir sobre nuestros cuerpos en completa libertad. La violencia patriarcal define el presente y diagrama un futuro... la frase de K. Millet no se marchita y lo personal sigue siendo político. ¿Qué hacer? ¿Escribir? Y bueno, por qué no.

A propósito de la invitación que se me hizo a leer este libro y escribir posteriormente esta nota pienso que, a pesar de todo, es la violencia justamente y la necesidad de justicia -o de venganza- lo que siempre nos ha movilizado a hacer. La escritura desde el feminismo ha sido siempre, como dice Sara Ahmed, una escritura aguafiestas. ¿Son estas obras recopiladas obras aguafiestas? O por el contrario, ¿Qué fiesta podríamos celebrar? ¿Tenemos el derecho a celebrar? Yo creo que sí. Quiero pensar que sí a pesar de todo. Y es que escribir para estas autoras se convirtió en un acto de autodefensa y celebración al mismo tiempo. Recopilar las obras también y ahora leerlas, sentirlas, desmenuzarlas para luego escribir esta nota, también. Defenderse y celebrar, celebrar y defenderse: un uroboros como este libro que nos dice que nunca todo está escrito, nunca todo está hecho, nunca todo estará resuelto, nunca nada estará demás o será mucho o como dice Gepe (2005) en “Nunca mucho”:

*nunca mucho, como se puede ver
las letras flotan en numeral
y cuando se ve el juego que tiene
busco el dígito ideal
el múltiplo palabra central (...)*

Termino como empecé pero en presente plural: *si estamos haciendo es porque hay algo urgente que nos pasa a muchas, muchxs, muchos*. Esto también es una Evidencia y una que celebro, como este libro, a pesar de tantas cosas.

Referencias bibliográficas

Gepe. (2005). *Nunca mucho*. En Gepinto. Quemascabeza

Wollstonecraft, M. (2018). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Ed. Cátedra.

Junta de Vecinas N°91

Antonin Barraza Garrido¹

barraza.garrido2001@gmail.com

Junta de Vecinas N°91, de la Compañía teatral La Punto Cruz, se presenta como una carta de invitación a recordar la historia barrial, familiar y personal, a través del imaginario popular chileno. En este contexto, si entendemos la cultura como un sistema de signos visuales, auditivos y gestuales, que son utilizados como herramienta de comunicación y, enmarcamos a esta obra dentro de este concepto, reconocemos que utiliza el contexto cultural chileno como vehículo para recordar, reflexionar y conectar con la audiencia.

La pieza presenta a cuatro mujeres vecinas que se reúnen el 5 de febrero de 1991 para ver al joven cantante Chayanne, en su presentación en el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar. Durante la jornada, entre risas, bailes y algunos tragos, se produce una pelea entre dos de ellas debido a las deudas de la junta vecinal, lo que lleva a la Soa Lucy, dueña de la casa y presidenta de la junta de vecinos, a “echar cascando” a cada una de las vecinas. Un mes después de este suceso, el grupo logra reconciliarse en torno a las votaciones para elegir la nueva directiva de la junta. Durante la organización de las elecciones, se descubre que ninguna de las cuatro ha terminado el colegio, lo que revela una realidad transversal que vivían por ser pobres y ser mujeres. Frente a esto, en el día de las elecciones presentan el proyecto de creación de una escuela nocturna vecinal, con el fin de dar a todas las vecinas y vecinos la oportunidad de terminar sus estudios.

Las protagonistas son: la Soa Lucy, actual presidenta de la junta de vecinos N°91 del Cerro Monjas, una mujer rígida, antigua, machista y, sobre todo, bondadosa y justa. Nenita, madre soltera, nacida en el campo, con un acento ahuasado, algo tosca y con un “diente largo”, pero también amable, servicial, sencilla y leal. Chela Ponce, una vieja pituca, pillita, siútica y con más deudas que todo el barrio junto. Y Myriam Hernández, la más joven, nana de una casa acomodada en Viña del Mar, siempre bien vestida, organizada y proactiva, aunque impuntual. Estas mujeres a pesar de ser muy distintas entre sí, comparten un fuerte sentido de comunidad. Aunque al principio resulta extraño que estas vecinas, con diferencias de edad, oficios y personalidades, se reúnan, esto se va aclarando a medida que avanza la historia, exponiendo que se deben a dos factores: primero, por Chayanne, y segundo, por un deseo de pertenencia.

Desde el principio, la obra establece un espacio de recuerdo colectivo. Al entrar a la sala Aldo Francia, se escuchan canciones como *Puré de papa* de Cecilia, *Amiga* de Miguel Bosé y *En carne viva* de Raphael, creando una atmósfera

1

Egresado de cuarto año carrera de Teatro, Universidad de Playa Ancha.

sonora que remite a la radio Imagina y radio Festival. La escenografía, que se levanta sobre la tarima, representa el patio de la Soa Lucy con paredes de lata, rejas de madera, un lavadero en la pared, una centrifugadora vieja que apenas funciona, una mesa con sillas de escuela, un mantel plástico, un juego de vasos con jarra de distintos modelos, y un calendario del año 1991 con una foto de Chayanne en traje de baño. Así, el montaje se presenta como un cúmulo de memorias, o un “mal de Diógenes” de recuerdos, que, aunque rememora un momento específico en un día y lugar, se expande transversalmente a lo largo de los años de las realidades pobres chilenas, o al menos de la zona central del país.

Este conjunto de elementos, sumado a la presentación de los personajes, sus formas de hablar, vestuarios, gestos y el lenguaje coloquial, conforman un resumen de la mujer chilena barrial, particularmente de aquella época, pero con una extensión que llega hasta la actualidad. El público, mayormente compuesto por personas mayores, reía constantemente con estos elementos de la cultura popular chilena, donde también se encuentran el reunirse a ver el Festival de Viña, tomar pisco *sour* y cola de mono, comer completos, así como las formas de relacionarse entre ellas, con el cahuín y la copucha. Esto refuerza que esta obra, aparte de ser una oda a la nostalgia y a la cultura popular, también busca establecer una conexión y unión entre la compañía y el público. Lo anterior se refleja, en que antes de comenzar la función, el técnico Andrés Pérez Rojas, realiza la bienvenida diciendo que el público “disfrute, la pase bien y se cague de la risa”, esto trae carcajadas entre las, les y los asistentes, al mismo tiempo que forma cercanía por el lenguaje coloquial que emplea.

Con ello, el sentido de pertenencia, la reunión y la identidad, son conceptos que se van presentando en el montaje. Esto no solo se encuentra en lo chistoso o la “picardía” chilena, sino que también en las problemáticas de clase, de género y de educación, que envuelven las vidas de las protagonistas. Paulatinamente se van entregando atisbos de estas entre las conversaciones de las vecinas, como el secreto a voces de la homosexualidad del Jhonny, hijo de la Soa Lucy; o de la familiar relación que tiene Myriam con la familia con la que trabaja, pero que para ellos es la empleada solamente; también en lo difícil que es para la Nenita poder comprar los uniformes escolares de sus hijos, por ser madre soltera y tener bajos sueldos. Estos componentes salen a relucir con mayor potencia, cuando las vecinas se enteran que la Chela Ponce no sabe leer ni escribir, destapando la realidad de que todas habían sufrido privación o interrupción escolar, por ser mujeres, por tener que trabajar o por casarse. Al descubrir esta realidad, las amigas se unen más, lo que las impulsa a crear una escuela vecinal para adultos. Esta acción eleva la importancia de la participación vecinal, y como las organizaciones sociales y juntas de vecinas y vecinos son relevantes para lograr cambios sociales.

Este montaje, nace tras los trabajos informativos, artísticos y sociales, que la compañía realizó desde el año 2012 en conjunto con organizaciones funcionales y territoriales, y juntas de vecinas, siendo estos grupos, inspiración para crear la obra. Esto es algo que se menciona al final de la función, para dar un reconocimiento a las dirigentes sociales de Valparaíso.

Junta de vecinas N°91 nos trae el recuerdo de nuestras propias vivencias, evocando a nuestras madres, tías, abuelas y vecinas. Al mismo tiempo que presentan la importancia del cariño, la amistad y la comunidad como actos de suma importancia para la resiliencia y resistencia social.

Ficha técnica

Dirección general y artística: Compañía Teatral La Punto Cruz/ Dramaturgia: Daniel Silva Escobar/ Producción: Jenny Cortés Zavala - Estefanía Aedo Gutiérrez / Intérpretes: Jenny Cortés Zavala - Camila Martínez Varas - Estefanía Aedo Gutiérrez - Daniel Silva Escobar/ Fotografía: Valentina Cabeza / Teaser: Carolina Pizarro / Registro obra teatral: Alexander Cádiz / Diseño gráfico y dossier: Camila Martínez Varas y Yerty Rojas / Construcción escenográfica: Pablo Osorio / Diseño técnico: Andrés Pérez Rojas.

BESO MARICA EN JAURIA DE PERROS

JOSÉ ANTONIO LUER



*A todas las maricas invencibles del 73
del humo, el incendio y la negrura
de este país en llamas.*

PERSONAJES

El Policía / es también la esposa del dictador y Valdivia

El Joven / es también el **SACERDOTE**: y una sirvienta.

ESPACIOS

Una galería de arte. / Una mansión. / Un terreno árido con cercas de alambre de púa. / Un campo de flores. / Una habitación de motel cerca de la plaza de armas.
/ Un furgón en movimiento.

PRÓLOGO

Hijar

Se ilumina una pequeña carpa antigua. Al fondo una tela roja y de lado a lado, haciendo un cuarto amplio. Predominan gamas de rojos en el escenario. Bajo una carpa se encuentran diferentes pieles de oveja, a modo de alfombras. Del lado izquierdo se proyecta la curatoría de la obra:

COLONIA: CAER DE LAS CRONOLOGÍAS

Dicha obra comprende una relación entre historia e imagen en prácticas que desafiaron o impusieron las normas sexo-genéricas desde el proceso de colonización latinoamericana. A su vez, interesa pensar de qué manera las experiencias del pasado perturban los regímenes dominantes de lo visible y lo decible a partir de la contra-productivización de la injuria, proponiendo cruces entre sexualidad, animalidad y vergüenza. De esta manera se busca pensar en la emergencia actual en los modelos impuestos de conducta, en la temporalidad de políticas diferenciales, que no redefinen las sociedades ni plantean estrategias divergentes, sosteniendo discursos impuestos desde el genocidio de la era colonial.

Aparece uno de los actores con vestuario de conquistador. Se dispone frente al público. Sonríe. Mira hacia atrás del escenario, luego vuelve a disponerse al público sonriendo, vuelve a mirar hacia atrás, hace un gesto con la mano, entra corriendo el segundo actor, a medio vestir y con parte del vestuario bajo el brazo. Ambos vestuarios contienen en sus diferentes pedazos las aglomeraciones de la historia. Son trozos de muerte, trozos de reinados, trozos de pueblos originarios, religiones, trozos maricas.

: Nosotres
somos solamente la repetición
de una hija / o un hijo
que toma de la mano a su madre
una vez y otra vez y otra vez, y otra vez...
repetidamente y sin parar.
: Nosotres hijamos
que es como hacer un tejido de hijos rotos

que intentan armarse
en los cuerpos de sus madres
que son los cuerpos
donde las cosas comienzan
y también donde las cosas mueren.
: Pongámoslo así;
A veces hay madres hambrientas que devoran a sus hijos.
A veces hay madres que cubren
envuelven
en paños
como heridas
a los hijos
y les enseñan del amor amando.
y hay otras veces
que ese amor se desborda
y que nadie lo piensa
y que deja de ser amor
y nadie se dio cuenta del daño.
: Esta obra es más fácil de entender que el amor
rs menos incierta que eso. Es...
: Más fácil de ver de lo que parece
sunque no lo parezca,
y parte así:
en una tienda.
: En la cual permanece el padre.
: De la patria.
: El conquistador.
: Lo cual nos parece...
Revelador.
En el sentido que re-vela algo.
Ósea...
: Saca el velo sobre las cosas.
: De alguna manera
esta tienda
es una
huella
en la memoria

una especie de
cuarto de asentamiento
donde el presente
se asienta.
: O se sienta.
: Se queda ahí. Inmóvil el presente.
: No se mueven las cosas dentro de esta tienda
se quedan
bajo los anchos hombros de las estrellas
bajo el misterio irracional de nuestra existencia
tan diminutamente y clara
tan...
: Estrecha, a veces
sobre-todo
: Sobre todo estrecha y más pequeña que la muerte.

[Pausa]

: Esta obra
no va a salvarnos.
no es moral
y esperemos estar equivocadas
pero es así.
No nos va a salvar de los golpes en el cuerpo desnutrido.
De la extinción del sol.
Del delirio.
De las sequías.
De la incesante codicia de nuestros días.
De la locura.
Del machismo.
: De las balas que viajan a una velocidad invencible en los campos
: Invisibles
: De nuestros pensamientos.
: Invencibles.
: Este beso marica es una herradura de chile.
Y nos gusta pensar que somos el caballo.
: Que somos un caballo libre corriendo por los desiertos de un chile marica.
: En un chile donde volvemos a escribir la historia, no como es

porque nadie sabe tanto
pero sí
donde dejamos las cosas menos inmóviles.
Mas a medias.
Donde hacemos demoliciones de montañas
donde abrimos canales por los cuales los ríos anden
donde hacemos grietas en paredes gigantes que están detrás de nuestros ojos.
: Esta obra parte así
y nunca culmina
porque un beso marica
en medio de los relámpagos incontrolables de la muerte
sobrevive para siempre.
: Un beso marica en una jauría de perros hambrientos
: Sobrevive para siempre
: Porque nada que muera así...
: Puede dejar de repetirse.

[Apagón.]

FOTOGRAFÍA 1

La felación de Valdivia y una espada

[Sonido estridente, distorsionado y repetitivo de tambores que luego se mezcla con platillos. Se alza una cruz, imponente, el fuego incesante por todo el espacio. Se ilumina una pequeña tienda. Se comienza a mover como si adentro estuviera sucediendo una pelea. Sale de la tienda Pedro De Valdivia abrochándose el cinturón. Suena un acordeón. Entra a escena un sacerdote, haciendo extraños pasos, con una naveta que arroja humo de incienso. El sacerdote y Pedro de Valdivia parecen animales salvajes, no humanos, a su vez y con esta particular quinética hacen extraños pasos de baile. Danzan. El sacerdote bendice el escenario. Pedro De Valdivia saca su espada dando tiros al aire. Pedro de Valdivia mira el horizonte y se pone en guardia. El sacerdote mira dentro de la tienda. Advierte a Valdivia con un gesto. Se proyectan textos, en coordinación con los gestos, como en una película de cine mudo, la música festiva continúa.]

SACERDOTE: ¡Valdivia! Os he encontrado. ¿Qué hacéis en estas ruinas del fuerte? Aún hay humo entre las tiendas.

PEDRO DE VALDIVIA:

Enviaré tropas al norte. Vosotros iréis al Sur al caer la noche. Debéis estar preparado.

SACERDOTE: ¿Al sur, señor?

PEDRO DE VALDIVIA:

Desde luego, aquí ya no queda nada. Os debéis hacer cargo de los indios y promulgar las buenas costumbres de vuestra religión.

SACERDOTE: Os han encomendado poned especial atención a los llamados “Machis”.

PEDRO DE VALDIVIA:

¿Qué son esos machis que decís?

[El sacerdote saca una cruz y la alza]

SACERDOTE: Bárbaros afeminados son, mi señor. Cubren sus cuerpos con vestidos, pretendiendo poder sanador, usurpando las tan buenas costumbres de vuestras mujeres. Son sodomitas, amenazan el orden moral que vosotros de tan buena fe queréis promulgar en estas tierras.

PEDRO DE VALDIVIA:

¡Ay Dios mío! ¡Ay Dios santo! ¡Qué mundo es este!

[Valdivia se agarra la cabeza y comienza a hacer saltitos de baile en círculos, el sacerdote le sigue haciendo palmas.]

SACERDOTE:

Yo no lo quería decir así con tanta llaneza... Pero algunos hombres incluso, son acompañados por jóvenes que actúan como si fuesen esposos, desafiando la naturaleza de Dios.

PEDRO DE VALDIVIA:

Su barbarie proviene de su más distorsionado sentido de la razón. Os ruego. Haced lo que sea necesario. Os otorgaré hombres. Cañones. Armamentos. ¡Iréis con toda una tripulación!

SACERDOTE: ¿Puedo escoger a esos hombres a mi voluntad, mi señor?

PEDRO DE VALDIVIA:

A los que quieras.

SACERDOTE: Necesito hombres fuertes. Rubios, altos y fornidos, que estén a mi lado a cada momento para difundir las sagradas escrituras. Aquellas declaran: Si un hombre se acuesta con otro hombre, se condenará a muerte a los dos, y serán responsables de su propia muerte.

PEDRO DE VALDIVIA:

¡Sodomía! ¡Sodomía! ¡Muerte y enfermedad!

[Valdivia se desmaya.]

SACERDOTE: Señor, señor, ¡Despierte! ¿Se encuentra usted bien?

[Pedro de Valdivia se despierta, aturdido.]

PEDRO DE VALDIVIA:

Si, sí... He tenido un vahío.

SACERDOTE: ¿Es el diablo que se os quiere meter dentro!

PEDRO DE VALDIVIA:

¿Cómo he de actuar ante tal infortunio, cómo he de curar a esta gente?... He oído que han pedido mi cabeza y la vuestra.

SACERDOTE: ¿Mi cabeza también, señor?

PEDRO DE VALDIVIA:

Al parecer estos salvajes quieren beber vuestra sangre para ser inmortales.

[El sacerdote saca un látigo. Da latigazos al suelo, Valdivia se espanta.]

SACERDOTE:

Os recomiendo prohibir la sodomía y sancionarla con prisión y latigazos. La única manera de dominar al enemigo es corrompiendo sus instintos Valdivia. Con estas buenas medidas mantendréis tu cabeza a salvo y de paso, desinteresadamente lo digo, la mía.

PEDRO DE VALDIVIA:

Enhorabuena. Encargaré la confección de trescientos látigos a repartir de Norte a Sur. Yo pernoctaré a media jornada. Reina un silencio absoluto que esconde yo no sé qué cosas mi buen **SACERDOTE:**. El viento cambia su dirección, la bandera flamea hacia otros destinos brindando nuevas estelas al cielo desolado. Debemos estar preparados.

SACERDOTE:

Tan lindo que habla usted, mi señor.

PEDRO DE VALDIVIA:

Ahora, venid conmigo. ¡Dancemos!

[Pedro de Valdivia y el Sacerdote hacen una breve danza. Se escuchan tropas a lo lejos.]

SACERDOTE:

¿Escucha eso, mi señor? Parece ser que el súbito bosque se llena de gritos. Venga. Entremos a la tienda.

[El sacerdote abre la tienda, mira a Valdivia con incontrolable deseo, quien se arrodilla casi que suplicando, extiende los brazos, el sacerdote saca muy concentrado desde su pantalón un pene completa y visiblemente erecto, extiende los brazos igualmente, Valdivia mira a público con profunda devoción religiosa -y cristiana- el sacerdote lo toma de la mano, ambos entran a la tienda, la tienda se comienza a mover descontroladamente, la luz desciende.]

FOTOGRAFÍA 11

Esos perros están muertos de hambre

[Una mansión en penumbras. Una sirvienta inmóvil con una maleta azul. Una gigantografía de un perro cazando a un conejo. Entre las sombras y en el suelo, escondida detrás de unas cortinas de la cual solo se ven los pies y su falda, se encuentra Lucia Hiriart de Pinochet. Susurra temerosamente mientras se escuchan crujidos, gemidos, pasos y sonidos extraños en los pasillos.]

LUCÍA HIRIART: ¡Augusto! ¡Augusto! ¿Eres tú?... Dime que eres tú, hombre. No me hagas estas bromas Augusto. Escucho susurros en mis oídos. Gemidos. Ay, Augusto, esos hombres que corren por mi casa, desnudos, no son nuestros hijos. Se ríen, se toman de las manos, pero no son nuestros hijos... Tienen la piel blanca y los genitales les cuelgan como canicas en bolsas pequeñas-pequeñas. Como canicas en bolsas pequeñas que aprietan con sus dedos frágilmente como si fuesen damascos, Augusto, como si fuesen frutos que se llevan a las narices. No son grandes sus genitales Augusto, pero son más grandes que los tuyos. ¿Les estás mirando los genitales a esos hombres?...

[Entra la sirvienta, empujando una maleta con dificultad.]

LA SIRVIENTA: Señora. Le llegó esta encomienda en la mañana. Me hicieron firmar una serie de papeles. Yo no sabía qué nombre poner. Así que puse el suyo; **LUCÍA HIRIART:** Y su firma. Sabe que de pronto sentí que yo ya no era yo. Que yo era como... un espectro. No me di cuenta. Desaparecí por un momento sin darme cuenta. Y no sé si volveré a encontrarme.

LUCÍA HIRIART: Son mis vestidos y mis joyas de Inglaterra. Los hice llegar por valija diplomática. ¿Dónde está Augusto?

LA SIRVIENTA: No ha llegado aún. Entiendo, por las circunstancias, tampoco llegará mañana.

LUCÍA HIRIART: Esos gritos, esos gritos... ¿Los escuchas? ¿Escuchas esos alaridos que se esparcen por toda la casa?

[Lucia Hiriart abre una cortina y mira por la ventana. La luz de la luna ilumina el espacio.]

Suelta a los perros. Suéltalos por toda la casa. Hazlos correr por los pasillos. Hay que hacerlo sin contemplaciones.

LA SIRVIENTA: Esos perros señora... Esos perros están muertos de hambre. Fácilmente podrían devorarnos a nosotras por la mañana.

LUCÍA HIRIART: Suéltalos te digo. Haz que hallen el origen de esos gritos frenéticos. Esos gritos frenéticos que no me dejan dormir, no me dejan dormir...

LA SIRVIENTA: Aquí no se escuchan gritos señora. Solo estamos usted, yo y el silencio. A la suerte de la noche. Este silencio es como... una demolición.

LUCÍA HIRIART: ¿Y mis hijos?... ¿Dónde están mis hijos?

LA SIRVIENTA: Sus hijos fueron enviados al sur. A propósito de todos los acontecimientos... Su esposo, encargó mandarlos donde su madre luego de los bombardeos a la moneda.

LUCÍA HIRIART: Qué vamos a hacer con todas las empanadas...

LA SIRVIENTA: ¿Las empanadas, señora?

LUCÍA HIRIART: Tenemos el jardín lleno de ramas y la cocina llena de empanadas. Íbamos a hacer unas ramadas este fin de semana. Una fonda. Para celebrar la independencia. ¿Dónde están mis hijos? Por qué no están aquí. Mis hijos deberían estar aquí. Con su madre. Comiendo empanadas. Es donde deben estar.

LA SIRVIENTA: El señor considera que es arriesgado que los niños...

LUCÍA HIRIART: Es un maricón. Le faltan huevos. Meses le costó sacar a los milicos. Y sin embargo nadie grita mi nombre en las calles. Solo gritan “PI-NO-CHET”... Como un eco interminable, como una cueca desabrida, como una maldición, aquí, ay, en mi cabeza, esos gritos, esos gritos... ¿Los oyes?

LA SIRVIENTA: No escucho nada, señora.

LUCÍA HIRIART: ¿Dónde están mis hijos?...

LA SIRVIENTA: Ya le dije señora. En el sur. Con su abuela.

LUCÍA HIRIART: ¿Por qué no están aquí? Aprendiendo a ser hombres. Comiendo empanadas con Ají. A ser hombre se aprende. Se aprende en medio de las balas y los bombardeos. No en la falda de una mujer vieja de la cual poco tienen que aprender.

[Lucía Hiriart se sienta en su silla. Toma su espejo y un cepillo. Suspira. Comienza a cepillarse el cabello. Se mira al espejo. Grita desenfrenadamente.]

LUCÍA HIRIART: ¡Aaaahh!... Esta mancha. Esta mancha maldita. Sácame esta mancha de la cara.

LA SIRVIENTA: Qué mancha señora, de qué está hablando.

LUCÍA HIRIART: Esta mancha, esta mancha, sácamela de la cara esta mancha indeleble... Maldita. Maldita mancha. No se quita, no se quita con nada...

[Lucía Hiriart intenta sacarse la mancha roja del rostro. La sirvienta toma el espejo y le muestra su rostro a LUCÍA HIRIART, esta llora.]

LA SIRVIENTA: Su cara señora, es como un tazón de porcelana... Sus mejillas son... Como nubes.

LUCÍA HIRIART: Desde que comenzaron los bombardeos que no puedo dormir. Veo fantasmas en los pasillos. Veo... Veo la silueta de dos hombres desnudos que se besan. Con los rostros llenos de sangre, estos hombres andan por mi casa, con los genitales colgando, tocándose en frente de mis hijos, pervirtiéndolo todo... es una maldición. Veo aproximarse una maldición...

LA SIRVIENTA: Está cansada señora, han sido días difíciles. No hay hombres en su casa... tocándose... los genitales. Debe descansar.

LUCÍA HIRIART: No basta con lo que Augusto está haciendo. Hay maldiciones incubándose en nuestro país y alguien tiene que hacer algo. Las oigo revolotear. Son pequeñas libélulas en mis oídos. Pequeñas plagas libertarias que confunden... Las oigo revolotear, esas maldiciones marxistas, mariconas, marxistas. Ay, esta mancha, esta maldita mancha, por qué hay algo que no encaja todavía en todo esto, porque todo está tan... tan...

LA SIRVIENTA: ¿Tan qué señora?

LUCÍA HIRIART: Tan... ROJO. ¡Tan rojo! Le falta azul a la casa. Le faltan cielos pintados.

LA SIRVIENTA: No tenemos cielos debajo de la piel señora.

LUCÍA HIRIART: ¿Qué tenemos entonces?

LA SIRVIENTA: Señora, venga, vamos a ver sus vestidos y sus joyas. Eso siempre la anima.

[LA SIRVIENTA yendo hacia el baúl.]

LUCÍA HIRIART: Esta mancha, esta maldita mancha... No sale con nada. Es tan difícil de borrar como la sangre. Es tan difícil de borrar como la sangre...

LA SIRVIENTA: La sangre no se hace agua señora.

LUCÍA HIRIART: ¿No se hace agua?

LA SIRVIENTA: No corre por los ríos evaporándose. Es una mancha muy difícil de borrar.

[La sirvienta abre el baúl. Se queda atónita]

LUCÍA HIRIART:

Los perros, hay que soltar a los perros, que olfateen cada rincón, que busquen sin descanso, que agrieten en sus colmillos esos sonámbulos, esos cuerpos, quiero que devoren los genitales de esos perversos que andan desnudos en mi casa...

[La sirvienta sacando del baúl la cabeza de Pedro de Valdivia que permanece unida a su uniforme de militar. La sirvienta toma el cadáver de Pedro en los brazos, una luz sobre el cadáver de Valdivia. Lucía Hiriart grita, escandalizada.]

VALDIVIA: ¿Qué estáis haciendo Lucía? ¿Qué habéis hecho?...

LUCÍA HIRIART: Yo... Yo nada. Yo...

VALDIVIA: Habéis dejado que perviertan la nación. Que se me abalanzaran encima esos salvajes. Qué pasó con las buenas costumbres. Con el buen gusto.

LUCÍA HIRIART: Acabo de dar la orden Pedro, acabo de dar la orden de que suelten a los perros, si los vieras, sus genitales, colgándoles... Tú no sabes cómo se les ven los genitales...

VALDIVIA: A veces debemos podar los árboles para que nuevas ramas crezcan y así su follaje nos otorgue nuevas sombras en que reposar...

LUCÍA HIRIART: Esta mancha, esta maldita mancha... ¿Tú sabes de donde viene?...

VALDIVIA: La sangre viene de los umbrales Lucía, viene de los umbrales que son atravesados por flechas del pasado y se dirigen con velocidad desmedida hacia el futuro, evaporándose, sin tener donde caber. Recordad; La sangre se dirige con velocidad desmedida hacia el futuro, evaporándose sin tener donde caber...

[Apagón. Se escuchan perros ladrando.]

FOTOGRAFÍA 111

Este cuarto es una pequeña dictadura dentro de mí

En una habitación negra a más de medianoche. Chile del 73. Un joven con pantalones de látex azules. Afuera la pobreza es como una lluvia que no suena, como una cascada de agua en el fondo del mar. En la orilla de la cama un hombre a espalda descubierta inmóvil, un uniforme de policía rosa en el suelo. La quietud, el abismo, las metrallicas a veces...

EL REFLEJO DEL JOVEN EN LA VENTANA:

A ocho mil doscientos kilómetros de la superficie
en un cuarto oscuro que podría ser
la orilla de alguna negrura
está el hombre descubriéndose la espalda
después de darme
todo su yodo.
Yo no sé
todavía
cómo hilar esos trozos de su espalda
que son como...
Un mármol.
Despedazado.
En mi pasto fronterizo
De breves pronunciaciones de lengua...
En este fondo
De aquí
Nos escondemos las maricas.
Y el horizonte dibujado en estas paredes de tiña y pobreza
Chilena

De esa pobreza que expele una humedad demente
Latinoamericana, sobre todo
Que se parece al grito del hambre
Estoy yo
Mirando unos slips
porque aún no se puede vestir
No sé por qué mis pies siguen recogiendo el hielo
de este suelo
que es como un suelo enfriado
de cadáveres.
En este fondo de mar
En esta oscuridad que todavía nadie conoce
Se apilan los cuerpos inmóviles
Mientras el policía se viste
Inclinando ligeramente la cabeza
Como si fuese a ponerla en una guillotina
Pero esa guillotina es la corbata,
Lo que debiese ser una guillotina es una corbata
que envuelve los cuellos algodónados
y acaricia nucas.
Le hace un nudo perfecto
con una delicadeza
de demoliciones
Se pone su sombrero
sin mirarme
Su silueta está ahí
En el borde de la cama
Y las sábanas manchadas
Por este delirio de amor
Por este silencio que se desmaya dormido
Por este neoprén que quedó diseminado en la garganta
Son la única prueba de este amor demente
Dictatorial
Y pesado
Como todo amor que existe en el mundo
Demente
dictatorial
y pesado...
Este cuarto es una pequeña dictadura dentro de mí.

/

Qué ves.

/

Un paisaje azul.

/

Afuera está rojo. No azul.

/

No, afuera no. Yo traté de explicarle. Algo traté.
Algo pude.
De que el azul y el rojo siempre se me confunden.
Y que en el espejo ese azul se veía
como una máscara.
Medio mezclado con ese afuera.
Que parece sacado de un adentro
De mi
Entonces le dije

Solo estoy mirando ese afuera que parece sacado de un adentro de mi

Como sacado de una canción parece, le dije.

No sé cual
Pero una canción folclórica bonita,
campestre.
De desechos de infancia y arenas saladas.
Entonces le dije persuasivamente
Porque en ese momento nostálgico tuve un contrapunto
persuasivo:

Parece una canción.

/

Qué cosa.

/

Me dijo, casi perdiendo la paciencia.

Ese paisaje

respondí.

Parece una canción.

/

Por qué una canción.

/

Porque es lirico.

/

Por qué.

/

Porque me inspira.

/

Qué significa.

/

Creo que él no me entendía que cuando decía paisaje me refería a mí. Y cuando decía máscara me refería a él. Y cuando decía dictadura me refería al amor. Todo esto parecía un cálculo matemático, y un poco sí, es que el amor estaba allá afuera. Como un movimiento geométrico. Como una constelación, como... una ecuación de imágenes me aparecía, o una canción de niños, caballos y volantines.

/

Entonces.

/

Es triste, creo.

/

Por qué.

/

Por qué qué.

/

Por qué miras a donde no puedes ver.

/



Si veo.

/

Solo te ves a ti mismo.

/

Si.

/

Para qué.

/

Para saber.

/

Qué cosa.

/

Quien soy.

/

No eres ese reflejo.

/

¿No?

/

Quizás el paisaje.

/

Si.

/

Quizás.

/

Una máscara azul. [pausa] Y tú.

/

Yo qué.

/
Quién eres.

/
Un policía.

/
No, sí. Pero tú sabes quién eres tú?

/
Un policía. Soy yo.

/
No. Eso ya me lo dijiste.

/
¿No?

/
Me refiero a que debes ser algo más que eso.

/
Soy un recuerdo tuyo.

/
¿Un recuerdo?

/
Todo lo que vemos son recuerdos.

/
De donde sacas eso.

/
Si lo piensas todo lo que vives es una memoria. En lo concreto... Todo es simplemente memoria. Tiene más sentido la vida así. Te aferras menos.

/
A veces hay memorias que son como máscaras.

/
Cómo así.

/
Digo que... cómo podemos validar una memoria.

/
Supongo que necesitas a más de una persona que esté de acuerdo.

/
Claro. Te necesito a ti para mi reconocimiento. Para no estar mirando una máscara.

/
A veces nos ponen máscaras sin que nos demos cuenta.

[Pausa. El policía con su uniforme puesto. En la oscuridad, de pie, en silencio. Se escuchan perros ladrar.]

/
¿Me tienes miedo?

/
Tengo miedo de lo que me puede pasar por lo que eres. Porque no sé si eres alguien cuando te pones ese uniforme.

[Silencio.]

/
Yo tampoco.

/
¿Tú tampoco?

/
Me criaron como a un perro hambriento.

/
Entonces no sabes.

/
Qué.

/
Si las decisiones que estás tomando son tuyas.

/
Tú eres una decisión mía.

/
Supongo que en parte sí.

/
Y eso me define de una manera.

/
Supongo.

/
Porque te quiero. Y me defines.

/
¿Me quieres?

[Pausa. El policía yendo a la salida. Se detiene en la puerta.]

Se quedó un segundo en la puerta
Como dudando
Como dudando de si me quería o de si quería decírmelo
En ese momento, tal vez
Se dio cuenta de todo
De que él era un policía chileno
Acostándose con un puto
A mitad de la noche
En un motel
En medio de una dictadura.

/
Me gusta conversar contigo. Me hace sentir que existo.

/
¿Sientes eso a veces?... ¿Que no existes?

/
Algunas veces siento como si yo solo fuese... una pequeña personita dentro de mí, que estoy intentando encoger. Y la mayoría de las veces lo logro.

/

¿Encogerte?

/

Si. Como si yo fuese una pequeña-pequeña memoria que no se sabe dónde poner. Porque no se entiende. Y a veces el amor lleva el uniforme de policía. Porque todos tienen un policía dentro. Y a veces protege y otras veces mata. Pero nadie sabe exactamente cómo ocurrió. Y cuando ocurre qué.

/

Qué cosa lo que ocurrió.

/

Proteger y matar.

/

Y lo que ocurre.

/

Lo mismo.

[El policía arranca una de las telas del lado derecho y se puede ver la gigantesca fotografía de un paisaje de flores. El policía sale. Ruido de motor.]

FOTOGRAFÍA IV

Los hombres no lo saben / SI SON ELLOS O NO LO SON

[Un niño astronauta desciende de las estrellas levitando mientras suenan los acordes de "Luchin" de Victor Jara. El JOVEN lo ve y lo recoge con las manos, lo sostiene en sus piernas.]

JOVEN: ¿A qué viniste?

NIÑE ASTRONAUTA:

A contarte todo lo que he visto desde arriba. ¿Sabes qué cosas se ven desde las estrellas?

JOVEN: No, qué cosas...

NIÑE ASTRONAUTA:

Las explosiones de seres brillantes.

JOVEN:

¿Me viste explotar desde allá arriba?

NIÑE ASTRONAUTA:

Vi tu desaparecer como un pequeño aparecimiento.

JOVEN:

¿Y cómo me veía?

NIÑE ASTRONAUTA:

De muchos colores.

JOVEN:

Y tú... ¿Por qué vení de tan lejos?... ¿Quién te llevó hasta las estrellas?

NIÑE ASTRONAUTA:

Los hombres.

JOVEN:

¿Qué hombres?

NIÑE ASTRONAUTA:

Todos los hombres.

JOVEN: Por qué.

NIÑE ASTRONAUTA:

Era demasiado desconocida para ellos. Y para ese mundo.

JOVEN:

Cómo era ese mundo.

NIÑE ASTRONAUTA:

Como demasiado... Pesado...Demasiado... Agresivo. Y sustancialmente hombre.

JOVEN:

¿Hombre?... ¿Qué tiene esa palabra?

NIÑE ASTRONAUTA:

Los hombres no lo saben.

JOVEN: ¿Qué cosa?

NIÑE ASTRONAUTA:

Que nadie les preguntó si querían serlo... o qué era lo que eran... o qué significaba... Por eso los hombres no lo saben, si son ellos o no lo son.

JOVEN: Algunos no quieren saberlo nunca.

NIÑE ASTRONAUTA:

Por eso me fui tan lejos...

JOVEN: ¿Y ahora volviste?

NIÑE ASTRONAUTA:

Solo vine a darte un acertijo.

JOVEN: A ver... Cual...

NIÑE ASTRONAUTA:

Estoy rodeado de pelos y estoy en el medio. Tengo una abertura que puedes ver que se abre y se cierra. ¿Qué soy?

[Entra un policía]

JOVEN: ¿Qué paso mi cabo, algún problema? Estábamos jugando a los acertijos aquí, nomás. Mire. Estoy rodeado de pelos y estoy en el medio. Tengo una abertura que puedes ver que se abre y se cierra. ¿Qué soy? Ya, pues mi cabo, que soy. Dígalo, si es fácil. No sea cochino mi cabo... Tan mal pensado, Yapo dígame. Qué soy...[Pausa] ¡El ojo po mi cabo! ¡EL OJO!

[Los policías se abalanzan al joven que intenta huir pero no lo consiguen. Le ponen una bolsa de género en la cabeza y lo arrastran hasta una camioneta. El policía se lleva al niño astronauta.]

FOTOGRAFÍA V

Tan breve y preciosa como las flores.

[Un joven, en el suelo de un furgón policial en movimiento. Su voz se escucha como un eco perdido.]

EL JOVEN: Oiga, hasta cuando me van a tener aquí. Es que me están dando ganas de vomitar. Yo sé que parezco marica, vestido así, como haaaaaBLO. Pero es porque soy artista yo. Oiga... Sabe que yo tengo un amigo que es paco. Mire, pregúntele, él le va a decir. Me conoce. Ya po, por qué me tienen aquí... Si estábamos en la plaza de armas cantando nomá. Además esa peluca no es ni mía. Yo no estaba na cantando esas canciones folclóricas, mire, si yo me visto así porque soy artista, le digo. Pero una artista moderna. No folclórica. ¿Me está llevando detenida porque me visto así? Perdón, detenIDO. Esque soy artista yo. Entonces se me confunde la “a” con la “o” todo el rato. Vio que artista es con “a” al principio y con “a” al final. Es como decir LA musico, suena raro vio. Es bien tarde sabe, yo ya tengo que volver a mi casa, mi mami mestá esperando. Oiga, ¿no me va a decir na donde estamos?... Le dicen Yul, a mi amigo, con igriega. Pero se llama Julio. Esque es medio gringito él. No vaya a pensar que yo... no... esque a mi me gusta la poesía, no el policía, si como le dije, soy artista, con “a” de alma, de abismo, de amapola. ¿Paramos aquí?... ¿Qué hay aquí?...

[Un gran silencio que da miedo. Aparece el policía con su uniforme y una cabeza de perro gigante.]

EL JOVEN: ¿Qué hací ahí?... ¿Por qué erei un perro hambriento ahora?... ¿Erei tú, quien va a matarme?... ¿Vai a matarte a tí también?... No. No erís tú ese. Es otro el que da la orden. El que tiene a los perros muertos de hambre... Este odio que no me deja respirar, que me carga en furgones de noche y me tira a lugares desconocidos... ¿Dónde se originó, para ir a matarlo? ¿Erei tú ese odio ahora?... ¿Cuántas veces ese odio estuvo a punto de matarte?... ¿Te está matando ahora?... Respóndeme. ¿Ahora van a tomar mi cuerpo, le van a sacar la ropa, y a dónde lo van a tirar?... Se hace tira el

cuerpo, se tira... ¿De qué sirve tirarlo a alguna parte?... ¿Por qué todo el mundo decidió que de pronto toda la sangre había que sacarla del cuerpo para teñir las murallas?... ¿Por qué nadie nunca responde!... Mis preguntas son... la combustión de un anochecer. Es un anochecer encendiéndose todo el tiempo. Tiene tanta fuerza como la luz este anochecer. Anochece todos los segundos hasta que yo ya no existo... ¿Te hay dado cuenta que la gente en algún momento de su vida piensa en cómo le gustaría que fuese su funeral?... Que cosa más rara esa o no... Pensar en la muerte es raro... En los rostros de los familiares cuando ya no te van a volver a ver... Siempre pensé que en mi funeral iban a haber muchas flores. Yo quería muchas flores. Que cayeran del cielo como lluvia teñida. Siempre me imaginé así. Tan breve y preciosa como las flores. Tan viva, tan... De un momento que parece de siempre.

[Llueven flores, rosas blancas y rojas sobre el joven.]

EL JOVEN: ... Siempre pensé que en mi funeral iban a haber muchas flores. Yo quería muchas flores. Que cayeran del cielo como lluvia teñida. Siempre me imaginé así. Tan breve y preciosa como las flores. Tan viva, tan... De un momento que parece de siempre.

[Apagón. Solo el perro. Da un disparo al cielo y cae un ave. Apagón. Solo la luz sobre el ave muerta. El policía desnudo, corriendo una cortina roja. Tira de la cortina y esta cae en sus manos, sostiene en sus manos la cortina y llora. Aparece el sol, que comienza a elevarse por el escenario. Solo destellos de luces en el escenario, el sol, las flores en el suelo y el ave muerta. Aparecen dos monedas gigantes de 100 pesos del año 73. Las monedas danzan lentamente. Salen desde las monedas dos maricas desnudas, caminan hacían atrás y se colocan sus pelucas. Se tapan sus genitales.]

FOTOGRAFÍA VI

Te beso como si fueses lo más importante que queda en el mundo por contener entre los labios.

[Un terreno baldío, yermo. El atardecer difuminándose. Dos hombres desnudos con pelucas rubias, de pie. Solo sus sombras se mueven, ellas no se mueven, esas maricas están inmóviles como dos esculturas trágicas. Esas maricas desdeñadas somos nosotras, paradas, desnudas, bajo el último sol de la tarde, con la sombra que es la evidencia de que esos cuerpos existen diluyéndose. Esa evidencia se está diluyendo. De lejos, pero no tan lejos, los ojos del joven mirando la escena. Está mirando pero tal vez no está mirando. Tal vez esos cuerpos sin ropa en ese terreno baldío, solitario y a punto de la oscuridad, sea él. Tal vez esos cuerpos baldíos sean él y el policía y tal vez nosotras, buscando resucitar. A lo lejos, ladridos de perros.]

UNA MARICA DESNUDA PARADA BAJO EL ÚLTIMO SOL DE LA TARDE:

A penas llegamos empezaron a mear a las Maricas como pastizal. Yo te saqué, para que no vieras desaparecer tu sombra. Te llevé al ático. Había un ático en esa casa. Y una ventana.

OTRA MARICA DESNUDA PARADA BAJO EL ÚLTIMO SOL DE LA TARDE :

Una ventana desde la cual podía ver el reflejo de las maricas desnudas que se saturaban de gritos y risas de policías. Y entremedio de esos gritos raros, fálicos, demoniacos y oscuros, sentí por un momento que éramos nosotras. Y todavía no sé. No sé si acaso las que estamos paradas ahí somos nosotras, como piedras romanas que ya empiezan a enfriar y su sombra ven desaparecer en las últimas horas de la tarde.

UNA MARICA DESNUDA PARADA BAJO EL ÚLTIMO SOL DE LA TARDE:

Allá atrás, en esa cancha, hay cinco perros que no comen hace ocho días. Son perros que han sido criados por estos policías. Cuando eran pequeños, los policías mataban conejos frente a ellos y se los daban de comer. Estos perros que están ahí encerrados, solo han comido cuerpos tibios con corazones que han dejado de latir ante sus ojos. Yo no te lo quería decir. Pero quizás es mejor ahora. Nosotras, las de allá, somos dos conejos.

**OTRA MARICA DESNUDA PARADA BAJO EL ÚLTIMO
SOL DE LA TARDE :**

Pero dijiste que no éramos nosotras las que estábamos paradas ahí. Dijiste que me rescataste, que me llevaste a un ático. Porque tú me quieres. Aunque seas un policía. Me quieres.

**UNA MARICA DESNUDA PARADA BAJO EL ÚLTIMO
SOL DE LA TARDE:**

Pero siempre voy a ser un policía. Mi destino tiene ese uniforme puesto.

**OTRA MARICA DESNUDA PARADA BAJO EL ÚLTIMO
SOL DE LA TARDE :**

Ahí me di cuenta que esas esculturas éramos nosotras.
Desnudas.
Bajo el último beso del sol de la tarde.
Tapándonos confusamente nuestros genitales.
Con pelucas que nos pusieron de otras maricas
que encontraron por ahí.
Cuando llegamos, en el cuarto
No había nadie.
Solo vestidos y pelucas
Desparramadas por esa casa
que olía a cloro.
Estoy aquí.
Sobre este piso árido.
En este lugar que podría ser cualquier desierto
En cualquier parte del mundo
Junto a ti
Y aunque el paisaje es lúgubre
Y hace frío
Y nuestras conclusiones de este desenlace
no son las mejores...
Estoy feliz.
Porque estoy contigo.
Y porque no llevas tu uniforme puesto.

A cambio de eso te cae sobre el hombro una
peluca rubia.
Y creo que nunca antes te había visto tan así.
Tan tú, de repente.
Tan...

**UNA MARICA DESNUDA PARADA BAJO EL ÚLTIMO
SOL DE LA TARDE:**

Yo de verdad. Siendo el miedo.

**OTRA MARICA DESNUDA PARADA BAJO EL ÚLTIMO
SOL DE LA TARDE :**

Si.

**UNA MARICA DESNUDA PARADA BAJO EL ÚLTIMO
SOL DE LA TARDE:**

Siento la puerta abrirse.
Dos perros salen olfateando el suelo.
El sol ya casi no se ve y nuestras sombras
han desaparecido.
Nuestras sombras eran la única pista
Que evidenciaba la masa
Que ondeaba contra la luz
Y reflejaba el espacio de nuestro cuerpo en la tierra
Permanecemos quietas, con nuestras manos i
nmóviles en nuestros genitales.
Te miro cansada,
Con miedo,
Con arrepentimiento y un poco de angustia.
Es raro pensar de repente cómo se debe sentir morir.
Es raro desaparecer así,
Sin que nadie vea.
Sin que nadie tenga nada que decir.
Sigo esperando que todo esto sea una broma.
Sigo esperando que alguien llame a los perros
y les tire un pedazo de carne.
Sigo esperando que salgan los policías riéndose,
nos griten “maricones culiaos” y nos lancen

nuestras ropas y podamos correr como conejos
desesperados.
Pero prontamente me doy cuenta, cuando
el primer perro camina jadeando hacia ti, de
que eso no va a suceder.
Y de que debería dejar de confiar así en el mundo.
Y de que debería dejar de siempre tener una
esperanza al último momento.
Entonces, cuando te veo
Y estoy así tan
Llano
Tan
Entregado a nada
Tan...
Disociado de mí.
Me doy cuenta de que lo único que necesito en este
momento es amar.
Que lo único que necesito es una expresión
de cariño que sea consentida.
Eso será suficiente en este momento para irme.
Eso será suficiente para donde sea que vaya
poder dormir.

**OTRA MARICA DESNUDA PARADA BAJO EL ÚLTIMO
SOL DE LA TARDE :**

Entonces me atrevo,
Con toda la posibilidad de que mi último
movimiento de ingenuidad
sea también mi desmembramiento.
Suelto la mano de mi genital casi tibio por la presión
Y me abalanzo sobre ti y te beso.
Te beso,
No como si fueses una piedra romana.
No como si fueses una marica del 73
bajo los últimos rallos del sol.
No como si fueses un policía confundido,
Un conquistador de la Extremadura confundido,

Un pasado insomne
O la esposa inmortal de algún dictador...
Te beso como si fueses lo más importante que queda
en el mundo por contener entre loslabios.
Y con ese sentimiento me quedo entero
Mientras los perros se abalanzan sobre nosotras
Como cascadas de rayos azules
Como vísperas de algún incendio encerrado en los ojos
Como la historia arrebatándonos la libertad.

[Las maricas, los perros, la última vez un beso.]

EPÍLOGO

[Un beso en la puesta sol que es como una metralla. Siempre después de un beso viene la separación de los labios. La despedida. Un hombre se queda solo sentado bajo la sombra de un árbol. La evolución. El paso del tiempo. Las conquistas. Las tormentas. La soledad. Las muertes inimaginadas. Las caídas de imperios. Las banderas flameando. Los humanos transformándose, al fin, en no-humanos. Sus cuerpos cambiando, sus largos dedos como ramas de árboles, encontrándose. Los ojos transformándose en viento. Las piernas en piedras. Los humanos transformándose en pájaros, que vuelan. Los créditos de la película... Las maricas recostadas desnudas en el suelo, observan la cabeza del conquistador sobre una lanza, con una espada en sus cuellos. Se iluminan dos monedas gigantes que permanecían en el espacio. Lentamente el apagón.]

FIN

“ENTREGAR LA MEMORIA”¹

Dr. Giulio Ferretto Salinas²

ferretto@upla.cl

¿Desde dónde Escribes? ¿Cuáles son tus motivaciones? ¿Cuándo aparece el interés por la memoria, mejor, esta idea de “entregar la memoria”?

L.S.: Gracias por esperarme. Estoy contenta siempre de venir aquí. De lo que decidí hablar o desarrollar un poquito es acerca de la memoria. Para eso voy a ir como un poco contando la vida de tres en tres. (Leyla Selman³ cita su propio texto como si estuviera en escena).

Uno: “anuncio mi muerte como gaviota parlante. Mis plumas se sujetan a la fuerza de mi voz, con la única esperanza de volar lejos, con la última esperanza de por fin encontrarnos. Estas palabras no son de dios, son mías y, por lo tanto, hay dolor de huesos quebrados, estruendo feroz de la tierra y todavía algo de amor.

Dos: cuando la luna esté bajo la tierra, cuando mi nombre sea un gusano, cuando la guardia baje sus brazos, cuando los días pasen sin mí y duerman tus besos conmigo y muerda a la patria mi verso y sirva la sogá a otro cuello y alumbra la vida al teatro, volveré. Cuando el mar me lleve con ellos, cuando los partos no se equivoquen, cuando abierta la herida no duela, cuando entiendas por fin mi sombra y me multipliquen las palabras y se confiese la esperanza y nos persigan otras cosas y te atraviere cruda mi voz, volveré. Cuando el mar cubra todo el

1 Presentamos un extracto, a modo de entrevista, una transcripción inédita del encuentro con Leyla Selman a propósito de su clase magistral para el “XIII Encuentro Teatral de Valparaíso: Teatralidades críticas: imaginarios, territorios, escritura y performatividades”, organizado por la Revista Arteescena.cl, Carrera de Teatro Departamento de Artes Integradas y la Sala de Arte Escénico de la Facultad de Arte Universidad de Playa Ancha el 27 y 28 de noviembre 2024.

2 Giulio Ferretto Salinas es Académico de la Carrera de Teatro, del Doctorado en Artes Integradas y Director de la Sala de Arte Escénico Upla.

3 Leyla Zelman. Actriz, dramaturga y docente, egresada de la Escuela de Arte Dramático del Sur, con una destacada trayectoria en el ámbito teatral. Ha recibido múltiples reconocimientos por su labor creativa, incluyendo el Premio Nacional de Dramaturgia en el año 2003 por su obra *Amador Ausente* y el Premio Municipal de Literatura de Santiago 2014 por *El pájaro de Chile* y *Otra gente posible*. Asimismo, ha sido galardonada con el premio regional en Artes Escénicas 2022, Tennyson Ferrada. De igual modo ha obtenido, premio Ceres, por obras como *La flor*, *Al Paso*, 2014, y *La ciudad de la fruta*, 2020. A lo largo de su carrera, Leyla ha explorado y consolidado una poética escénica que dialoga con los territorios, la memoria y las voces marginales. Sus textos han sido publicados por editoriales como LAR y Mocha Editorial y Oxímoron, destacándose obras como *El origen del miedo*, 2021, y *Cochabamba* 2018. Su dramaturgia ha sido montada tanto en Chile como en el extranjero, colaborando con destacadas compañías como Teatro Provincia, Teatro Biobío. Entre sus réditos más recientes, se incluyen la dramaturgia de *Trilogía final*, 2023, presentación por teatro La Provincia, y su trabajo *El mejor truco de magia jamás visto* 2023, en colaboración con compañías internacionales. Leyla Selman, ha desarrollado una importante labor docente impartiendo talleres de dramaturgia, escritura creativa en diversos contextos, enriqueciendo la escena teatral con nuevas generaciones de autores y autoras. Su trayectoria y contribuciones la posicionan con su obra como un aporte fundamental al Teatro Chileno Contemporáneo e internacional.

cielo y caminemos sobre las nubes, cuando los escritores ya no existan por falta de guerra, cuando los escritores ya no existan por falta de horror y la paz. Nos aburra tanto y suspiramos por empezar con todo otra vez. Volveré a morir nuevamente en la luz de otras historias. Volveré a morir con espanto en los brazos de otro amor...y...

Tres: mil novecientos setenta y Frankenstein nos hace callar con el gesto universal del silencio. La palabra está muerta, imaginen la palabra como un cadáver. Los escritores a punto de colapsar en el ejercicio póstumo de escribir, en el ejercicio práctico de la cesantía, el doctor Frankenstein exhibe el cadáver, exhibe la palabra muerta para que la vean tendida, tumbada, tiesa y horroriza a los espectadores con chispazos de vida artificial. La palabra está muerta. Señoras y señores, un minuto de silencio por la palabra. Ya nadie sabe dónde habita el rumor. Ya nadie sabe lo que es decir. Ya nadie sabe pronunciar el nombre, amado, y a nadie tiene un nombre. La palabra está muerta, déjenla descansar en paz. Algunos se echan a llorar. Algunos se echan a dormir para despertar la pesadilla. Otros deciden vomitar una que otra cosa que quede por decir, otros deciden bailar. No sea que después de la palabra muera también la música. No sea que después de esta muerte quedemos en total oscuridad. La palabra yace helada, abierta, esperando las flores que oculten ese olor. Los que nunca pudieron hablar se toman el mundo. La palabra está muerta, el silencio se alza espeluznante. Para él, la palabra siempre fue infame. La memoria está muerta. Imaginen la memoria como un cadáver. (Pausa)

Pretendo hablar de la memoria porque nada se construye sin ella y eso es curioso. Pensé que la memoria es como el mar. Imposible de visitar por el ojo humano de una sola vez. Onda llena de misterios y tesoros también. Llena de traumas. Y de alguna manera entonces pensé que si la memoria es el mar, en la orilla estamos nosotros. Y lo que nos va llegando son las olas cuando rompen recuerdos con mayor violencia o suavidad. Que es lo que se nos hace presente, con lo que vamos construyendo. Pensé entonces que si la memoria es el mar, entonces el escenario también es la memoria.

Entonces, el escenario es la memoria y es la orilla se define con el público, ¿verdad?...

L.S.: De alguna manera lo que pretendemos con la experiencia teatral es que las olas rompan, traspasen desde el escenario hacia el público. De manera suave o de manera terrible, como nosotros nos propongamos. Pienso también en la en la construcción de la memoria histórica y en la memoria individual. Yo comencé escribiendo hace ya veintiún años, Teatro, muy... muy tocada por lo marginal y muy tocada por colaborar con la memoria, con la memoria de lo que ocurrió en la dictadura militar.

Sabemos que la memoria histórica, a diferencia de la memoria individual, requiere del esfuerzo colectivo para que sean seleccionados en el tiempo anual los hitos sobre hechos horribles o también amorosos, que van ocurriendo, ¿no

es cierto?... Generación tras generación. A diferencia de la memoria individual, que es lo que se va acumulando por experiencia simplemente, ... a pesar de que a veces necesitamos la memoria para estudiar y entrar en conocimiento de cosas.

La memoria histórica, como dije, requiere del esfuerzo colectivo y el teatro de alguna manera colabora con ese esfuerzo, en tanto se transforma en memoria. Depende obviamente de la delicadeza con la que uno trata cada tema. No es suficiente con traerlo al escenario, sino en la forma en como se trata el tema. Eso es lo que nos posibilita que esa memoria se refresque sobre el público, ¿no?

Que la olita, la olita del mar entre y moje (al menos) los zapatitos del espectador, porque si somos torpes y solo nos limitamos a traer el tema, podemos, de hecho, provocar el tsunami, es decir, el recogimiento del hecho que traemos, el recogimiento y la imposibilidad de que el espectador finalmente conecte con esa memoria que, sin duda, requiere del esfuerzo colectivo para que aparezca.

¿Cómo piensas en tus obras esa memoria colectiva?

L.S.: Eso en relación a la memoria colectiva y a cómo nosotros colaboramos con ella, ¿no? (Leyla se queda en silencio un segundo)

En mi caso, siempre lo hice de manera muy elíptica. En relación al universo de los detenidos desaparecidos. Comencé, como todo el mundo, hablando de los detenidos desaparecidos de una forma pudorosa, y al mismo tiempo iba hablando sobre mi propia experiencia o sobre mi propia memoria, también de manera muy pudorosa. Sin embargo, en el año -recuerdo el año del montaje- pero no cuando escribí la ciudad de la fruta, que es una historia donde me hago cargo o cuento los episodios de mi propio trauma, el abuso sexual que viví durante mi infancia desde mis cinco años hasta los doce.

En esa misma historia, sin entender tanto lo que estaba haciendo, era hablar también de la dictadura militar. Y de alguna manera la voy cruzando, la historia mía con la historia de mi pueblo. Y luego de haberla escrito, entendí, empecé a sacar las cuentas, porque yo y mi familia no fuimos afectados por la dictadura militar directamente. Sí, todos fuimos violentados por ese trauma, pero no directamente. Entonces, nunca entendí a qué se debía mi sensibilidad tan absoluta que todavía mantengo. Y me di cuenta de que cuando yo cumplí los doce años, que es cuando logro huir de lo que me estaba sucediendo, es ese año, (a mis doce), año mil novecientos ochenta y nueve, cuando se recupera la democracia, *La ciudad de la fruta*, coincide y se hace presente. Yo no me di cuenta cuando la escribí, sino que después me di cuenta de que estaba esa coincidencia y pude de alguna manera resignificar eso para mí misma. O sea, esa trizadura de la geografía del cuerpo de Chile con la trizadura que me está ocurriendo a mí paralelamente.

Me quedé un poco tranquila, dije, bueno, eso es todo, digamos, no tengo para qué torturarme ni nada más. Finalmente, hice un acto de dejar parte de mi memoria, sobre todo, los traumas en el texto. Cuando yo lo escribo eso es significativo, pero no tanto, no llega a ser tan significativo, no sé, como si lo decimos de uno a cien, la verdad es que sería diez, simplemente lo escribí y traté de hacerlo bien.

Sobre el montaje de tus obras

L.S.: Un poeta me dijo que lo difícil de escribir, escribir la propia historia de uno, era que te quedara bien, por estar uno mismo escribiendo ahí su propio trauma. Entonces, me esforcé mucho porque la historia quedara bien estructurada. Una historia que independiente de que traspasara mi experiencia, cumpliera con todos los requisitos para que fuera una buena historia comprensible y disfrutable por el espectador, a pesar de los hechos espantosos. Luego, Rodrigo Pérez de Teatro *La Provincia*, director nacional, me pide el texto para montarlo. Él lo monta en Santiago y yo permanezco en Concepción. No voy a ningún ensayo, solo voy al preestreno porque los actores preocupados insisten en que yo, por favor, no vaya al estreno porque me puede pasar algo. Entonces, yo (educadamente) llego al preestreno y, como soy una persona de teatro, me comporto bien, pero cuando veo la obra yo quedo un poco en shock sin entender muy bien lo que me estaba sucediendo, pero me doy cuenta que voy a entender luego, que no, que no estoy entendiendo y quedo como un poco choqueada por ver la representación que yo escribí, totalmente distanciada de mí, porque no fui parte de ningún ensayo, ..., el Rodri (sic), me llamaba por teléfono para comentarme cosas, pedirme cositas así, pero no fui parte del proceso. Por lo tanto, en ese momento, lo que me sucede es de alto impacto en mi biografía. Pensaba que el teatro no servía mucho o poco, a diferencia de mis colegas amantes del teatro, que decían que cumplía una gran misión.

Dos años después del estreno de la *Ciudad de la fruta*, siento una reparación en mí. Muy interesante, no completa, pero casi completa. O sea, también suena un poco..., ya han pasado hartos años, estamos hablando dos mil dieciocho, estamos en el dos mil veinticuatro, puedo dar fe de que mi reparación, porque en mi condición de salud mental, nunca había tenido acceso a una terapia. Y, finalmente, la posibilidad, primero escribir la obra y, luego de verla montada de esta manera, con esta característica, significó una reparación y una especie de terapia de *shock*, si se puede decir.

Debo reconocer (aquí ante todos y cada vez que tengo la posibilidad) que el teatro casi que me ha salvado la vida y me ha permitido en estos años (que ya tengo hartos), dejar de sobrevivir y vivir la vida. Por lo tanto, doy fe de que la experiencia teatral es un tremendo aporte y, en ese sentido, para nosotros, sujetos del teatro, nos invita a inspirarnos a sentir la envergadura de lo que podemos hacer con él, con el teatro y la representación.

Para cerrar, respecto de la memoria, quisiera decir que luego de haber escrito el suceso de mi trauma y al verlo representado, dos años después de esa experiencia, esos hechos desaparecieron de mí. No están en mi memoria. Es muy extraño. Como yo soy muy analítica y pienso mucho, puedo contar este tipo de cosas. Esos hechos ya no están en mi memoria. No, no están, los busco y no están. Los dejé ahí. Quedaron ahí, quedaron con el público. Cada vez que vieron la representación de alguna manera se los compartí un poquito. Y de verdad el teatro se transformó o se transforma, muchas veces, en una experiencia más allá de la teatral. Me imagino que aquí (en este encuentro) deben investigar o hablar mucho de eso. Cuando traspasa los límites. Cuando se transforma en una expe-

riencia más allá de lo simplemente estético y escénico. En el caso de la *Ciudad de la fruta* fue así. Sobre todo, en primer lugar para mí. Pero también siento que los espectadores se llevaron mi memoria... que la compartí. Después de eso me transformé en un ser un poco performático, porque de una de mis características (luego del trauma más o menos a los diecisiete años), cuando llego a la universidad, llego a estudiar ingeniería forestal un año, en realidad lo que hago es tener la posibilidad de visitar psiquiatras y empiezo como a entender el trastorno de mi personalidad, el trauma que viví. Pasada *La ciudad de la fruta*, comienzo a entender rápidamente cómo me sano cada vez que cuento esto. Y mientras más veces lo cuento, más me sano. Y me lo permito así como con un cierto descaro de hacerlo cada vez que puedo y, por lo tanto, me transformo como en un sujeto un poco performático, como para siempre.

Entonces, la vida se resume de tres en tres: (Leyla, como en escena)

Uno: de que hasta el final hay una ventana entre nosotros. A veces ustedes están adentro y yo afuera y a veces lo contrario. Interior, exterior, la casa, la calle, el corazón y la voz. A veces la acción es de ustedes y yo miro desde afuera por la ventana hacia adentro. Y a veces lo contrario, pero siempre hay una ventana. Es necesario para contar la historia con palabras, para contar el crimen con palabras, para contar con palabras el amor es necesario. De aquí hasta el final, hay una ventana entre nosotros. De aquí hasta el final, hay un monstruo entre nosotros.

Dos: el hombre está parado frente a mí. Yo intento gatear. El hombre está parado frente a mí. Doy mis primeros pasos. El hombre ya es familiar, digo mi primera palabra, Cochabamba. El hombre está parado frente a mí, el hombre frente a mí, el hombre. Vuelvo de jugar con los niños a la ronda. (cantando en tono de ronda) "Un día unos niños jugaban en el jardín". El hombre está sobre mí, una mañana celeste.

Tres: hemos logrado llegar juntos al final, la puerta se ha cerrado hace un instante, todos ustedes han entrado voluntariamente, yo los veo desde afuera, sola, de pie, junto al único árbol. Ustedes me ven también. Esperamos juntos el último verso. Como perros hambrientos nos miramos. Pero lo que sucede solo ustedes lo escriben y yo puedo verlo. Lanzo el fósforo amargo y el fuego enciende al mundo. Arden. Yo soy el monstruo descolgado de sus sueños. Arden, porque era necesario descubrir en mí al monstruo. Las letras lánguidas y tibias se cruzan entre todo el caos. Se revuelven con sus carnes. Los poemas rompen al mundo para sobrevivir. Como un día yo. Como ahora ustedes arden por fin.

Muchas gracias.