

ISSN 0716 - 4394



*Documentos
Lingüísticos y
Literarios*

41

Instituto de Lingüística y Literatura / Universidad Austral de Chile

*Documentos
Lingüísticos y
Literarios*

41

Documentos Lingüísticos y Literarios N° 41

www.revistadll.cl

Publicación de la Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad Austral de Chile

DIRECTORA

Claudia Rodríguez Monarca

EDITORA

Estela Imigo Gueregat

EDITOR INVITADO

Adolfo Albornoz Farías

COMITÉ EDITORIAL

Claudia Rodríguez Monarca / Alexia Guerra Rivera
Cecilia Quintrileo Llancao / Andrea Lizasoain Conejeros
Cecilia Rodríguez Lenmann / Luis Casimiro Perlaza

2022

EDITORIAL

El N°41 de la Revista DLL corresponde a un número monográfico de Estudios Teatrales que, anclado en Valdivia y la UACH, cruza el puente de la Isla Teja y dialoga con otros escenarios y lugares de Chile, Costa Rica y Argentina.

El teatro es un ámbito crucial para el Instituto de Lingüística y Literatura, que despliega su trabajo en investigación y docencia de pre y postgrado. Desde el pregrado, las carreras de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación, y Comunicación en Lengua Inglesa, instalaron tempranamente la primera Línea de certificación, la de Dirección teatral escolar (luego vendrían otras); tres nombres hay que relevar en esta empresa y mirada visionaria desde el 2008, Roberto Matamala, Margarita Poseck y Amalia Ortiz de Zárate. Desde el postgrado, el Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, además de sus cursos, realizó distintas versiones de los Seminario de dramaturgia chilena, que cobró vuelo hasta ser un congreso de carácter internacional (trabajos que serían publicados desde el instituto y esta revista). Estos espacios se tornan lugares de reflexión y de un quehacer teatral para académicos y estudiantes. Un compromiso mayor asumen los académicos con la creación de las compañías de teatro que dirigen, con estudiantes y/o actores profesionales.

El excursus previo es válido como antecedente que le permite tomar más cuerpo aún y sentir un piso sólido, al trabajo que se viene haciendo desde hace dos años, de la mano del colega Dr. Adolfo Albornoz. Él nos propone y presenta el siguiente número dedicado cabalmente a los Estudios Teatrales, y que es, principalmente, la concreción de la experiencia compleja y completa del teatro, en su multidimensionalidad.

Este número contempla las secciones, Artículos: Pedagogía Teatral, Teatro aplicado, Historia del teatro, Teatro en escena; Entrevista; Creación literaria (Dramaturgia); Notas y Archivos. Estas secciones son anteceditas por el prólogo de Adolfo Albornoz, “Panorama Austral de los Estudios Teatrales”, que va dando cuenta, a modo de reseña, del contexto en que surge (momento y lugar) y de los aspectos principales de cada sección. Cabe consignar que es parte de este número un conjunto de afiches teatrales de Luis Barahona, que cruzan la revista y que van construyendo el virtuoso diálogo entre teatro e imagen. En la sección notas, Albornoz hace una semblanza de Lucho Barahona, desde su invaluable valor de archivo, que contextualiza su obra y su relación con el teatro, particularmente con el Teatro del Ángel (en el exilio en Costa Rica).

Agradecemos al Dr. Albornoz por este número, preparado con tanta dedicación, reflexión, preocupación y, principalmente, por la generosidad de querer difundir y divulgar los trabajos teórico-prácticos propuestos por estudiantes, colegas e invitados especialistas en las distintas áreas que cubren los Estudios Teatrales. Un aspecto relevante que encontramos en los artículos y notas es el valor testimonial y experiencial, esa voz en primera persona, singular o plural,

que se muestra desde su honesto lugar de enunciación y que, creemos, no invalida la rigurosidad investigativa.

La invitación es a leer (escuchar y ver), de principio a fin este número, que sabemos que, además de gustarles, será de gran valor investigativo.

Claudia Rodríguez Monarca
Directora DLL

ÍNDICE

	PÁGINAS
PRÓLOGO: Panorama Austral de Estudios Teatrales	15 - 17
I. ARTÍCULOS	
1.1. Pedagogía Teatral	
Neira Sepúlveda, María José El aula como escenario: tres experiencias de vinculación entre la pedagogía y el teatro	27 - 39
1.2. Teatro Aplicado	
Paniagua Arguedas, Carlos Teatro Foro: teoría y práctica desde la experiencia del grupo Teatro Avellana	43 - 55
1.3. Historia del teatro	
Albornoz Farías, Adolfo El exilio teatral chileno en Costa Rica: destierro y resurrección del Teatro del Ángel	59 - 75
1.4. Puesta en Escena	
Poseck Menz, Margarita Teatro, imagen y ruptura: reflexiones a partir de la puesta en escena de <i>Australopithecus, el viaje</i>	79 - 94
II. ENTREVISTA	
Marco Antonio de la Parra conversa con Adolfo Albornoz Farías Inicios de una vida en las letras: teatro, literatura y más	101 - 104

III. CREACIÓN LITERARIA: Dramaturgia

Marco Antonio de la Parra
El último conversatorio (2021) 113 - 134

Gerardo Oettinger
Australopithecus, el viaje (2021) 137 - 142

IV. NOTAS

Constanza Alvarado Orellana
Teatro, comunicación y archivo: relaciones establecidas y posibilidades emergentes 149 - 155

Adolfo Albornoz Farías
Lucho Barahona: semblanza 157 - 164

V. ARCHIVOS

Pedagogía en Lenguaje y Comunicación
Línea de Certificación en Teatro Escolar 2021-2022 171 - 173

Pedagogía en Lenguaje y Comunicación
Compañía Teatro de la Línea 174 - 175

PRÓLOGO

Panorama Austral de Estudios Teatrales

Tras varios años en que el teatro vio disminuida su presencia en *Documentos Lingüísticos y Literarios* (DLL), el presente volumen monográfico dedicado a la cuestión teatral retoma este componente temático presente, aunque de manera intermitente, durante buena parte de la historia de esta prestigiosa publicación periódica. Corresponde celebrar, entonces, los once materiales reunidos en esta entrega: cuatro artículos, dos notas, una entrevista, dos piezas dramáticas y dos series de ítems de archivo. En conjunto dan cuenta del carácter complejo y poliédrico del campo teatral actual. Los escritos son presentados según los siguientes ámbitos de trabajo: Pedagogía Teatral, Teatro Aplicado, Historia del Teatro, Puesta en Escena, Dramaturgia y Teatro e Interdisciplina. Se suma un valioso material de archivo relacionado con el exilio teatral chileno en Costa Rica durante los años setenta y ochenta del siglo XX y otro relativo al quehacer escénico impulsado durante los años 2021 y 2022, desde el Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile, por la Línea de Certificación en Teatro Escolar vinculada a la carrera de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación.

Algunos artículos tuvieron su origen en el Ciclo de Clases Abiertas en Artes Escénicas, otros escritos provienen del Ciclo de Autor/a Dramatis Personae, ambos organizados por la Línea de Certificación en Teatro Escolar, y algunos surgieron como ponencias para eventos académicos externos –de ahí el trasfondo de oralidad en varios de estos textos. Algunos escritos, además, responden a proyectos de investigación o formación en desarrollo en la Universidad Austral de Chile, mientras que los materiales relativos a creaciones escénicas recientes dan cuenta de producción teatral concretamente vinculada al Instituto de Lingüística y Literatura y la ciudad de Valdivia durante el último par de años.

Este volumen monográfico, por otra parte –aunque sin habérselo propuesto inicialmente–, es también un registro y testimonio de un momento histórico crítico. Si la pandemia de COVID-19 afectó a la Humanidad en todas las dimensiones de la existencia imaginables, por supuesto, hizo lo propio con el teatro. Las políticas de confinamiento y aislamiento, las medidas de distancia social y uso de mascarillas que han delineado el paisaje cotidiano global durante los últimos años, impactaron en particular en el teatro: una experiencia humana esencialmente convivial y cara a cara. Pero las creadoras y los espectadores, los docentes y las estudiantes, las investigadoras y los lectores del género dramático, adaptándose y reinventándose, continuaron su labor. Y de esto, de unas formas u otras, informan casi todos los materiales aquí reunidos, desde artículos que surgieron de clases de teatro o eventos académicos afines realizados de manera virtual, hasta ensayos y obras de arte que reflexionan sobre la posibilidad misma del teatro *online*.

Es por todo lo anterior que este número de la revista DLL termina ofreciendo un “Panorama Austral de Estudios Teatrales” (que, por su anclaje institucional, también podría ser considerado un Boletín Austral de Estudios Teatrales 2021-2022), el cual, desde Valdivia, a través

de las autoras y los autores convocados y las experiencias y los casos tematizados, dialoga preferentemente con Chile, Costa Rica y España.

Este “Panorama Austral de Estudios Teatrales” tributa de la delgada, pero larga tradición teatral al interior de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile. Por ejemplo, reconoce el enfoque filológico con el que durante el último tercio del siglo pasado el profesor Erwin Haverbeck Ojeda abordó el teatro clásico español (*El tema mitológico en el teatro de Calderón*, 1975); se nutre del esfuerzo pedagógico que desde inicios del siglo XXI el profesor Roberto Matamala Elorz desplegó para vincular el teatro y la educación (*Clásicos sin vergüenza*, 2019) y paralelamente para investigar y relevar la tradición teatral local (*La escena temblorosa*, 2018); y valora la más reciente labor creativa realizada por la profesora Margarita Poseck Menz para vincular la producción escénica valdiviana con lenguajes artísticos contemporáneos (Compañía Teatro Pequeña Isla, 2004-2014).

El presente volumen monográfico de DLL recoge esta valiosa historia, a la vez que la amplía y complejiza para inscribirse cabalmente en el campo de los Estudios Teatrales según su más amplia y actual comprensión teórica-práctica, donde concurrentemente se hace y se piensa el teatro –liberado del tradicional encuadre literario, por lo tanto, emancipado del textocentrismo– en función de objetivos diversos, para todos los cuales, sin embargo, se afirma la centralidad de las dimensiones presencial (“aquí y ahora”) y performativa (“acción en vivo”) de lo teatral. (Desde esta perspectiva, cabe aclarar que el tradicional texto dramático no es desestimado, sino revalorado y resituado como componente del entramado escénico.)

La identificación de áreas (sub)disciplinarias que estas páginas proponen (Pedagogía Teatral, Historia del Teatro, etc.), así como sus deslindes, no pretende ser taxativa, sino ilustrativa. Recoge, pero no agota, varias de las principales especialidades consensuadas dentro de los Estudios Teatrales, un campo de trabajo académico dinámico como pocos. A partir de contenidos sustentados en la especificidad chilena y latinoamericana, los trabajos reunidos articulan una mirada plural sobre el saber-hacer teatral que quiere ser provechosa para las y los estudiantes, docentes, investigadoras, creadores, lectoras y espectadores de hoy y mañana. Así, y para ampliar las posibilidades de interlocución de este conjunto de materiales, mientras algunos escritos enfatizan bases teóricas, otros subrayan despliegues metodológicos y alguno acentúa aterrizajes empíricos; mientras en ciertos pasajes se prioriza la clave investigativa, en otros se opta por el tono reflexivo y en unos cuantos se prefiere el registro testimonial.

En la sección Artículos, el trabajo de María José Neira, en función de la propuesta “el aula como escenario”, revisa tres ejemplos de vinculación entre pedagogía y teatro: una unidad didáctica titulada “Teatro y Escritura”, un taller de “Habilidades Comunicacionales Aplicadas” y la pieza dramática *Antígona-Sepulturera* de su autoría. El escrito de Carlos Paniagua sintetiza diversas aproximaciones a la teoría y la práctica del Teatro Foro a partir de la experiencia del grupo Teatro Avellana que él dirige. El artículo de Adolfo Albornozen tensiona la historiografía del teatro desde la mirada de los Estudios de Exilios para examinar un capítulo casi desconocido de la expatriación teatral chilena: la compañía Teatro del Ángel, exiliada en Costa Rica tras el Golpe de Estado de 1973. Por último, el ensayo de Margarita Poseck reflexiona sobre la puesta en escena virtual *Australopithecus, el viaje* (2021), producida durante la pandemia, y así de paso revisa su propia trayectoria experimentando posibilidades de relación entre teatro e imagen.

En la sección Entrevistas, la conversación con Marco Antonio de la Parra, uno de los protagonistas indiscutidos de la escena teatral chilena y latinoamericana durante ya casi cinco décadas, indaga preferentemente en su proceso de formación como lector, escritor y hombre de teatro y también en su propia práctica formadora de nuevas plumas y voces.

En la Sección Dramaturgia, se presentan dos textos dramáticos recientemente estrenados y hasta ahora inéditos. El primero es *El último conversatorio* de Marco Antonio de la Parra, estrenado en enero de 2021, escrito para *ZOOM*, texto donde el autor, entre otros temas, aborda la soledad en tiempos de crisis y la cuestión de la experiencia teatral *online*. Le sigue *Australopithecus, el viaje* de Gerardo Oettinger, estrenada en mayo de 2021, presentada vía *streaming*, pieza donde el autor, entre otros asuntos, reflexiona sobre el encierro y la posibilidad de una utopía pospandemia.

En la sección Notas, el trabajo de Constanza Alvarado perfila líneas de convergencia entre los Estudios Teatrales y los Estudios de las Comunicaciones, con énfasis en el trabajo de Archivo, y para esto presenta una valiosa iniciativa de Humanidades Digitales de la que ella forma parte: el Proyecto Arde, un archivo sobre artistas y prácticas culturales que prioriza la producción escénica. El texto de Adolfo Albornoz presenta una breve semblanza del ilustre artista teatral de origen chileno Lucho Barahona, exiliado desde el año 1974 en Costa Rica, país en el que reside hasta hoy.

La breve presentación de Barahona sirve de contexto para la primera serie que forma parte de la sección Archivo. Se trata de afiches teatrales elaborados por Lucho Barahona en el exilio durante los años setenta y ochenta, la mayoría para la compañía Teatro del Ángel y unos pocos para otras instituciones escénicas costarricenses –destacando varias piezas visuales concebidas para obras del célebre dramaturgo chileno Alejandro Sieveking, con quien colaboró artísticamente durante décadas y a quien lo unió una amistad de toda la vida. La mayor parte de estos materiales son desconocidos en Chile y su recuperación, valiosa por sí sola como ejercicio patrimonial y de memoria, adquiere especial relevancia en la antesala de la conmemoración de los 50 años del Golpe de Estado de 1973.

Completa la sección Archivo y a su vez cierra este número de DLL un breve registro visual que da cuenta de algunas líneas de acción desarrolladas durante los años 2021 y 2022, desde el Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile, por la Línea de Certificación en Teatro Escolar vinculada a la carrera de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación, prestándose particular atención a uno de los más nuevos y promisorios proyectos: la compañía Teatro de la Línea, integrada por estudiantes, egresadas y egresados de esta unidad académica.

Sólo queda agradecer a la profesora Claudia Rodríguez Monarca, directora de *Documentos Lingüísticos y Literarios*, y al comité editorial de la revista, por la estupenda acogida brindada a la propuesta de este “Panorama Austral de Estudios Teatrales”, y el enorme apoyo dado para su materialización e inserción en la magnífica tradición de esta publicación académica.

Dr. Adolfo Albornoz Farías
Sociólogo y Director de Teatro
Instituto de Lingüística y Literatura UACH
Editor Invitado

RECONOCIMIENTO

La difusión y puesta en valor de la serie de afiches diseñados e ilustrados por Lucho Barahona durante su exilio en Costa Rica junto a la compañía Teatro del Ángel que publica el presente número de *Documentos Lingüísticos y Literarios*, ha sido posible gracias a la valiosa y generosa labor del colectivo interdisciplinario de trabajo en torno a las Humanidades Digitales Proyecto ARDE, que a través de su archivo de artistas y prácticas culturales ha producido la colección “Huellas del Exilio”.

Esta colección, desarrollada por Proyecto ARDE en colaboración con LaMAE (Fundación Memoria de las Artes Escénicas de Costa Rica), fue un resultado del proyecto “Archivos de exilio: tras la huella de un material patrimonial de las artes escénicas chilenas en Costa Rica”, financiado por el Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas de Chile, Convocatoria 2021.

La colección “Huellas del Exilio”, cuyos materiales trascienden la obra de Lucho Barahona editada en este volumen, puede ser visitada en el siguiente enlace:

<https://proyectoarde.org/collections/show/33>

Para conocer varias otras interesantes colecciones y el quehacer general de Proyecto Arde, se puede visitar: <https://proyectoarde.org/>

ARTÍCULOS

**TEATRO
UNIVERSITARIO**

MARIA
ESTUARDO



TEATRO NACIONAL

1975

TEATRO
DEL ANGEL
presenta a
Belgica Castro
en
APARECIO LA
MARGARITA



1976. *Apareció la Margarita*. Dramaturgia: Roberto Athayde. Dirección: Alejandro Sieveking.
Teatro del Ángel. Afiche: Lucho Barahona.

1.1. Pedagogía Teatral

**El aula como escenario:
tres experiencias de vinculación entre la pedagogía y el teatro¹**

The classroom as a stage: three experiences of linking pedagogy and theater

María José Neira Sepúlveda²
Universidad de Castilla-La Mancha
mjose.neira@alu.uclm.es

Resumen

En este artículo reflexiono sobre la práctica docente en diálogo con los ámbitos de la lengua y la literatura, la pedagogía teatral y la creación artística-escénica. Reviso tres ejemplos de vinculación entre la pedagogía y el teatro: una unidad didáctica titulada “Teatro y Escritura”, un taller de “Habilidades Comunicacionales Aplicadas” y una obra de teatro, titulada *Antígona-Sepulturera*, presentada en liceos. Identifico objetivos, describo procesos y evalúo resultados para comprender algunos de los alcances que tiene para el campo de la educación apelar al recurso teatral.

Palabras clave: pedagogía, teatro, lengua y literatura, pedagogía teatral, teatro aplicado

Abstract

This article reflects about the teaching practice considering the fields of Language and Literature, Theatre Pedagogy, and artistic-scenic creation. The paper reviews three examples of the relationship between pedagogy and theatre: a didactic unit called “Theatre and Writing”, a workshop named “Applied Communication Skills” and a stage production, *Antígona-Sepulturera* [*Antigone-Gravedigger*], that toured by several high schools. The objectives are identified, part of the processes are described, and some of the results are evaluated to understand what is at stake when recurring to theatre from education.

Keywords: education, theatre, language and literature, theatre pedagogy, applied theatre

1 La primera versión de este trabajo fue presentada en modalidad online el 27 de abril de 2021, como sesión inaugural del Ciclo de Clases Abiertas en Artes Escénicas organizado por la línea de Certificación en Teatro Escolar vinculada a la carrera de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación, en el marco de las actividades del área de Teatro del Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile.

2 María José Neira es Profesora y Dramaturga. Licenciada en Educación y Diplomada en Escritura de No Ficción por la Universidad Alberto Hurtado, Licenciada en Teatro y Máster en Humanidades con mención en Literatura por la Universidad del Desarrollo y Máster en Letras y Humanidades y Doctoranda en Humanidades, Artes y Educación por la Universidad de Castilla-La Mancha. Profesora de la Escuela de Talentos Académicos (ALTA) de la Universidad Austral de Chile.

Recibido: 1/09/2022

Aceptado: 7/11/2022

1. Introducción

Este trabajo presenta una mirada reflexiva sobre la práctica docente en los ámbitos de la lengua y la literatura, la pedagogía teatral y la creación artística-escénica. Reviso tres ejemplos experienciales de vinculación entre la pedagogía y el teatro con el fin de identificar sus objetivos, describir sus procesos y comprender algunos de los alcances que tiene para el campo de la educación apelar al recurso teatral.

En primer lugar, se detalla la creación, aplicación y evaluación de una unidad didáctica titulada “Teatro y Escritura”, enfocada en el eje de Escritura y enmarcada en la unidad de Drama, en el ámbito escolar. Luego se revisa la creación, implementación y valoración de un taller de “Habilidades Comunicacionales Aplicadas”, en el que las herramientas teatrales son puestas al servicio del aprendizaje de habilidades de comunicación efectiva para la vida social y laboral de jóvenes estudiantes. Por último, se recapitula la creación, producción y circulación de la obra de teatro *Antígona-Sepulturera*, haciendo énfasis en el proceso de escritura del texto dramático y las presentaciones de la puesta en escena en establecimientos escolares.

2. Unidad didáctica “Teatro y Escritura”

2.1. ¿Cómo y para qué enseñar teatro en la asignatura de Lengua y Literatura?

Cuando enseño lenguaje pienso en cómo aprovechar la oportunidad para impactar en mis estudiantes, no en cumplir con dictar una asignatura más del currículum nacional. Creo que toda decisión pedagógica puede resonar en la vida cotidiana y en la vida profunda de un estudiante. Por lo tanto, el alcance de estas decisiones es impensado porque, según Paulo Freire, “toda práctica educativa supone un concepto del hombre y del mundo” (cit. por Grundy 19).

Enseñar lenguaje es también formar cerebros, abrirlos para que el mundo entre en ellos. Es hacer magia. Los docentes de alguna manera somos creadores de ideas, impulsores de pensamientos y facilitadores de reflexión.

El año 2014 realicé la creación, implementación y análisis de mi primera unidad didáctica. La titulé “Teatro y Escritura” y la apliqué en un séptimo básico de un colegio de niñas en la ciudad de Santiago. Pronto la repliqué con estudiantes de primero medio en otro colegio, pero el objetivo no varió. Buscaba conseguir un aprendizaje significativo de la escritura dramática. Mi intención era que las estudiantes devinieran competentes en la utilización correcta de los usos comunicativos para ser capaces de desenvolverse activamente en el mundo y que, a su vez, se hicieran cargo de lo que implica el intercambio social de las ideas para así llegar a conformar una visión personal del entorno social y cultural. Parecía una meta enorme, pero la sabía posible.

En concreto, la misión era escribir una escena a partir de la lectura de las tragedias clásicas *Antígona* de Sófocles y *Las Euménides* de Esquilo. Empecé con niñas de doce años. Para mí fue un reto necesario. ¿Demasiado pequeñas? No lo dudé ni un segundo. Empezar a escribir no tiene edad recomendada, pensé.

2.2. ¿Por qué teatro o “la temida unidad de drama”?

No olvidemos que el teatro es un arte esencialmente político y dialógico, cuyo elemento central tiene relación con la presentación y representación de los conflictos desde los cuales la humanidad ha construido su vida en comunidad. Desde el conflicto emanan discursos que se sitúan dialógicamente y, por ende, ideológicamente para mostrar las pugnas de poderes existentes en el campo de lo social. Todo esto está presente en las páginas dramáticas (trágicas en este caso) que propuse leer. Pero para develar ese contenido es necesario leer entre líneas y luego probar esas líneas en la acción. Me convencí y las convencí: -¿Podemos hacerlo?, preguntaba. -¡Sí, podemos!, me respondían a coro. Como ha explicado Juan Villegas:

“el drama presenta un mundo organizado de tal manera que elimina la neutralidad de las situaciones y les proporciona una posibilidad dramática [...] los sucesos, los motivos, los problemas ideológicos, personajes, al incorporarse a cierta clase de construcción de mundo o disposición de los sucesos [...] subordinados funcionalmente a su construcción” (p. 31).

Pero esto no ocurre solo en el teatro. En la pedagogía pasa algo similar: hay ideología, por supuesto. Crear una unidad didáctica es tomar una posición, es preguntarte cuál mundo quieres mostrar o qué aspecto de este quieres relevar, puesto que no existe la enseñanza neutra. Por consiguiente, yo escogí mi lugar: lograr aprendizajes significativos para que las estudiantes conectaran conocimientos previos, asimilaran contenidos nuevos, les diesen un significado propio y finalmente lo filtraran generando un conocimiento crítico y creativo. Por todo esto (que no es poco) escogí trabajar la escritura teatral, porque es dialógica, polifónica y reflexiva, y principalmente porque permite a las estudiantes elaborar un conocimiento del mundo, de los demás y de sí mismas.

2.3. Mi unidad

Considerando lo que hasta ahora he comentado, creé una secuenciación didáctica compuesta por quince sesiones de clases que tuvo en cuenta los siguientes objetivos:

- Indagar en la vigencia de dos textos dramáticos clásicos.
- Fomentar la capacidad para elaborar discursos propios.
- Establecer puentes entre la asignatura de Lenguaje y la de Historia y Ciencias Sociales, mediante una metodología interdisciplinaria, en relación con la vida en democracia en la Grecia clásica y el ejercicio de la ciudadanía.
- Focalizar la atención en temas universales como poder y rebeldía, género y juventud.

Para conseguir estos objetivos, las estudiantes leyeron fragmentos de *Antígona* de Sófocles, *Antigone* de Jean Anouilh, *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro y *Las Euménides* de Esquilo. Además, vieron videos y revisaron imágenes que funcionaron como estímulos visuales para promover el debate alrededor de las problemáticas mencionadas.

Las estudiantes leyeron de forma guiada, auténtica y situada para escribir de forma recursiva, modelada y retroalimentada. El objetivo era que asentaran los conceptos dramáticos por medio de la acción creativa.

Organicé estas clases como una propuesta de proyecto y planteé la escritura como un

proceso recursivo y cíclico para que cada estudiante-escritora pudiese, en el ir y venir con el texto, cuestionar su ejecución tanto en su forma como en su contenido. Así, ellas llegaron a un texto, pero también a preguntas o reflexiones surgidas durante la escritura y de esta manera consiguieron acercarse a una interpretación del mundo desde los textos.

Considero importante destacar que pensé la escritura esencialmente como una actividad de búsqueda para la escena teatral y las potencialidades expresivas de cada estudiante. Por este motivo titulé la unidad como “Teatro y Escritura”, pensando que en el espíritu lúdico concreto (escénico) subyacía la posibilidad de elaboración de pensamiento crítico.

2.4. ¿En qué consistían las clases?

Las estudiantes realizaron ejercicios de escritura a partir de diversos estímulos y pies forzados: escritura de monólogos y diálogos a partir de personajes observados, lectura de fragmentos, visionado de videos e imágenes; realización de investigación sobre temas, personajes y conflictos para escribir y reescribir; revisión, edición, preparación y presentación del texto. Por ende, descubrieron la ausencia de neutralidad dentro de las situaciones dramáticas y reconocieron los problemas ideológicos siempre presentes. Finalmente, cada estudiante hizo una adaptación de una escena y luego conformaron grupos para realizar el montaje de una de las escenas, escogida con la misma libertad con que crearon los textos. Por supuesto, el nivel de logro de cada estudiante y grupo fue distinto, pero esta variedad enriqueció el trabajo del curso.

2.5. Evaluación para el aprendizaje

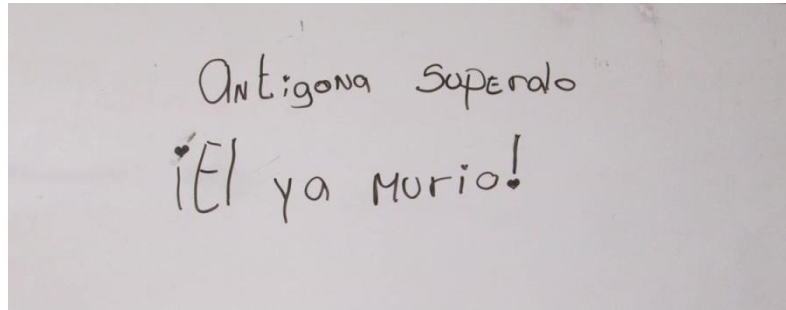
Para que el trabajo correspondiente a esta unidad no se convirtiera en una tarea más, puse el foco de la evaluación en ciertos aspectos (no en todos porque esto es imposible y desalienta a los estudiantes). Lo más relevante de tener en cuenta es que recurrí a la coevaluación y la autoevaluación, es decir, se evaluaron entre ellas y a sí mismas. De esta manera, la relectura colaborativa fue un eje fundamental de la evaluación, pues la lectura y relectura de los borradores del proceso de escritura, según Mabel Condemarín y Alejandra Medina (2000) “constituye una primera socialización de los textos, la que permite apreciar su efecto sobre el lector antes de la socialización definitiva. La relectura colectiva implica leer críticamente, escuchar opiniones, poner en común los saberes y construir otros” (p. 53).

¿Por qué tomé estas decisiones? Porque me importaba desarrollar la responsabilidad y autonomía sobre el propio aprendizaje. Y porque esta evaluación auténtica del aprendizaje permite trazar rutas personales válidas, valorar la socialización de los textos y considerar que la relectura colectiva implica leer críticamente, escuchar opiniones, poner en común unos saberes y construir otros.

Por último, también contemplé una evaluación edumétrica y por desempeño, traducida en procesos de coevaluación y autoevaluación por medio de rúbricas. Escogí la evaluación de desempeño porque “proporciona evidencias de las tareas que las estudiantes han realizado en cuanto incluye la lectura de un texto y variadas respuestas frente a ella; por ejemplo, escribir un texto, realizar un comentario o una dramatización [...]” (Condemarín y Medina, 2000, p. 63).

2.6. Resultados

¿Cómo son los resultados de este tipo de proceso pedagógico? Interesantes, llamativos y variados, según los grupos de estudiantes que lo realizan. En su primera versión, sin duda la más desafiante por la edad de las alumnas de séptimo básico, el nivel de complejidad alcanzado fue menor en cuanto a reflexión, pero óptimo en la comprensión general de las obras y el establecimiento de relaciones con los temas de fondo. En primero medio aumenta la complejidad de las creaciones porque se reflexiona de un modo diferente sobre los conceptos subyacentes a las tragedias presentadas como estímulos textuales. Por ejemplo, poder o rebeldía no representan lo mismo a los doce años que a los catorce. A los catorce, Antígona y Orestes se enamoran, van en busca de venganza y hacen justicia porque son jóvenes, poderosos e invencibles. En palabras de una estudiante: “Profe, si los dos son bacanes, pueden juntarse en mi escena y poner las cosas en su lugar. ¡Cómo tanto sufrimiento! ¡Dónde está la justicia?”.



Anotación en la pizarra de una frase relevante de una estudiante de 7° Básico. Santiago, 2014.

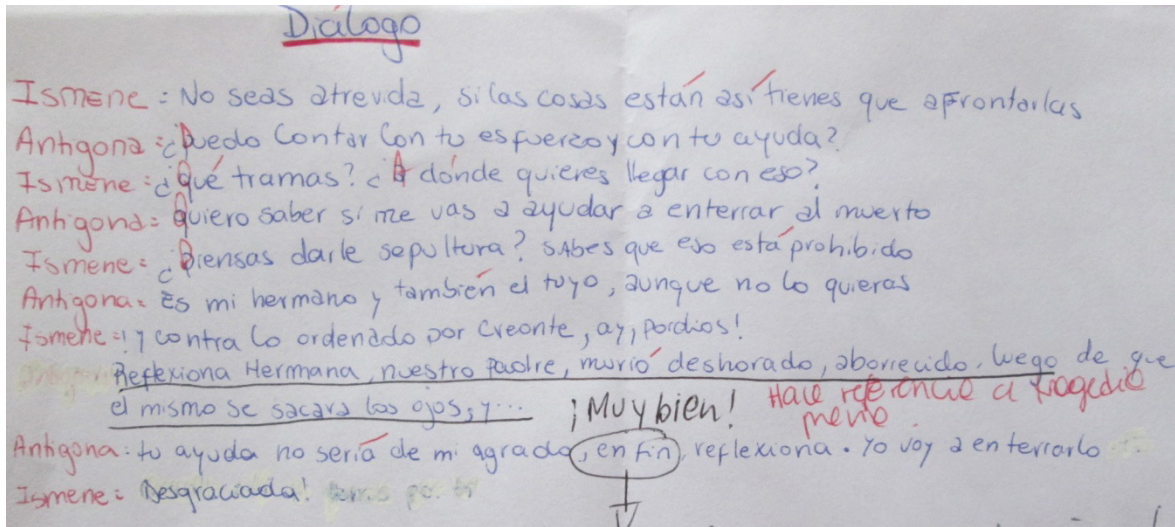
Me embarqué en esto para promover el ejercicio de la libertad en la construcción dramática e indagar en la exploración de la reescritura y porque entiendo que la escritura es un proceso gradual, en el que todo avance no necesariamente supone resultados inmediatos, pero cimienta logros futuros.

2.7 ¿Qué se logra con un desafío pedagógico como este?

Esta unidad didáctica contribuyó, en primer lugar, a validar la expresión personal de las estudiantes, por una parte, porque les permite comprender y leer el mundo desde el lugar que cada una ocupa, por otra parte, porque se tiene en cuenta el mundo cercano de cada una, sus experiencias y referentes y, por último, porque da espacio a las alumnas para manifestarse.

Las Antígonas centradas en su conflicto fraterno, peleándose con Ismene por pequeñas diferencias y luego por asuntos grandes, como el respeto de los derechos humanos, hicieron sentido a mis estudiantes. Decían: “Así somos todos, tenemos formas diferentes de pensar... mi abuelo, por ejemplo...” y entonces contaban historias familiares relacionadas con la historia del Chile reciente y hacían conexiones... Era una belleza ver cómo se esforzaban para dar nombre a sus ideas. Y tras darles un poco más de andamiaje (herramientas, pistas, etc.) ellas llegaban a ordenar sus pensamientos. Un video de las madres de mayo, otro de una puesta en escena contemporánea de la tragedia... y ya sabían que podían quitar al personaje que les sobraba y re-

armarlo todo. Así se pusieron a jugar, mientras yo pensaba y les decía: -“¡Niñas, estamos creando pensamiento!”.



Borrador de una escena escrita por una estudiante de 7° Básico. Santiago, 2014.

Evidentemente, es diferente el nivel de elaboración del discurso entre cursos de un nivel y otro, pero siempre aparece. Es la magia de los clásicos, del teatro y de la pedagogía. En un nivel emerge con más andamiaje que en otro, pero surge igual. Por esto mismo, en una tercera ocasión en que apliqué esta unidad, cerré el proceso de lecturas dramatizadas con un conversatorio. Y pedí a las estudiantes hacer un afiche con las reflexiones surgidas desde los textos para que quedara la documentación en la pared de la sala, con fotos de su pequeña sesión teatral como recordatorio. Estas estudiantes de primero medio pronto llegaron a cuarto y entonces, para llegar a un intertexto, dar una vuelta de tuerca a un tema o a la versión personal de una tarea, muchas veces comentaban: “Como cuando hicimos Antígona...”.

3. Taller de “Habilidades Comunicacionales Aplicadas”

3.1. ¿Por qué y para qué recurrir al teatro en la praxis pedagógica?

El teatro —o las habilidades y competencias teatrales— sirve para muchas otras áreas de la vida que trascienden el escenario y también van más allá de la sala de clases. Un ejemplo: cuando estudiaba pedagogía en la universidad, en mi primer semestre de práctica pedagógica se me asignó un liceo técnico industrial de hombres en Santiago. Lo primero que hice fue observación. Detecté una problemática y quise proponer una solución o, más bien, ser parte de un proceso de solución, recurriendo para esto a mis estudios anteriores de teatro en otra universidad.

3.2. Un problema que abordar desde lo teatral

Los estudiantes, quienes provenían de contextos sociales vulnerables, en una inmensa mayoría estaban preparándose para ingresar al mundo laboral y en un escaso porcentaje para continuar estudios técnicos (los estudios universitarios casi no figuraban en su horizonte). Por

diversas razones contextuales, carecían de algo esencial: habilidades personales que les permitieran relacionarse de forma exitosa con el mundo formal adulto, en especial en el ámbito laboral. ¿Cómo podía ayudar una estudiante de pedagogía en proceso de formación? Pues, trabajando sus habilidades comunicacionales, pensé.

Puse en marcha una idea y creé el proyecto “Taller de Expresividad Teatral: Habilidades Comunicacionales Aplicadas”³.

A través de este taller buscaba contribuir a resolver el problema del desconocimiento de reglas tácitas de comunicación como, por ejemplo, claridad sobre las distancias sociales, adecuación de los registros del habla, implicancias del lenguaje corporal y de la comunicación no verbal y conciencia y manejo de la negociación que subyace al intercambio verbal durante una conversación. Por supuesto, finalmente, todo esto implicaba brindar a los estudiantes mayor seguridad personal.

¿Por qué era importante abordar este problema? Porque los estudiantes me contaban que tenían dificultades en las relaciones sociales que establecían fuera de su núcleo o barrio. De hecho, no pocos podían llegar a ser o sentirse discriminados o menospreciados al postular a un trabajo o, luego, a la hora de conservarlo.

Me puse manos a la obra y para tener mi rúter claro, definí el siguiente objetivo general: desarrollar en los estudiantes habilidades orales y corporales de la expresividad, para fomentar su inserción laboral y social por medio de la adecuación de sus discursos en distintos contextos sociales, comprendiendo qué hay detrás de cada situación de comunicación.

La propuesta fue: trabajar a partir de la experimentación de material dramático situacional, abordando la expresión de las preocupaciones sociales y los intereses personales de los estudiantes en un trabajo escénico.



Profesora y estudiantes de un taller de Teatro Aplicado con estudiantes de Educación Media. Santiago, 2013.

³ El proyecto fue premiado con el segundo lugar en el Concurso Nacional de Innovación Pedagógica: Colaboración y Pensamiento Crítico, en la categoría Pensamiento Crítico, organizado por la Universidad Alberto Hurtado y la plataforma Educar Chile, el año 2013.

3.3. ¿Cómo se hace y logra esta forma de Teatro Aplicado?

Realizábamos una sesión semanal, que comenzábamos siempre con actividades preliminares basadas en juegos corporales y verbales enfocados en el desarrollo de la confianza individual y grupal. Seguíamos con ejercicios de concentración, activación corporal (cuerpo y voz) y proseguíamos con ejercicios de creación, para que los participantes potenciaron las habilidades dramáticas. Finalizábamos con una etapa de valoración realizada a nivel grupal por medio de una herramienta perceptual, donde los participantes reflexionaban sobre lo vivido y compartían sus experiencias.

Aquí un ejemplo de situación trabajada en la etapa de creación e improvisación: “Hay una persona molesta y frustrada en un banco, quiere pedir un préstamo, pero no entiende lo que el ejecutivo le dice. Trata de explicar por qué necesita el dinero, pero no sabe cómo hacerlo. El ejecutivo de cuentas le hace una evaluación crediticia y personal desfavorable. ¿Cómo resuelve esa persona la problemática situación?”

3.4. Áreas trabajadas

Se trabajaron las áreas intelectual, corporal, vocal y afectiva. En el caso del área intelectual se pretende alcanzar logros en relación con la capacidad de abstracción, análisis situacional, opinión crítica, incremento y uso correcto del vocabulario. En el área corporal se trabajan conceptos como espacio personal y grupal (límites físicos y sociales), la importancia de la comunicación no verbal, se desarrolla la conciencia espacial y corporal y se intenta liberar la tensión para expresar distintas emociones. En el área vocal se trabaja el relajo del cuerpo antes y durante el acto comunicativo, la articulación para ser comprendido cabalmente, la proyección para ser escuchado apropiadamente desde diferentes distancias, la fonación y emisión, la salida del sonido/aire en cuanto a su volumen e intensidad, el uso de velocidades, ritmos, pausas, entonaciones y silencios, siempre en relación con el interlocutor y la situación discursiva. Finalmente, en el área afectiva se trabaja para apoyar el desarrollo de la confianza en los desempeños personales, el reforzamiento de la autoestima y el compañerismo dentro del trabajo colaborativo, lo que permite incrementar la autocrítica como una mirada amable, valoradora y respetuosa de los propios procesos personales, independiente de los resultados escénicos, ya que el medio lúdico opera como una herramienta para aumentar la tolerancia a la frustración.

Todos los juegos dramáticos a través de los que se trabajaron estas cuatro áreas implicaban que al final los participantes pudiesen reflexionar sobre el actuar de los personajes en circunstancias conflictivas y que también pudieran observar los cambios en las situaciones, por ejemplo, al enfatizar distintos roles o estatus. También se buscaba que pudiesen reconocer las creencias positivas o negativas implícitas en una discusión y los reales significados de estas creencias. Todo esto, por ejemplo, aplicándolo a la resolución de la situación en el banco antes mencionada.

Tengamos presente, entonces, que, como explica Verónica García-Huidobro: “la pedagogía teatral se ha caracterizado por buscar en el teatro un nuevo recurso de aprendizaje, motivador de la enseñanza, facilitador de la capacidad expresiva, contenedor de la diferencia, ente de sanación afectiva y proveedor de la experiencia creativa” (1996, p. 16).



Ejercicio durante una sesión del Taller de Habilidades Comunicacionales Aplicadas con estudiantes de Educación Media. Santiago, 2013.

3.5. ¿Qué se logra con talleres de Teatro Aplicado como este?

Los estudiantes que viven esta experiencia desarrollan la capacidad de escuchar y proponer y de intercambiar roles con facilidad. Entienden, paulatinamente, por supuesto, que las formas de hablar y actuar condicionan las expectativas y reacciones de las personas. Descubren la lectura situacional y les va resultando menos difícil situarse en los lugares de distintos personajes. A la vez, van incorporando, por medio de la práctica, nociones de lenguaje oral, corporal y gestual.

Con este proyecto he podido vivenciar la enseñanza aplicada del lenguaje. De esta manera constaté que la herramienta escénica funciona como una instancia lúdica, que se instala como catalizador de la metacognición. Es decir, al darnos cuenta de cómo pensamos, comprendemos cómo actuamos. Además, he podido constatar que el pensamiento crítico se encuentra presente en las lecturas que los jóvenes hacen del entorno desde distintos roles, pudiendo reafirmar o modificar sus opiniones, cuestionar y abstraer, para luego ir progresivamente comprendiendo de mejor manera el comportamiento humano en el medio social. Puedo, entonces, afirmar que el ejercicio de escenificar pone énfasis en el proceso y releva las experiencias significativas personales y grupales y que desde aquí surge espontáneamente la reflexión.

4. El escenario como aula.

4.1. ¿Cómo la creación artística puede aportar a la educación?

Llevo quince años y algo más haciendo teatro y trabajando en pedagogía. Como dramaturga, mi primer texto fue una reescritura de *Antígona*. Lo titulé *Antígona-Sepulturera*. Lo escribí el año 2006 y lo estrené el 2007. Incluso, la puesta en escena la dirigí yo misma.



Afiche de *Antígona-Sepulturera*. Dramaturgia y Dirección: María José Neira. Compañía Teatro Desbordes. Concepción, 2007.

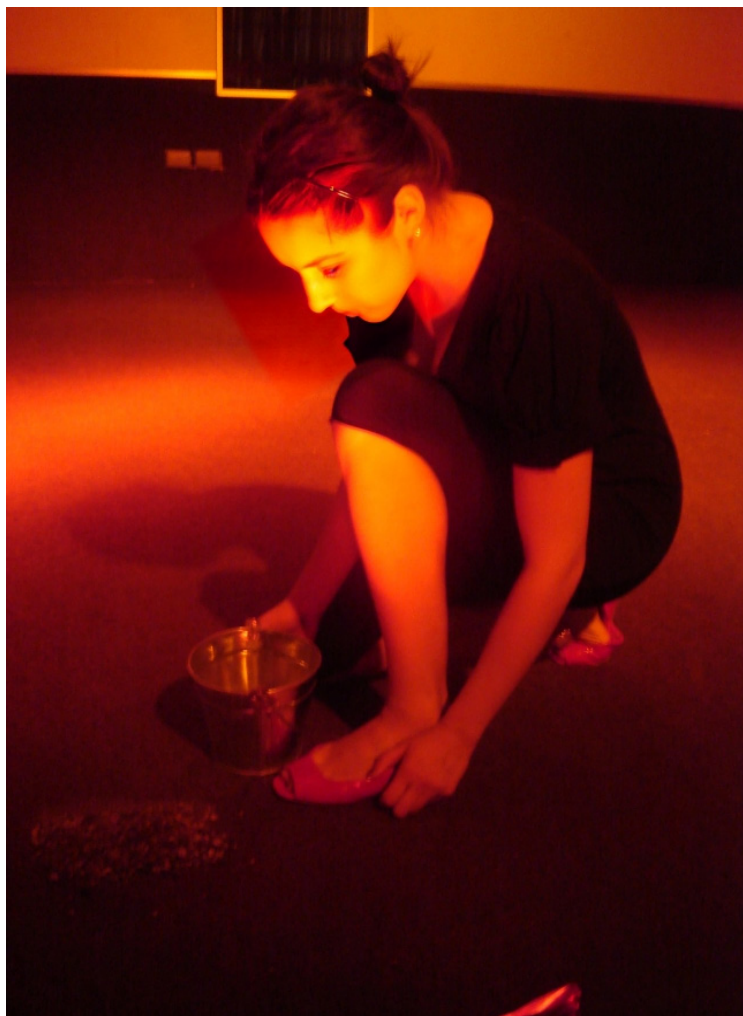
Ocurre que además de profesora de Lengua y Literatura, soy actriz, pero me dedico principalmente a la escritura, con énfasis en la dramaturgia. Paulatinamente, fui haciendo de la escritura mi campo de creación artística. En este sentido, mis primeros trabajos conformaron una trilogía de reescrituras: “Trilogía Adolescente”. Se trató de reescrituras de jóvenes heroínas clásicas: *Antígona-Sepulturera* (a partir de *Antígona* de Sófocles), *Anemia, en el cuerpo de Ofelia* (a partir de *Hamlet* de William Shakespeare) y *Melibea, sólo se quiere divertir* (a partir de *La Celestina* de Fernando de Rojas).

Para los objetivos del trabajo que aquí presento, comentaré brevemente algunos aspectos de la experiencia con mi obra debut: *Antígona-Sepulturera*.

Esta reescritura partió como un ejercicio personal en el que me propuse trasladar la herramienta del “sí mágico” de Constantin Stanislavski (2001), un teórico de la actuación, a la escritura. Me encerré en la pieza más pequeña de mi casa, con hojas y un lápiz y me pregunté: si yo fuese Antígona, ¿Cómo sería? ¿Dónde estaría? ¿Qué pensaría? ¿Qué haría en su lugar? Este juego de entradas y salidas de la ficción, de reflexiones como lectora, de escritura automática enrolada como actriz, me ayudó a armar la situación.

Dibujé un triángulo para verme con mis oponentes y mis ayudantes y así pude ver –u opté por creer– que Antígona no tuvo ayuda, pues estaba sola frente al mundo. Era sólo una joven huérfana de menos de veinte años, luchando contra las injusticias de un tío-rey-tirano y el dolor de un duelo que por ley no podía resolver. Me adentré en sus conflictos familiares y personales, escogí los centrales y eliminé los que no me parecían necesarios para mi acción. Me bastó con cinco personajes: Antígona, Ismene, Creón, Hemón y la Nana.

Así llegué a esta joven a quien llaman Antígona, huérfana, de diecinueve años, encerrada en su dormitorio, quien se niega a salir y cumplir con su rol: enterrar muertos y luego morir por desobedecer la ley. Mi personaje, mi Antígona, está profundamente enamorada y quiere vivir, pero su rol trágico se lo impide.



Escena de *Antígona-Sepulturera* (en gira por liceos). Dramaturgia y Dirección: María José Neira. Compañía Teatro Desbordes. Lota, 2007.

4.2. ¿Qué pasó con esta versión de Antígona?

Presentamos la puesta en escena de mi texto durante una temporada el año 2007, realizamos funciones de verano y luego fue seleccionada dentro de un concurso del entonces Consejo Nacional de la Cultura y las Artes –actual ministerio–, a través del FONDART, para realizar una itinerancia por liceos de la región del Bío Bio. De esa forma, la obra circuló por Concepción, San Pedro de la Paz, Lota, Chillán, Cañete y Arauco, donde fue vista por un poco más de seiscientos estudiantes.

Entre los objetivos de este trabajo artístico estaban el experimentar con la reescritura de los clásicos para indagar en lenguajes teatrales contemporáneos y también el difundir el teatro profesional en diferentes espacios socioculturales de la región. La itinerancia por establecimientos educacionales fue fundamental, por ejemplo, para comprobar que en los jóvenes con edades y conflictos vitales cercanos a los de la protagonista, la historia causaba bastante expectación.

Al final de cada función se realizó un conversatorio en el que se abrían micrófonos para generar debate a partir de la obra, para escuchar preguntas teatrales sobre el espectáculo, pero también para dialogar sobre otras inquietudes que se pudiesen haber detonado al ver la obra. Así generamos una comunidad reflexiva, un intercambio de puntos de vista. Activamos la recepción reflexiva del arte. Todo eso gracias a salir de las salas de teatro convencionales y entrar con el teatro al mundo escolar.

Los comentarios que recibíamos muchas veces venían desde la identificación: “Yo apoyo a la protagonista, porque ¡cómo tanta injusticia!”; “Qué mala hermana tenía, Antígona estaba sola en el mundo”.

El acercamiento del teatro a los jóvenes permitió que el arte se uniera con la educación. Y como no queríamos que esto ocurriera sólo durante un momento ni que el efecto fuese demasiado pasajero, entregábamos un material pedagógico que elaboramos para que luego de la función y el conversatorio, el proceso de diálogo y aprendizaje continuara en las salas de clases.

Que mi primera obra como dramaturga pudiese tener esta posibilidad de circulación fue una experiencia decisiva para mí: me di cuenta del impacto del quehacer escénico en los más jóvenes, de sus ganas de vivir el arte y del sentido fundamental que desde entonces tiene para mí buscar tantas vías como sean posibles para entrecruzar pedagogía, escritura y teatro.

5. Conclusión

El teatro y la educación, en síntesis, son disciplinas que dialogan y mutuamente se enriquecen. Por supuesto, aquí he compartido apenas tres ejemplos de todo lo que se puede hacer en este cruce disciplinario. La Pedagogía Teatral, por su parte, como subdisciplina, también es muy amplia y diversa. En mi caso, he tenido la oportunidad, por necesidad y por deseo, de trabajar en diferentes espacios y con distintos públicos, haciendo talleres en jardines infantiles, colegios, corporaciones culturales, centros de salud y programas de educación artística; también he podido enseñar el uso del cuerpo y la voz para estudiantes de variadas carreras en diferentes universidades. A partir de esta experiencia y de los tres casos revisados, no he pretendido entregar una receta, sino más bien dar ideas, luces, para ayudar a que cada uno pueda encontrar su propia forma de vincular pedagogía y teatro. Hay que atreverse a probar. Mi quehacer, al menos por ahora, me ha llevado a elaborar el siguiente lema: “el profesor, como actor, construye la clase como escena, dependiendo de qué historia quiere mostrar y qué mundo quiere construir”.

Bibliografía

- Condemarin, Mabel y Medina, Alejandra. (2000). *Evaluación Auténtica: un medio para mejorar las competencias lingüísticas y comunicativas*. Santiago: MINEDUC.
- García-Huidobro, Verónica. (1996). *Manual de Pedagogía Teatral*. Santiago: Editorial Los Andes.
- Grundy, Shirley. (1998). *Producto o praxis del currículum*. Madrid: Ediciones Morata.
- Stanislavski, Constantin. (2001). *Manual del actor*. México D. F.: Editorial Diana.
- Villegas, Juan. (1971) *La interpretación de la obra dramática*. Santiago: Editorial Universitaria.

1.2. Teatro Aplicado

**Teatro Foro:
teoría y práctica desde la experiencia del grupo Teatro Avellana¹**

**Forum Theater:
theory and practice from the experience of the Teatro Avellana group**

Carlos Paniagua Arguedas²
Universidad de Costa Rica
carlos.paniaguaarguedas@ucr.ac.cr

Resumen

Este trabajo sintetiza algunas aproximaciones teórico-prácticas al Teatro Foro como estrategia de mediación pedagógica y construcción política. Se plantea una brevísimas revisión historiográfica, desde el teatro político de inicios del siglo XX hasta la implementación del Teatro Foro en el contexto costarricense actual; específicamente, se presenta la labor realizada por el grupo Teatro Avellana. Además, se explican algunas de las modificaciones metodológicas implementadas por esta agrupación y se expone un caso específico de aplicación.

Palabras clave: teatro foro, teatro para las personas oprimidas, mediación pedagógica, teatro aplicado, teatro político

Abstract

This article synthesizes some theoretical and practical approaches to Forum Theater as a strategy for pedagogical mediation and political construction. It proposes A very brief historiographical review, from the political theater of the beginning of 20th century to the current implementation of Forum Theater in the Costa Rican context. Specifically, this paper presents the work carried out by the troupe, Teatro Avellana. In addition, it explains some of the methodological modifications made by this theatrical group, and it exposes a specific case of application.

Keywords: forum theatre, theatre for the oppressed people, pedagogical mediation, applied theatre, political theatre

¹ La primera versión de este trabajo fue presentada en modalidad online el 3 de junio de 2022, como parte del Ciclo de Clases Abiertas en Artes Escénicas organizado por la línea de Certificación en Teatro Escolar vinculada a la carrera de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación, en el marco de las actividades del área de Teatro del Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile.

² Carlos Paniagua es Director de Teatro y Dramaturgo. Bachiller en Artes Escénicas, Licenciado en Artes Escénicas y Máster en Estudios de Cultura Centroamericana con énfasis en Literatura por la Universidad Nacional de Costa Rica. Director del grupo Teatro Avellana. Profesor del Sistema de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

Recibido: 1/09/2022

Aceptado: 8/11/2022

1. Introducción

La sistematización de procesos artísticos-pedagógicos es todavía un tema pendiente, pues muchos de los trabajos que se realizan en comunidades o dentro de instituciones se mantienen en el anonimato y son pocas las publicaciones académicas que versan sobre el tema. Este escrito quiere contribuir a llenar este vacío porque se considera de alta relevancia la visibilización de este tipo de trabajos realizados por grupos de profesionales de la escena, no solo para dimensionar y valorar su labor, sino para repensar el rol social del teatro y su vinculación transdisciplinaria con otros saberes, donde la meta es buscar soluciones a problemas reales de la cotidianidad desde la ludicidad del arte, el juego y la pedagogía.

Este escrito está estructurado a partir de tres objetivos específicos. En primer lugar, exponer brevemente el recorrido histórico del Teatro Foro como antecedente para su implementación por parte del grupo Teatro Avellana, en Costa Rica. En segundo lugar, explicar la manera en que esta agrupación ha implementado la realización del Teatro Foro. En tercer lugar, evidenciar casos concretos de aplicación del Teatro Foro en el contexto costarricense ejecutados por el Teatro Avellana. El trabajo tiene un carácter descriptivo-analítico y se apoya en algunas fuentes bibliográficas para la construcción de líneas temporales y sustento teórico. A la vez, recurre a la reflexión realizada al interior de la agrupación por sus fundadores, entrevistas afines que han sido desarrolladas y observación participativa realizada en casi medio centenar de teatros foros.

2. Del teatro de Piscator al Teatro Foro del Teatro Avellana

La determinación exacta de un acontecimiento teatral es una tarea difícil, puesto que el genio es un fenómeno mediado por una serie de aspectos contextuales que posibilitan su condensación. Sin embargo, con el fin de establecer una aproximación al menos ilustrativa o referencial al momento en el que surge el teatro político, es necesario mencionar a Erwin Piscator, alemán, como uno de sus principales propulsores.

Este teatro político fue una propuesta que pretendía trascender el arte, pues las condiciones materiales del proletariado empujaban, a principios del siglo XX, a la búsqueda de emancipación a través de conseguir mejores condiciones laborales. Piscator, en su propuesta de teatro proletario, pretendía despojar al hecho escénico de los adornos innecesarios para fines propagandísticos, ya que daba énfasis en los aspectos panfletarios que posibilitaran que el teatro contribuyera a la revolución encabezada por la clase trabajadora.

El teatro político, entonces, se inicia con la intención de no entregar arte al proletariado, sino propaganda consciente. No se trataba de un teatro para el proletariado, sino un teatro del proletariado. Se desterraba de la terminología teatral la palabra arte porque las obras de este nuevo teatro eran proclamas y con estas no se pretendía otra cosa que intervenir en los acontecimientos cotidianos; esto era hacer política (Díaz, 1976, p. 70).

Tras la experiencia de la Primera Guerra Mundial, la necesidad de generar nuevas dinámicas socioeconómicas y políticas era un mandato para la sociedad alemana. El teatro se posicionó

como un frente para este cometido; sin embargo, la propuesta de Piscator no terminó siendo tan contundente ni eficaz porque la narración de sucesos históricos que representasen la importancia de la sublevación del pueblo en diferentes períodos de la historia no iba más allá de la pretensión de piezas didácticas con las cuales generar conciencia de clase en el proletariado.

Pero la propuesta de un teatro que buscara la agitación en el espectador resultó atractiva para Bertolt Brecht, también alemán, quien vio una oportunidad para modificar las propuestas de Piscator con el fin de que el espectador tuviera un rol más crítico y activo en la búsqueda de soluciones a las problemáticas de su época. A partir de esta idea, Brecht desarrolló su propuesta del extrañamiento o distanciamiento teatral en tres ramas básicas del teatro. Primero, la actuación, de manera que la persona intérprete no se identifica con el personaje actuado ni pretende que el público lo haga, pues lo que busca es resaltarlo como un artefacto teatral que ficcionaliza una situación con posibilidad de ser cambiada. Segundo, la puesta en escena, donde apuesta por la generación de material escénico que irrumpa en la cotidianidad o realismo de las situaciones (por ejemplo, mediante cantos o bailes) para evidenciar la teatralidad y así evitar que las personas espectadoras se identifiquen o alcancen la catarsis con los personajes. Tercero, la dramaturgia, cuya propuesta es estructurar la pieza escénica en cuadros para evitar la sensación de progresión escalonada de la historia y así nuevamente evitar el riesgo de la identificación o catarsis con la historia representada (Braun, 1992).

Las propuestas brechtianas se mantienen vigentes en el campo de la teatralidad contemporánea, ya sea como posibilidad de método actoral, como disparador para la construcción de dispositivos escénicos atractivos y renovadores y por la diversidad de alternativas que ofrece para la construcción dramaturgica. Sin embargo, tanto la propuesta de Piscator como la de Brecht mantienen una línea de producción de sentido unidireccional (de intérprete a espectador) que carece de reciprocidad. Es decir, el hecho escénico es creado para ser experimentado por la persona espectadora, pero esta no tiene mayor posibilidad de intervenirla o modificarla, o sea, la consume como un producto terminado.

Esta lógica de creación reproduce la filosofía del arte como una producción del artista que no puede/debe ser intervenida por quien lo percibe/recibe. Con esta perspectiva pretende romper desde América Latina, durante la segunda mitad del siglo XX, Augusto Boal, brasileño. Su propuesta de un Teatro para las Personas Oprimidas considera pertinente utilizar la posibilidad política del teatro para cambiar las condiciones materiales de las personas que vivían explotadas por el sistema económico y/o por el régimen político.

Boal, por su intención de modificar el contexto sociopolítico a través de la práctica teatral, crea la propuesta del Teatro para las Personas Oprimidas. Su intención es democratizar el uso de la escena para alcanzar posibles soluciones a problemáticas reales. Dividió su trabajo en ejercicios para actores y no actores y la implementación de dispositivos escénicos específicos, por ejemplo, el Teatro Imagen. Este consiste en la producción de una especie de fotografía escénica en la que las personas intérpretes asumen un rol dentro de la imagen y sostienen un comportamiento para ser sometido a análisis por quienes lo observan. Otra propuesta es el Teatro Invisible. Este refiere a una intervención en el espacio público donde las personas que la observan no saben que están presenciando una situación ensayada o al menos estructurada, en la que se plantea una problemática específica y se incita a que el público intervenga, tras lo cual las personas intérpretes se retiran con el fin de dejar la latencia de lo ocurrido en el espacio intervenido. Otro caso es el

Teatro Periodístico. Este consiste en una técnica mediante la cual se representa una noticia del periódico con el fin de exponer lo sucedido y explorar posibles soluciones a la problemática. Por último, está el Teatro Foro. En esta propuesta se muestra una situación dramática y al terminar se explica al público que se repetirá y en esta oportunidad podrán intervenir la escena para buscar modificaciones y soluciones en la problemática representada (Boal, 2002).

La propuesta de Boal trasciende la limitante unidireccional del teatro representacional elaborado por Piscator y Brecht, pues en el teatro del director latinoamericano, la persona espectadora puede intervenir o detener la situación, actuar junto a las personas intérpretes o cambiar la línea argumental desde sus posibilidades de entender el mundo. Así se apuesta por una horizontalidad entre quien en un principio solo actuaba y otro que solo miraba, pues ahora los roles pueden intercambiarse o incluirse diluirse. La escena ya no le pertenece solo al artista, sino que cualquier persona que haya asistido al convivio teatral es partícipe y cocreador. Según Jorge Dubatti, argentino, filósofo del teatro:

Llamamos convivio teatral a la reunión de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. En el tiempo presente), sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en el encuentro (Dubatti, 2015, p. 45).



Actriz y actor/moderador del Teatro Avellana y grupo de estudiantes durante una sesión de Teatro Foro.

Augusto Boal genera su planteamiento a partir de varias circunstancias sociopolíticas en las que estaba inmerso, dentro de estas, los resultados del Concilio Vaticano II, que a su vez impactarían sobre otras dos propuestas específicas: la Teología de la Liberación, reflexión nacida en América Latina, y la Pedagogía de la Liberación, elaborada por Paulo Freire, también originario

del Brasil natal de Boal, cuyo interés estaba puesto en la liberación del ser humano de cualquier forma de opresión mediante una actitud crítica ante las condiciones socioculturales que rodean a los sujetos.

Así, Boal incorpora aspectos filosóficos en su praxis que conllevan cambios estéticos importantes dentro de la escena, pues el convivio teatral del que habla Dubatti no se limita a la interferencia de lo tecnológico, sino al compartir tiempo, el espacio y la acción para la búsqueda de soluciones a problemáticas reales desde el conocimiento compartido y en continua construcción.

La práctica de la teatralidad propuesta por Boal dio a su autor mucha popularidad en Suramérica. Pero en Costa Rica, por el perfil de las instituciones formadoras de la profesión teatral, por la perspectiva eurocéntrica de sus dirigentes, por los lugares donde acudían para especializarse los docentes, entre otras variables, el legado de Boal se atrasó en llegar y poner en práctica. Fue recién a inicios del siglo XXI, con los proyectos de Teatro Aplicado de la Universidad Nacional de Costa Rica, cuando comenzaron a implementarse acciones en comunidades y territorios para discutir problemáticas nacionales o regionales mediadas por el recurso teatral.

En Costa Rica, actualmente existen tres instancias de enseñanza superior en el ámbito teatral: la Escuela de Artes Dramáticas (creada en 1969) de la Universidad de Costa Rica, la Escuela de Arte Escénico (nacida entre 1973 y 1974) de la Universidad Nacional de Costa Rica y el Taller Nacional de Teatro (fundado en 1977). Además, en el ámbito de la educación media, hay dos colegios artísticos que brindan formación teatral sistemática, entre otras artes: el Conservatorio Castella (en primaria y secundaria) y el Colegio Felipe Pérez (en secundaria).

El Teatro para las Personas Oprimidas en general y el Teatro Foro en específico, son prácticas teatrales poco presentes en los contenidos de la formación en estas instituciones. Las mallas curriculares incorporan aspectos centrados en el desarrollo de habilidades físicas para la competencia actoral, la implementación de herramientas básicas de diseño de escenografía, vestuario e iluminación, y técnicas para el desarrollo de la dirección escénica y la creación dramática. Sin embargo, el estudio de las corrientes teatrales de diferentes períodos y latitudes se limita a menciones esporádicas en cursos de Historia del Teatro o Teatrología.

El Teatro Avellana es un grupo profesional cuyos integrantes egresaron de la Universidad Nacional de Costa Rica. Y el acercamiento al Teatro de las Personas Oprimidas se da por experiencias extracurriculares vividas durante el proceso la formación de sus fundadores, quienes participaron de manera colaborativa en proyectos alternativos dentro de la misma universidad. En la búsqueda de un lenguaje escénico particular y un rumbo de su trabajo teatral, la agrupación profundiza en las herramientas y técnicas propuestas por Boal. Desde el año 2013, el Teatro Avellana mantiene una oferta teatral permanente en tres vías: espectáculos representacionales dentro de los parámetros tradicionales, Teatro Foro sobre diversas temáticas y talleres socioformativos donde se utiliza el teatro como estrategia de mediación pedagógica en diferentes áreas.

3. La reconfiguración del Teatro Foro por parte del Teatro Avellana

La agrupación Teatro Avellana se ha posicionado desde una perspectiva crítica en relación con la utilización de las herramientas teatrales, pues intenta reconfigurar y contextualizar los conocimientos referidos a la teatralidad. Desde esta lógica, tras investigar y poner a prueba las técnicas y metodologías propuestas por Augusto Boal, las ajustan para hacerlas más pertinentes a

su contexto. Para entender estas modificaciones, primero se expondrá la forma que propone Boal y luego se explicará la manera en que fue adaptada por Teatro Avellana.

Por un lado, el Teatro Foro, tal y como lo propone Boal, consiste en la generación de un espacio lúdico donde el espectador deje su rol de contemplación para convertirse en espect-actor, es decir, asuma un rol mucho más activo que puede interrumpir la escena para proponer cambios en la situación representada y así analizar, desde otras perspectivas, el problema señalado. Para lograr esta figura, el director brasileño propone la generación de teatro imágenes para que el espect-actor se involucre y entienda su rol. A partir de ahí, existen dos componentes básicos relativos a la dramaturgia y la puesta en escena. Desde la dramaturgia se propone:

Las soluciones propuestas por el protagonista dentro de la estructura de la pieza que servirá de modelo al debate-foro, deben contener por lo menos un fallo político o social que deberá analizarse durante la sesión de foro... Esto ocurre porque el Teatro Foro no es teatro-propaganda, no es el viejo teatro didáctico; al contrario, es pedagógico, en el sentido de que todos aprendemos juntos, actores y público. La pieza –o modelo– debe presentar un error, un fallo, para estimular a los espect-actores a encontrar soluciones y a inventar nuevos modos de enfrentarse a la opresión. Planteamos preguntas, pero es cosa del público aportar buenas respuestas (Boal, 2002, p. 68).

La dramaturgia debe ser un disparador de situaciones y posiciones ideológicas para que sean cuestionadas, intervenidas, reconstruidas, aceptadas o rechazadas mediante la intervención del espect-actor. Sin embargo, la puesta en escena también debe cumplir con algunos requerimientos:

Cada personaje debe representarse visualmente, de manera tal que se le reconozca con independencia de su discurso hablado, y el vestuario debe contener elementos esenciales para el personaje, de modo que los espect-actores puedan también utilizarlos cuando sustituyan a los actores, y ser de fácil comprensión (Boal, 2002, p. 69).

Desde la escenificación se solicitan algunas particularidades para que el espect-actor pueda intervenir y tenga una base desde la cual sostener su propuesta de cambio. Para el actor, precisión en sus gestos y acciones, y en el caso de ceder el espacio al espect-actor, servir como guía. Mientras que, para el espect-actor, realizar propuestas relacionadas con el perfil del personaje asumido. En todo momento Boal propone que “el espectáculo es un juego artístico e intelectual entre artistas y espect-actores” (Boal, 2002, p. 69), pues invita a que todas las personas participantes se sientan libres para proponer alternativas a partir de asumir roles específicos.

La propuesta asumida por el Teatro Avellana, por su parte, responde a algunos factores políticos, económicos y sociales específicos. En primer término, el desarrollo del Teatro Foro, en la mayoría de los casos está mediado por las políticas particulares de los lugares que se visitan: escuelas, colegios, universidades e instituciones estatales. Acá se plantean particularidades de carácter administrativo, pues existen restricciones de tiempo, espacio, cantidad de personas, obligatoriedad de la asistencia, por mencionar algunas. De esta manera, la agrupación tuvo que modificar la propuesta de Boal, sin perder la esencia, pero manejando siempre el pilar del “espectáculo como juego pedagógico”. El énfasis está en lo pedagógico, principalmente, por la búsqueda de que las personas participantes intervengan, construyan su conocimiento y ensayen posibilidades de soluciones, aún dentro de las regulaciones y reglamentos instituciones que enmarcan las actividades.

En segundo lugar, por ser una agrupación que realiza esta actividad como un trabajo remunerado, también responde a presupuestos, indicadores, metas y agendas específicas, por lo

que se deben gestionar situaciones escénicas semejantes y generales que posibiliten entender contextos y políticas públicas que pueden ayudar a resolver las problemáticas presentadas.

En tercer lugar, el grupo se ve limitado a profundizar en particularidades de contextos comunitarios dados por las mismas agendas programáticas en las cuales se inscriben por ser parte de un proyecto o programa institucional específico.



Actor/Moderador del Teatro Avellana registrando en la pizarra las intervenciones de las y los asistentes a la sesión de Teatro Foro mientras este se desarrolla.

A pesar de las particularidades recién señaladas, la agrupación ideó una propuesta lo más atinente posible, en la cual incorpora estructuras y marcos teóricos que posibilitan llegar a soluciones posibles, generar una actitud crítica por parte de los espect-actores y establecer acciones que afecten sus círculos sociales para la provocación de cambios en las condiciones materiales de los sujetos.

Dentro de las principales modificaciones realizadas por el Teatro Avellana se encuentran: se intensifica lo afectivo de la escena, se puntualiza la situación-problema, se transforma al moderador, y se vinculan las soluciones del público con políticas públicas y acciones individuales.

La intensificación de lo afectivo en la escena parte de la premisa de que la agitación de las emociones es un componente movilizador. Teatro Avellana propone que las escenas condensen situaciones en las que se manifieste la problemática a tratarse a partir de pocos personajes, pero con situaciones límites en las cuales se vea la opresión de un personaje sobre otro de manera muy evidente. Al mismo tiempo, las circunstancias dramáticas deben complejizar las posibles soluciones, pues el contexto donde se desarrollan debe ser favorable para la opresión; así, cuando se busquen soluciones, se transitará por una serie de escenarios que ayuden a comprender en profundidad los factores condicionantes y sujetos a ser modificados o reestructurados.

La puntualización de la situación-problema se relaciona con la limitación temporal, porque al desarrollar el Teatro Foro principalmente en instituciones, se restringe el tiempo disponible para la realización de la actividad. Si las propuestas de Boal suponían espectáculos con una duración de entre 40 y 60 minutos y luego se desarrollaban las intervenciones y discusiones, en total se requerían alrededor de 2 horas. Teatro Avellana, en cambio, propone escenas cortas, de entre 5 y 8 minutos, en las que se promueve la discusión en profundidad de los componentes estructurales, afectivos y políticos. Esta síntesis dramática obliga a que la situación sea concreta y los espect-actores puedan manejar un contexto más delimitado para la búsqueda de soluciones. Su implementación con grupos de niños, jóvenes o adultos facilita la discusión y el manejo de variables específicas según el contexto de la situación-problema. La duración total del Teatro Foro desarrollado por la agrupación suele ser entre 60 y 80 minutos, lo que es acorde con los márgenes institucionales donde se realiza.

La transformación del moderador (“curinga”, según la propuesta de Boal) es uno de los principales cambios realizados por el Teatro Avellana. El rol básico de esta figura es propiciar la intervención del público para que los espect-actores se incorporen en el juego dramático. Sin embargo, los roles son ampliados, pues ya no solo se limita a la incitación para el involucramiento del público, sino que funciona como un mediador conceptual, pues pone a disposición del público algunos paradigmas desde los cuales se posibilita el análisis de la situación y con esto el reconocimiento de situaciones sociopolíticas y culturales implícitas en la situación. Para lograr este cometido, este moderador-facilitador interviene en la escena no solo como actor/mediador, sino como un pedagogo, pues los insumos teóricos ofrecidos al público participante los intenta promover e incorporar en la discusión y puesta en juego de la problemática. Así, esta propuesta de Teatro Foro no sólo es un espacio para el juego escénico, sino que también incorpora espacios de reflexión teórica para ser puesta en discusión en el mismo juego dramático; al mismo tiempo, al ser la teoría puesta en práctica, ofrece perspectivas diferentes al enriquecimiento teórico, ya que lo cuestiona y complejiza al posicionarlo en la esfera de lo pragmático y no sólo, como suele ocurrir, en el ámbito teórico academicista.

La vinculación de las soluciones del público con políticas públicas y acciones individuales es una modificación en la cual se confrontan las necesidades y problemas de las personas con las políticas públicas. En este sentido, una vez que se presenta la escena, se realiza el análisis de la situación, se discuten posibilidades de cambio mediante el juego de roles y se establecen rutas para la resolución de los problemas. Se presentan las políticas públicas que se relacionan con el problema a resolver con el fin de cotejar su viabilidad o claridad de funcionamiento, pues en ocasiones se han encontrado vicios o problemas de procedimiento porque no se tiene claro la función de la persona encargada o es impreciso el estamento al cual se debe recurrir para que atienda la situación. Esta confrontación posibilita que no solo las personas detecten problemas de funcionamiento, sino que también ayuda a que las instituciones que contratan el Teatro Foro descubran aspectos que deben mejorar para una mejor atención de la problemática. De esta manera, la construcción de la política pública se democratiza, se cuestiona, se enriquece y atiende de una forma más cercana y oportuna las necesidades y contextos que aparecen a partir de su puesta en juego. Además, aunado a la puesta a prueba de la política pública, en el Teatro Foro se propone la construcción y establecimiento de acciones concretas que puede realizar cada espect-actor con el fin de que las medidas para generar cambios no solo queden en la iniciativa institucional, sino

que sean un trabajo en conjunto a partir de las acciones particulares de cada sujeto. Es decir, se busca un posicionamiento político proactivo para velar porque las situaciones problematizadas sean atendidas y que las condiciones materiales de cada individuo se vean intervenidas por sus propias acciones.

Estas son las principales modificaciones realizadas por el Teatro Avellana con el fin de atender las necesidades del mercado y también de contextualizar la técnica del Teatro Foro a las características temporales, demográficas y situacionales en que se realiza.

Por otra parte, como ha estado implícito en lo anteriormente mencionado, el manejo teórico de la agrupación ha tenido que trascender la teatralidad, pues se necesitan marcos epistemológicos más amplios que permitan la visualización de alternativas o formas de opresión que han sido normalizadas. De esta particularidad, surge la implementación de la transdisciplinariedad no como un fin en sí misma, sino como una necesidad pragmática por buscar soluciones atinentes a los contextos donde se presenta el Teatro Foro.

Algunos de los marcos teóricos “extra-teatrales” empleados son: la Pedagogía Crítica, por un interés en construir espacios de diálogo horizontales y de cuestionamiento, así como de discusión teórica o de políticas públicas; los Estudios Culturales, para ofrecer un posicionamiento más amplio y complejo ante los factores sociales, políticos, económicos y ambientales; los Estudios Decoloniales, por sus planteamientos críticos en torno a las formas en que se manifiesta el poder y la violencia; la Semiótica, por su posibilidad de comprender las acciones representadas y contextuales como signos/dispositivos que contienen discursos opresores y, por último, otras ramas teóricas afines a las problemáticas específicas abordadas, entre las cuales se encuentran teorías de género, giro afectivo y teoría ambiental, por citar algunas.

4. Un caso: Teatro Foro sobre hostigamiento sexual

Teatro Avellana ha sido un grupo muy activo desde su fundación, el año 2008, pero sólo el 2013 emprendió su labor en el teatro aplicado y el Teatro Foro. Además, ha madurado las propuestas, pues al inicio el trabajo desarrollado era más cercano al propuesto por Boal y recién desde el 2016 giró hacia lo descrito antes, justamente cuando aumentó la vinculación con instituciones del Estado como municipalidades, centros educativos e instituciones gubernamentales.

Para lo ahora expuesto, se considera el trabajo realizado con la Municipalidad de San Carlos, ubicada en el norte de Costa Rica, en la provincia de Alajuela. Con esa entidad se realizaron cuarenta y cinco sesiones de Teatro Foro en comunidades, iglesias, en primaria, secundaria, en sedes universitarias, con grupos organizados y funcionarios municipales entre mayo y noviembre de este 2022.

Según los informes presentados a la Municipalidad de San Carlos y como consta en las listas de asistencia, la agrupación trabajó con 2386 personas en esas 45 presentaciones. La temática abordada fue el hostigamiento sexual y el acoso callejero (una problemática presente en todo el país y en la que se han invertido muchos recursos para tratar de erradicarla). La municipalidad en cuestión ha establecido una política de acción para denunciar casos de acoso.

La escena representada se llama “Rosarito”. Trata de una joven, Amanda, que es víctima de acoso sexual por parte de su compañero, Luis. Ella lo evade, pero él intensifica sus acciones. Cuando Luis se va, Rosarito, una amiga de Amanda, la revictimiza al culparla por no hacer nada.

Luis reaparece e intenta llevar a Amanda a otro sitio, pero ella no accede. Rosarito la vuelve a culpar y se marcha. Por último, Luis, al verla sola la invita a irse juntos nuevamente, pero es rechazado por Amanda en todo momento.

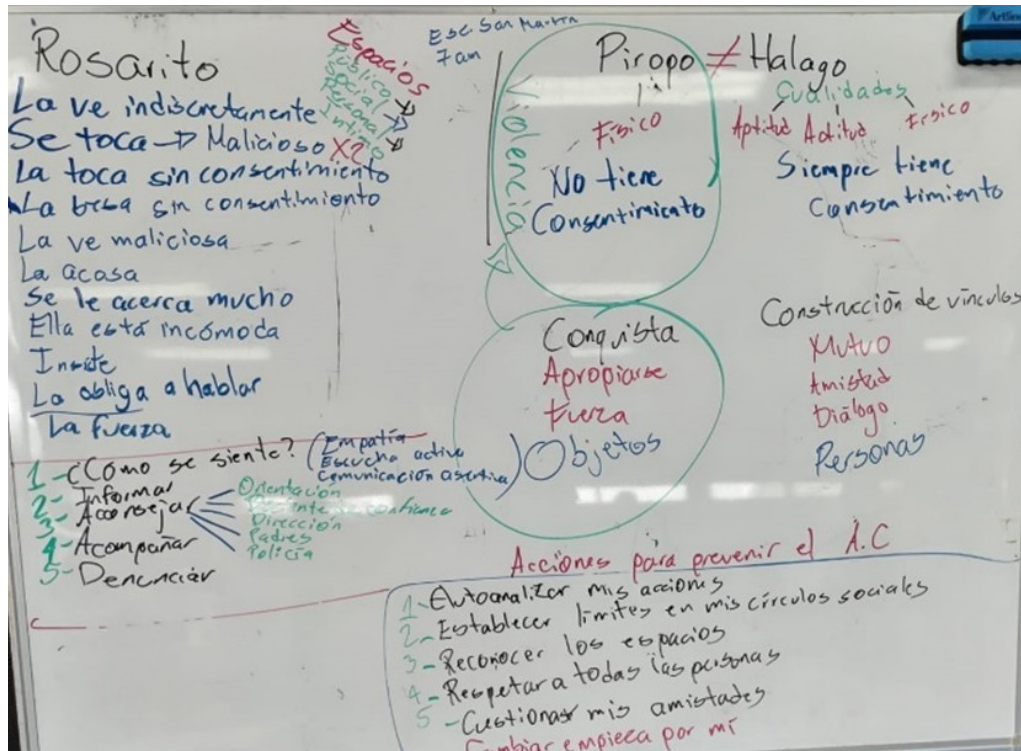
La estructura de los Teatro Foros siempre fue la misma: primero se realizaban juegos rompehielos, tanto individuales como colectivos, luego se explicaba la dinámica de la representación e intervenciones, posteriormente se mostraba la escena, se repetía y el público hacía detenciones cuando identificaba algún comportamiento de hostigamiento sexual y generaba su punto de vista o lo escenificaba.



Jóvenes participantes de un Teatro Foro jugando con sus manos como parte de las dinámicas rompehielos facilitadas por las actrices del Teatro Avellana.

Las intervenciones del actor/moderador se estructuraban en cuatro momentos: al inicio se promovía la identificación del problema y sus formas de manifestación (se puede visualizar en la esquina superior de la próxima fotografía aquellos elementos que las personas identificaban); en segundo lugar, se hacían señalamientos teóricos sobre los elementos estructurales (sociales y políticos) que sostenían o ayudaban a perpetuar el problema (se pueden visualizar en la esquina superior derecha de la pizarra, donde se evidencia el manejo teórico expuesto); a continuación, se establecía un protocolo de acciones en el caso de ser testigo o víctima de acoso sexual (en la parte izquierda de la pizarra se expone una enumeración en la que se visibilizan las acciones a realizar en este caso); y, en cuarto lugar, se generaban, de manera conjunta, una serie de acciones que puede realizar cada una de las personas participantes (en la zona inferior derecha se visualizan las acciones propuestas para la erradicación del acoso sexual). El único elemento escenográfico era una pizarra acrílica que funcionaba para apuntar los aportes de cada espect-actor.

En términos generales, el público se mostraba receptivo y proactivo por la dinámica del juego escénico y el desarrollo conceptual del Teatro Foro. En algunos casos, específicamente con hombres, se generaba algún tipo de rechazo a la temática, pues se visualizaba que parte del problema radicaba en los comportamientos machistas y la cultura patriarcal. En definitiva, el Teatro Foro desarrollado por el Teatro Avellana no sólo cumplió con los requerimientos solicitados por



Pizarra con el registro de buena parte de los resultados de una sesión de Teatro Foro realizada por el Teatro Avellana. San Carlos, 2022.

la institución contratante, sino que permitió visualizar algunas posibilidades desde las cuales seguir potenciando su trabajo y algunas otras temáticas posibles para trabajar.

5. Conclusiones

Las personas trabajadoras del teatro han tenido la perspicacia para reconfigurar su arte para responder a contextos nuevos y particulares. Como se expuso, el teatro político de Piscator respondió a particularidades específicas, luego Brecht lo retomó y modificó para generar una actitud más crítica ante lo visto, mientras que Boal tomó las posibilidades del teatro como juego y los saberes de otros pedagogos para construir su poética del Teatro para las Personas Oprimidas. El Teatro Avellana, dialogando con esta tradición, adoptó la propuesta a partir de las particularidades contextuales de la formación teatral en Costa Rica y las problemáticas sociales de su medio. El grupo implementó algunas de las conceptualizaciones teóricas de Augusto Boal y su propuesta de Teatro Foro y las reconfiguró para crear su propia fórmula para ser utilizada en diferentes instituciones y con diversas temáticas.

Es de suma importancia poner en evidencia el trabajo de agrupaciones de diferentes latitudes, pues el conocimiento se construye desde la puesta a prueba, su discusión, reflexión y reelaboración en la praxis. En el caso del Teatro Avellana, se ejemplifica la metodología empleada y los alcances institucionales obtenidos para que puedan funcionar como base para futuras aplicaciones en otros contextos. Esto, porque se considera pertinente explorar la herramienta del Teatro Foro como una estrategia de mediación pedagógica para el análisis de casos y construcción

de conocimiento desde la ecología de saberes en diferentes ámbitos académicos, ya que posibilita el reconocimiento de factores contextuales ante determinadas situaciones.

Además, el Teatro Foro puede ser considerada una herramienta para el desarrollo de habilidades sociales (empatía, pensamiento crítico y creativo, comunicación asertiva, exploración en un espacio lúdico), ya que exige que se genere diálogo y una actitud proactiva para la solución de problemas.

Por último, como se mostró, el Teatro Foro es un dispositivo que posibilita la creación o mejoramiento de políticas públicas mediante el ejercicio de las discusiones dialécticas que se desarrollan durante su empleo.

Bibliografía

- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. ALBA.
- Braun, E. (1992). “Los años de formación de Brecht”. *El director y la escena: del naturalismo a Grotowski*. Galerna: 203-224.
- Dubatti, J. (2015). “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de Artes Escénicas* 9: 44-54.
- Solís, L. (1976). “La teoría del teatro político de Erwin Piscator”. *Estudis escenics: Quaderns de l'Institut del Teatre* 21: 67-83.

1.3. Historia del Teatro

**El exilio teatral chileno en Costa Rica:
bifurcación, destierro y resurrección del Teatro del Ángel¹**

**The Chilean theatrical exile in Costa Rica:
bifurcation, banishment and resurrection of the Teatro del Ángel**

Adolfo Albornoz Farías²
Universidad Austral de Chile
adolfo.albornoz@uach.cl

Resumen

El exilio, porque entrelaza el pasado, el presente y el futuro, la historia, la política y la cultura, la subjetividad y la intersubjetividad, lo propio y lo ajeno, lo micro y lo macro, ha sido un objeto predilecto de los Estudios Culturales y ha dado forma a un emergente campo propio de trabajo académico: los Estudios de Exilios. La última oleada de exilios políticos del Cono Sur, que estalló durante los años setenta del siglo pasado, fue inédita por su masividad, extensión temporal y espacial, transversalidad y efecto diaspórico. Centroamérica, donde esta experiencia de desarraigo ha sido vivida con particular densidad hasta hoy, figura entre los casos exiliares menos estudiados. Este trabajo aborda un capítulo todavía novedoso: los artistas teatrales chilenos exiliados en Costa Rica después del Golpe de Estado de 1973, con énfasis en la compañía Teatro del Ángel. Busca mostrar cómo la perspectiva de los Estudios de Exilios puede contribuir a renovar las formas de pensar y hacer la historia del teatro.

Palabras clave: teatro chileno, teatro en el exilio, Teatro del Ángel, teatro costarricense, exilio político

Abstract

The exile, because connects past, present, and future, history, politics, and culture, subjectivity and intersubjectivity, own and others, macro, and micro, has been a favorite subject for Cultural Studies and has shaped its own emerging field of academic work: the Exiles Studies. The last wave of political exiles from the South Cone of Latin America, which broke out during the seventies of past century, was unprecedented due to its massiveness, spatial and temporal exten-

1 La primera versión de este trabajo –algo más amplia en sus contenidos– fue presentada como ponencia en modalidad online el 14 de octubre de 2021, en el VIII Congreso Centroamericano de Estudios Culturales, realizado en la Universidad Rafael Landívar, Guatemala.

2 Adolfo Albornoz es Sociólogo y Director de Teatro. Licenciado en Sociología por la Universidad de Concepción y Doctor en Estudios de la Sociedad y la Cultura por la Universidad de Costa Rica. Realizó estudios de Teatro en la Universidad Finis Terrae y el Centro de Investigación Teatro La Memoria. Profesor Asociado del Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile.

sion, transversality, and diasporic effect. Central America, where the experience of the foreign has had a particular historical density until today, is among the exile's cases least studied. This work addresses a still novel chapter: the Chilean theatrical artists exiled in Costa Rica after the 1973 coup, with emphasis in the troupe, Teatro del Angel. This paper aims to show how the Exiles Studies perspective can contribute to renew the ways of Theatre History.

Keywords: chilean theatre, theatre in exile, Teatro del Angel, costa rican theatre, political exile

Recibido: 1/09/2022

Aceptado: 9/11/2022

1. Introducción

El exilio (y cuestiones afines, como la diáspora y la migración), por el entrecruzamiento que conlleva entre el pasado, el presente y el futuro, la historia, la política y la cultura, la subjetividad y la intersubjetividad, lo propio y lo ajeno, lo micro y lo macro, entre otras dimensiones y variables, ha figurado entre los objetos predilectos de los Estudios Culturales. Se trata, por ejemplo, de un ámbito de investigación clave en la agenda intelectual con la que Stuart Hall (2020) determinó la tradición de la Escuela de Birmingham.

En América Latina, los exilios conforman una historia de Larga Duración (Braudel, 1990). Si consideramos experiencias históricas como la expulsión masiva de los judíos desde España a partir de 1492 y la trata de las poblaciones africanas esclavizadas iniciada algunas décadas antes por Portugal, observamos que la teoría y la práctica del exilio ya formaban parte del arsenal europeo al momento de invadir América y comenzar a dar forma al Sistema Mundo Moderno/Colonial (Quijano, 2000).

El extrañamiento de los moriscos durante el siglo XVII, la expulsión de los jesuitas durante el XVIII, el destierro de los próceres independentistas durante el XIX –antes y después de las independencias políticas– y exilio republicano español durante el XX, fueron solo algunos de los numerosos episodios de desarraigo que han perfilado el devenir del horizonte político-cultural de Hispanoamérica (Roniger, 2014).

Sin embargo, dentro de esta historia de Larga Duración, el capítulo de los exilios latinoamericanos que despuntó en el Cono Sur en los años sesenta del siglo pasado, estalló durante los setenta y se reprodujo desde los ochenta, aparece como un proceso histórico inédito, por ejemplo, por su masividad (porque las víctimas directas son millones de personas), por su extensión temporal y espacial (porque se despliega durante varias décadas, expulsando poblaciones hacia todos los continentes), por su transversalidad sociocultural (porque no distingue clases, oficios, ideologías, credos, sexos, géneros, razas o etnias) y por su efecto diaspórico (porque tras décadas de restauración democrática, muchas comunidades de exiliados continúan fuera de sus países de origen) (Ayala, 2015).

Para dar cuenta de esta nueva y compleja problemática, durante la última década y algo más ha ido configurándose un nuevo campo de trabajo académico, no disciplinario, conocido como Estudios de Exilios o Estudios sobre los Exilios Políticos –al menos parcialmente ubicables

en la esfera de ciertos Estudios Culturales—, para cuya consolidación resultó decisiva la publicación de *La política del destierro y el exilio en América Latina* de Mario Sznajder y Luis Roniger, obra capital aparecida el año 2009 en inglés y el 2013 en español. Dentro de este ámbito de investigación y reflexión, igualmente relevante ha sido el trabajo de Pablo Yankelevich (2010), Silvina Jensen (2014) y Soledad Lastra (2018), entre otros y otras y, para el caso chileno, José del Pozo (2006), María Eugenia Horvitz (2016) y Carla Peñaloza (2021), junto a varios y varias más.

En esta producción he encontrado insumos provechosos para mi propio quehacer como investigador teatral. Destaco, por ejemplo, la voluntad por superar, a partir de los desafíos que la categoría exilio abre con su sola enunciación, la subordinación al Estado-Nación como racionalidad ordenadora de la realidad histórico-social y de la producción de conocimiento sobre esta. También me ha resultado estimulante verificar la mayor atención que han recibido las trayectorias de los expatriados latinoamericanos en Norteamérica y Europa en comparación con lo bastante menos que se sabe de sus tránsitos por Sudamérica, Centroamérica y el Caribe. Sumamente motivante ha sido, por último, constatar el creciente interés por complejizar y ampliar los horizontes heurísticos, desde el tradicional interés por sujetos y comunidades de connacionales dentro de otro país hacia preguntas que cada vez más buscan informar también sobre el país de acogida y sus dinámicas internas y a partir de esto sobre las relaciones y los problemas transfronterizos.

Así, para el emergente, pero ya sólido campo de los Estudios de Exilios, y esto resulta cabalmente pertinente a propósito del Teatro del Ángel, el caso de exilio teatral chileno en Costa Rica que aquí presento, las expresiones “del exilio” o “en el exilio” han dejado de operar como variables explicativas y han cobrado una renovada relevancia como cuestiones que aún falta por explicar.

2. Teatro chileno y exilio

Entiendo por “el exilio teatral chileno en Costa Rica” ese capítulo del teatro chileno, del teatro y la cultura costarricense y de los exilios políticos latinoamericanos, entre otros órdenes del saber, al que dio vida una comunidad constituida en principio por una veintena de profesionales de la escena, quienes por variadas razones y de diversas maneras, la mayoría de estas sin directa relación entre sí, pocos meses después del Golpe de Estado de 1973, empezaron a salir de Chile y hacer de Costa Rica su país de acogida —proceso histórico-artístico que tras casi cincuenta años continúa desplegándose—.

Algunos lo hicieron ya organizados como compañías teatrales, como ocurrió con el Teatro del Ángel, colectivo a su vez conformado por dos parejas: la actriz Bélgica Castro con el dramaturgo Alejandro Sieveking (ambos murieron el año 2020, con un día de diferencia, no por causas relativas a la pandemia de COVID-19) y el actor Lucho Barahona (quien aún reside en Costa Rica) con el productor Dionisio Echeverría.

Otros emprendieron el destierro como grupos familiares, como ocurrió con la actriz Carmen Bunster, su hijo, el actor Rodrigo Durán Bunster, y la entonces compañera de él, la actriz Rosita Zúñiga. Algo similar aconteció con el matrimonio formado por la actriz Sara Astica y el actor Marcelo Gaete, quienes en su exilio centroamericano dieron vida a la compañía Teatro Surco.

Varios otros y varias otras lo hicieron de manera individual, describiendo en cada caso muy singulares trayectorias. Por ejemplo, los actores Alonso Venegas y Juan Katevas, quienes en su infancia habían sido vecinos y amigos, se reencontraron como colegas en el destierro. La directora Alejandra Gutiérrez, hija del escritor costarricense Joaquín Gutiérrez, había nacido en Costa Rica, pero crecido en Chile –adonde su padre y su familia se trasladaron por varios años–, por lo que paradójicamente partió al exilio hacia su tierra natal. Para el académico y crítico Gastón Gaínza –ex Decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile–, nacido en Chile, pero hijo y nieto de refugiados vascos, Costa Rica representó un segundo exilio.

La lista la completan la actriz Marcia Maiocco, los actores Leonardo Perucci, Ramón Sabat, Víctor Rojas, Patricio Arenas y algunos y algunas más. Si junto a estos nombres consideramos, por ejemplo, las decenas y decenas de artistas y agrupaciones en el exilio –en Argentina, Venezuela y Canadá; España, Francia, Suecia y las dos Alemanias, entre numerosos otros destinos–, que tempranamente Grínor Rojo (1985), desde su exilio en Estados Unidos, registró en *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*, entonces resulta evidente que aún no ha sido producido un estudio general, así como tampoco una sumatoria importante de investigaciones específicas, que junto con examinar numerosos y diversos casos de exilios teatrales chilenos, permita una mirada analítica y comprensiva integral del fenómeno en cuestión.

Por supuesto, algunos casos que devinieron emblemáticos sí han recibido atención crítica. Destacan, por ejemplo, el actor, dramaturgo y director Oscar Castro (quien murió el 2021 a causa del COVID-19) y la compañía que encabezó, el Teatro Aleph, exiliados en Francia desde 1976 y semi-retornados a Chile desde el 2013, cuyo quehacer ha sido reconstruido en el voluminoso trabajo colectivo *Teatro Aleph: 50 años de mito y realidad* (AA.VV., 2019).

Consecuentemente, a partir de unos pocos referentes y algunas ideas generales se ha terminado de llenar de contenidos el capítulo Teatro Chileno del Exilio. Sin embargo, tanto en sus especificidades como en sus generalidades, lo relativo al Teatro Aleph –o el quehacer de Alberto Kurapel en Canadá, otro caso también bastante documentado (Cáceres y Barría, 2013)– difícilmente permitiría comprender y explicar tantas otras experiencias y trayectorias escénicas desplegadas más allá de las fronteras nacionales durante el último medio siglo.

Para el caso de la compañía chilena Teatro del Ángel en Costa Rica, entonces, como se desprende de mucha de la reflexión e investigación más reciente sobre los exilios políticos latinoamericanos, todavía no parece pertinente recurrir al exilio como un descriptor explicativo (por ejemplo, como teatro chileno “del exilio” o “en el exilio”), sino que más bien resulta conveniente asumirlo como una problemática en la cual indagar.³

3. El Teatro del Ángel como caso y problema

Al visitar el sitio en internet www.chileescena.cl, herramienta digital desarrollada por el Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el principal soporte del país para la divulgación de investigación

3 Un valioso aporte en esta dirección ofrece el volumen de reciente aparición *Exiliados, expatriados e integrados: chilenos en Costa Rica, 1973-2018*, coordinado por Mario Oliva (2021), historiador chileno exiliado en el país centroamericano desde 1976. Sin embargo, en este copioso trabajo, más allá de brevísimas menciones a las y los teatristas y otros creadores, el único caso artístico cabalmente abordado es el del pintor Julio Escámez.

académica sobre teatro chileno, entre sus “Relatos curatoriales” destaca uno titulado “Compañías emblemáticas del teatro chileno”. Aquí, actualmente se da cuenta de cincuenta y dos agrupaciones, de las que sólo tres corresponden a colectivos habitualmente mencionados bajo el rótulo “Teatro chileno del exilio”: la Compañía de Los cuatro, formada en 1960, que experimentó su exilio en Venezuela, donde se disolvió en 1983; el ya mencionado Teatro Aleph, surgido en 1967, que vivió su exilio en Francia, donde opera hasta hoy —con proyectos paralelos en Chile—; y el Teatro del Ángel, formado en 1971, agrupación que experimentó su exilio en Costa Rica y que equivocadamente este sitio especializado señala disuelta en 1985.

Los detalles relativos al largo destierro del Ángel proporcionados por www.chileescena.cl son pocos, en especial si se comparan con la mayor información que se entrega sobre su breve quehacer en Chile antes del Golpe de Estado. La compañía Teatro del Ángel debutó en 1971 con *La mantis religiosa*, escrita y dirigida por Alejandro Sieveking, única ocasión en la que compartieron escena dos de las más notables actrices en la historia del teatro chileno: Ana González y Bélgica Castro, cofundadoras del conjunto. (Erróneamente, Angélica Martínez (2006), investigadora cuyo trabajo sirve de base a esta específica sección de www.chileescena.cl, atribuye al mismo Sieveking la dirección de un estreno de 1972, *La Celestina* de Fernando de Rojas, mas esta puesta en escena fue obra de Gustavo Meza.) Para el 11 de septiembre de 1973, la compañía tenía en cartelera *Espectros* de Ibsen, también dirigida por Sieveking, y estaba ensayando *La virgen del puño cerrado*, escrita por Sieveking y dirigida por Víctor Jara. Tras el asesinato del emblemático cantante y hombre de teatro, la dirección fue asumida por el dramaturgo y así, algunos meses después, el grupo logró estrenar, con un nuevo y atenuado título, *La virgen de la manito cerrada*. A continuación, la compañía se dividió y en 1974 cuatro de sus fundadores, Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Lucho Barahona y Dionisio Echeverría decidieron partir al exilio, llevándose con ellos el nombre de la compañía, mientras que las otras dos fundadoras —la tercera pareja que había dado vida al Teatro del Ángel—, Ana González y Luz María Sotomayor, optaron por quedarse en Chile, donde prontamente organizaron una nueva compañía: el Teatro de Los Comediantes, en 1976. De la información proporcionada por www.chileescena.cl y Martínez (2006)—, se subentiende que, en 1985, cuando Castro y Sieveking retornaron a su país, el Teatro del Ángel se habría disuelto.

De este relato se desprende que, al tomar el exilio como una variable explicativa a priori, la historia del Teatro del Ángel resulta fácilmente ordenable, de manera lineal, en dos grandes etapas: la primera iría desde la fundación de la compañía hasta su exilio y la segunda abarcaría todo su destierro hasta el retorno. Por el contrario, si se considera el exilio de la agrupación como una cuestión a conocer, comprender y explicar en su especificidad, como intentaré mostrar a continuación, el devenir de la compañía ofrece un panorama bastante más complejo, conformado por múltiples momentos, algunos contradictorios y otros superpuestos.

Consideremos, para comenzar, que el Teatro del Ángel surgió en 1971, luego de que sus fundadoras y fundadores se retiraron de los elencos de Universidad de Chile y la Universidad Católica, con dos objetivos fundamentales: fundar una compañía y adquirir una sala.

LISTA PARA EL ESTRENO “LA MANTIS RELIGIOSA” EN EL TEATRO DEL ANGEL

Alejandro Sieveking, es uno de los dramaturgos nacionales que ha estado en forma constante en las carteleras de los teatros del país, y varias de sus obras han sido ya estrenadas en el extranjero. Autor incansable, entrega sus creaciones con regularidad, y son presentadas al público por diversas compañías, habiéndose encargado de ellas —en la mayoría de los casos— los teatros universitarios.

Ahora, tenemos a Sieveking en un doble —o triple— papel. Es autor de “La Mantis Religiosa”, y es también su director. Junto a ello tiene la tercera función de ser codueño de la compañía que la estrena, y que no es otra que la denominada Teatro del Ángel. Anita González, Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Lucho Barahona, más dos técnicos que habían trabajado juntos durante un tiempo, decidieron hacer algunos meses organizarse en cooperativa, y adquirir un teatro. Fue el San Antonio,

sala que estaba bastante deteriorada, y que hasta ese momento ocupara Marcelo Romo y Tennisson Ferrada.

El trabajo de reacondicionar el teatro fue costoso, ya que hubo que “reconstruirlo”. En forma paralela a esta labor, se comenzaron los ensayos de “La Mantis Religiosa”. Para completar el elenco, se llamó a artistas ajenos a la cooperativa, los que han sido contratados. Se trata de Shenda Román, la excelente actriz que llegara hace un tiempo de Concepción; Rubén Sotocornil, otro magnífico elemen-

to de la escena nacional, que hiciera un brillante trabajo hace poco, junto a Américo Vargas en la obra “El Precio”. La tercera elegida —para un papel muy “especial”— fue Carmen Sienna, hija del actor y escritor nacional Pedro Sienna.

Con este elenco, que por sí solo es atractivo, Sieveking ha montado su nueva obra, que, por los antecedentes que tenemos, debe constituirse en un éxito. En líneas generales, la pieza presenta el problema de tres hermanas, dos de las cuales ya están definitivamente solteras, y cuyos únicos novios del pasado han muerto. La tercera, ya no es joven, ha conseguido un novio y piensa casarse. El temor de que ocurra lo mismo que los novios de sus hermanas mayores, la tiene inquieta. En ello tiene parte importante una cuarta hermana, que vive encerrada. Ella es la “mantis religiosa”. El padre de las cuatro —Rubén Sotocornil— vive también angustiado, y representa en cierto modo una carga muy pesada para las mujeres.

Interesante argumento. Hace algunos días tuvimos oportunidad de ver algunas escenas de esta obra, y pudimos constatar que las actuaciones son excelentes. Anita González y Bélgica Castro como las dos rígidas solteras; Shenda Román, como la más joven.

El estreno de “La Mantis Religiosa” se efectuará dentro de pocos días. Con ello, parte del Teatro del Ángel, y de la acogida que el público le dispensa a la obra, dependerá que esta nueva “aventura” de un grupo de gente de teatro pueda continuar, y tener éxito.



ALEJANDRO SIEVEKING, autor de “La Mantis Religiosa” y director de la misma, conversa con “La Prensa” en un descanso de los ensayos.

Nota de prensa sobre el debut de la compañía y la sala Teatro del Ángel con *La mantis religiosa*. Dramaturgia y Dirección: Alejandro Sieveking. *La Prensa*, 4 de mayo de 1971.

Ambas entidades recibieron el mismo nombre. Así, si en principio la decisión del exilio asumida por Castro, Sieveking, Barahona y Echeverría conllevó que la compañía Teatro del Ángel terminara instalada en Costa Rica, la decisión del no exilio tomada por González y Sotomayor comportó que, consecuentemente, la sala Teatro del Ángel continuara funcionando en Chile de manera paralela durante varios años más. Sin embargo, cuando la prensa chilena de la época refirió a este espacio, rara vez dio cuenta de la historia paralela de la compañía en Centroamérica, mientras que, del mismo modo, cuando la prensa costarricense comenzó a cubrir el quehacer de la compañía chilena recién llegada, escasamente reparó en la sala homónima que continuaba funcionando en Chile y que, por momentos, llegó a ser un bastión del teatro contestatario a la dictadura.

La Tercera. Selo. 2-VIII-1979. P.56 66 JESS

"Poder femenino" triunfa en el Teatro "Del Angel"

El nuevo fenómeno teatral del momento tiene nombre de mujer, y no de una, sino de cuatro. Se llama "Tres Marías y una Rosa" y la presenta el Taller de Investigación Teatral (TIT), en la Sala del Angel.

La obra pertenece a David Benavente y a los propios integrantes del taller y cuenta la historia de cuatro arpilleras de una modesta población, quienes trabajan para mantener hogares en los cuales el marido está cesante o simplemente se ha marchado a buscar nuevos horizontes.

RISAS

Se podría creer que con ese tema la obra sería un melodrama, una pieza que provocaría sólo lágrimas y tristeza. Nada de eso pasa en "Las tres Marías y una Rosa", pues el humor es su ingrediente principal. Las canciones de Florcita Motuda, los chistes del "Chapulin Colorado" y las situaciones divertidas de la vida cotidiana son mostrados con mucha efectividad.

Luz Jiménez, Loreto Valenzuela y Miriam Palacios son las "tres Marías" y Soledad Alonso encarna "la Rosa". Debido a sus penurias económicas trabajan en un taller artesanal, en la fabricación de arpilleras tradicionales, con motivos de Fiestas Patrias, jardines infantiles, religiosos, "pero siempre con la Cordillera de los Andes al fondo, por motivos de exportación", como dice una de las protagonistas.

ACTUACION

Lo que más sorprendió al público la noche del estreno fue el realismo con que las actrices encarnan a las humildes artesanas. Lograron el resultado luego de varios meses de trabajo en la población Lo Hermita, donde conocieron a cuatro mujeres, que ellas se encargan de revivir cada noche en el escenario del Angel.

Luz Jiménez es Maruja, la jefa del taller, enérgica, dura y de muy buen corazón, tiene su hijo mayor en Estados Unidos y su marido está sin trabajo, pues prefiere ser "independiente"; en su casa se realizan las sesiones de trabajo y es capaz de cualquier sacrificio con tal de sacar su fuente de trabajo adelante.

Loreto Valenzuela es María Ester, la mujer joven que tiene un marido que no trabaja, "sin embargo se cortó el pelo a lo Travolta"; ella no se explica de dónde saca el dinero; sus compañeras lo saben, pero no se lo dicen, por buenas amigas. Anda siempre con lentes oscuros, para disimular los "ojos en tinta", porque a todas les pegan los maridos y curiosamente éste es "uno de los requisitos para entrar al taller".

Miriam Palacios es María Luisa, "la más artista del grupo", cuyo marido está en Buenos Aires "y por los problemas de la guerra me lo van a echar p'acá". Tiene varios niños y sus mayores enemigos son los gatos que se le meten a la cocina a saquearle sus pocas provisiones. Es una mujer de "armas tomar", intrigante, simpática, creativa y poética, a pesar de que es "muy mal hablada".

Soledad Alonso es Rosa, la más joven del grupo, embarazada de cuatro meses y con un marido "que tiene trabajo, pero le pagan con mercadería, y es una fábrica de juguetes plásticos y, ¿quién va a comprar los monos si son más mal encachados?" Su esposo es igual al "Florcita Motuda" y muy bueno para las bromas.

PUBLICO

La opinión del público fue unánime. "La actuación es sobresaliente", dijeron muchos. Los aplausos se otorgaron, sin embargo, en mayor medida para Soledad Alonso y Miriam Palacios, quienes hacen sus primeros trabajos de importancia en una obra teatral.

La pieza fue dirigida por Raúl Osorio, el mismo director de Hamlet; la escenografía e iluminación son de Ramón López, y la producción, del mismo autor, David Benavente.



UNA ESCENA DE TRES MARIA Y UNA ROSA, de David Benavente. La obra se presenta con éxito en el Teatro del Angel.

Nota de prensa sobre la exitosa temporada de *Tres marías y una Rosa* en la sala Teatro del Ángel. *La Tercera*, 2 de agosto de 1979.

Por otra parte, durante el año 1974, mientras que la compañía Teatro del Ángel iniciaba su exilio recorriendo Ecuador, Venezuela, El Salvador y Guatemala, para finalmente instalarse en Costa Rica, gira en la que presentó *Cama de batalla*, escrita por Sieveking inmediatamente después del Golpe, y *La Celestina*, en versión de José Ricardo Morales –dramaturgo español exiliado, llegado a nuestro país en el Winnipeg–, en Chile, el restante Teatro del Ángel estrenaba, en su propia sala homónima, *Teatromascope* de José Pineda, dirigida por Sergio Zapata. Por un corto tiempo, entonces, coexistieron compañías homónimas en Chile y en el exilio. No obstante, difícilmente se encontrarán en uno u otro país referencias al hecho que, quienes en cada lugar se presentaban eran, por decirlo de alguna manera, “la mitad” de una compañía desgarrada por el exilio.



Cama de batalla. Dramaturgia: Alejandro Sieveking. Dirección: Colectiva.
En escena: Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Rosita Zúñiga y Lucho Barahona. Compañía Teatro del Ángel, Costa Rica, 1974.

Algo original y divertido:

TEATROMASCOPE EN EL TEATRO DEL ANGEL

"TEATROMASCOPE" inicia sus funciones esta tarde, a las 19.30 horas, en el Teatro del Angel. Ana González, Rubén Sotoconil, Mireya Véliz, Mario Olave y Blanca Mallol intervienen en esta comedia farsesca de José Pineda, en que se parodian escenas de la época del cine mudo hasta el año 40.

Con coreografía de Eduardo Verdes, que también hizo "Las Bodas de Figaro"; la dirección corresponde a Sergio Zapata, en su primer trabajo de director, aparte que esta vez diseñó la escenografía y el extraordinario vestuario.

José Pineda, creador de este novedoso y original espectáculo "Teatromascope", tiene otra creación suya en un escenario santiaguino. Se trata de "La Kermesse", obra que está presentando la compañía de Mimos de Noisvander.

A grandes rasgos, nos cuenta parte del argumento: Dice "Una compañía de feriantes ambulantes de mala calidad presentan un espectáculo que se llama "Teatromascope". Ellos proyectan la película y luego intentan parodiar lo que antes han visto en el cine".

Con cintas, cuenta Pineda, costo mucho trabajo conseguirlas; proyectan escenas de "El Tango", de Rodolfo Valentino; "La danza del vientre", de Ivonne de Carlo; algunas de cowboys y de terror.

En esta forma los actores aparecen vestidos de Shirley Temple, Valentino, Drácula, Sherlock Holmes. También se hacen parodias a famosos films musicales "Amor sin barreras" y "Hello Dolly".

Sin duda que este divertido y original espectáculo gustará a todo tipo de espectadores.

Por su parte, el dramaturgo Pepe Pineda hace clases de Técnica Literaria del drama en la Escuela de Teatro de la U. de Chile y pronto será profesor del Taller de dramaturgia, una carrera nueva que se ha creado en la misma escuela.

En estos momentos está escribiendo una serie de sketches para Violeta Vidaurre y Jorge Alvarez, que se presentarán en breve en un local de la calle Providencia.

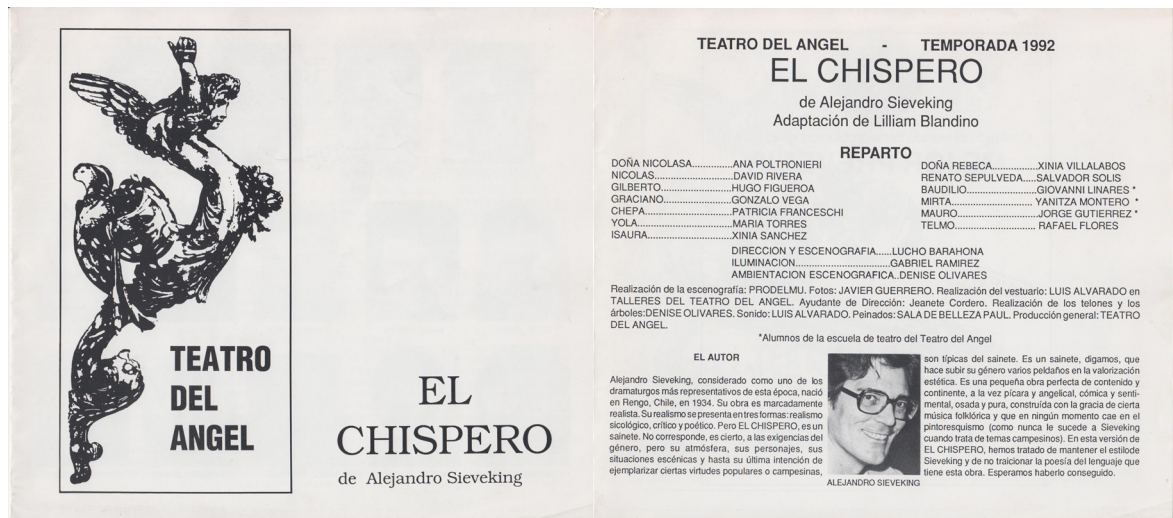
707.857
LA PATRIA. SANTIAGO. 12-VII-1974. P.17.

Nota de prensa sobre el estreno de *Teatromascope*. Dramaturgia: José Pineda. Dirección: Sergio Zapata. Compañía Teatro del Ángel, Chile; *La Patria*, 12 de julio de 1974.

Finalmente, mientras que en 1976 Ana González y su nueva agrupación, el Teatro de Comediantes, debutaron con *Tartufo* de Moliere, dirigida por Eugenio Dittborn –grupo que mantendría su actividad hasta mediados de los años ochenta en la sala Teatro del Ángel–, al mismo tiempo la compañía liderada en Costa Rica por Castro y Sieveking conseguiría una sala propia, que también bautizó como Teatro del Ángel y funcionó durante varias décadas. En consecuencia, por un largo período coexistieron en Chile y en el exilio salas homónimas. De esto, una vez más, poca conciencia y registros han existido.



Programa de mano de *La nona*, protagonizada por Ana González. Temporada en la sala Teatro del Ángel, Chile, 1984.



TEATRO DEL ANGEL - TEMPORADA 1992

EL CHISPERO

de Alejandro Sieveking
Adaptación de Lilliam Blandino

REPARTO


DOÑA NICOLASA.....	ANA POLTRONIERI	DOÑA REBECA.....	XINIA VILLALABOS
NICOLAS.....	DAVID RIVERA	RENATO SEPULVEDA.....	SALVADOR SOLIS
GILBERTO.....	HUGO FIGUEROA	BAUDILIO.....	GIOVANNI LINARES *
GRACIANO.....	GONZALO VEGA	MIRTA.....	YANITZA MONTERO *
CHEPA.....	PATRICIA FRANCESCHI	MAURO.....	JORGE GUTIERREZ *
YOLA.....	MARIA TORRES	TELMO.....	RAFAEL FLORES
ISAURA.....	XINIA SANCHEZ		

DIRECCION Y ESCENOGRAFIA.....LUCHO BARAHONA
ILUMINACION.....GABRIEL RAMIREZ
AMBIENTACION ESCENOGRAFICA.....DENISE OLIVARES

Realización de la escenografía: PRODELMU. Fotos: JAVIER GUERRERO. Realización del vestuario: LUIS ALVARADO en TALLERES DEL TEATRO DEL ANGEL. Ayudante de Dirección: Jeanete Cordero. Realización de los telones y los árboles: DENISE OLIVARES. Sonido: LUIS ALVARADO. Peinados: SALA DE BELLEZA PAUL. Producción general: TEATRO DEL ANGEL.

*Alumnos de la escuela de teatro del Teatro del Ángel

EL AUTOR



Alejandro Sieveking, considerado como uno de los dramaturgos más representativos de esta época, nació en Rengo, Chile, en 1934. Su obra es marcadamente realista. Su realismo se presenta en tres formas: realismo sociológico, crítico y poético. Pero EL CHISPERO, es un sainete. No corresponde, es cierto, a las exigencias del género, pero su atmósfera, sus personajes, sus situaciones escénicas y hasta su última intención de ejemplarizar ciertas virtudes populares o campesinas, son típicas del sainete. Es un sainete, digamos, que hace subir su género varios peldaños en la valorización estética. Es una pequeña obra perfecta de contenido y continente, a la vez picaresca y angelical, cómica y sentimental, osada y pura, constituida con la gracia de cierta música folklórica y que en ningún momento cae en el pinteresquismo (como nunca le sucede a Sieveking cuando trata de temas campesinos). En esta versión de EL CHISPERO, hemos tratado de mantener el estilo Sieveking y de no traicionar la poesía del lenguaje que tiene esta obra. Esperamos haberlo conseguido.

ALEJANDRO SIEVEKING

Programa de mano de *El chispero* (nombre que en Costa Rica tuvo *La remolienda*). Dramaturgia: Alejandro Sieveking. Dirección: Lucho Barahona. Compañía y sala Teatro del Ángel, Costa Rica, 1992.

Consideremos, en otro plano de la observación, que el colectivo radicado en Costa Rica estuvo permanentemente atravesado por una dualidad de posiciones respecto de la experiencia del exilio y su futuro a partir de esta. El año 2012, en un testimonio producido por Alejandro Sieveking a propósito del estreno de su texto *Todo pasajero debe descender*, producción donde actuó una vez más junto a Bélgica Castro, el señero dramaturgo comentaba:

Nos fuimos de Chile el año '74 no porque fuéramos de algún partido político, pero éramos sospechosos por ser muy amigos de Víctor [Jara] y su muerte precipitó nuestra partida. En nuestro círculo teníamos amigos y familiares que habían sido violados y torturados. Se movió mucha gente para sacarlos, entre ellas Karen Olsen, que fue esposa del Presidente de Costa Rica de esa época, José Figueres Ferrer [...]

Nos fuimos supuestamente por una gira de un año y no volvimos en diez. Nos exiliamos en Costa Rica. Nos fuimos más por el shock que por otra cosa... veíamos amigos desaparecer, secuestrados [...]

Nos quedamos diez años en Costa Rica, [pero] jamás pensamos que nos radicáramos allá. Cuando uno parte no sabe lo que va a pasar... No estás en el uso de la razón total, tienes que sobrevivir y hacer, seguir en lo mismo y luchar. No pensábamos volver ni pensábamos quedarnos, sólo pensábamos trabajar y sobrevivir, porque si no trabajábamos no ganábamos (Sieveking, 2012, p. 27-29).

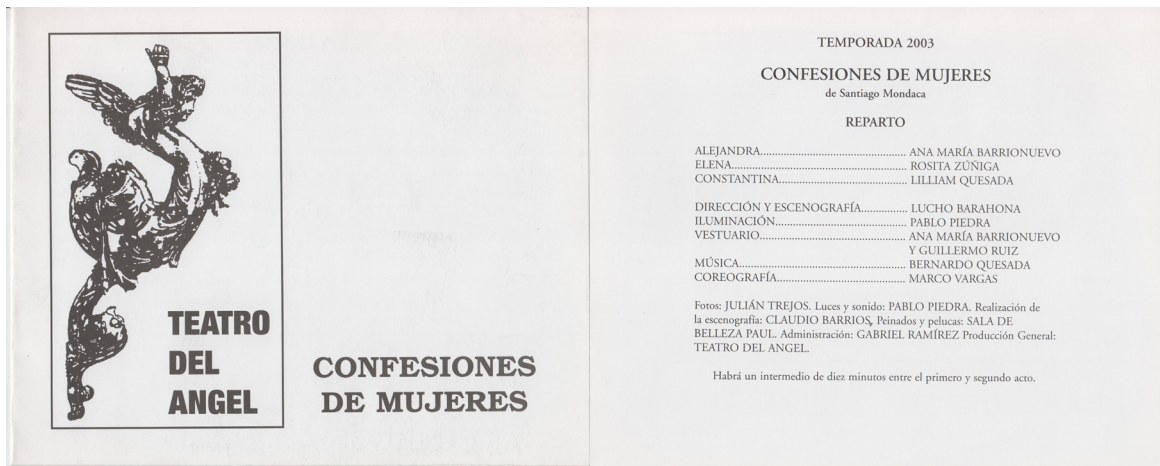
El mismo año 2012, sin embargo, en una entrevista que yo realicé en Costa Rica con Lucho Barahona, “Primer Actor” del Teatro del Ángel, el célebre intérprete explicaba:

Desde el momento en el que llegamos a Costa Rica supe que no iba a regresar a Chile. Me gustó San José, me sentí cómodo aquí, en una ciudad pequeña, tranquila, que me recordaba el Santiago de mi infancia. Yo sabía que Chile después de los milicos nunca volvería a ser el mismo, sabía que lo habíamos perdido para siempre. Aquí, en cambio, aunque teníamos que trabajar mucho, demasiado, sobre todo durante los primeros años, porque un día sin dar función equivalía a un día sin comer, éramos felices haciendo lo que nos gustaba.

Pero Bélgica y Alejandro nunca quisieron quedarse. De hecho, en 1981 nos convencieron de volver. Yo no quería, pero tampoco me podía quedar solo. Avisamos que nos íbamos y hasta nos hicieron una despedida, pero al final nos arrepentimos. Y ya cuando en 1984 ellos volvieron a insistir, yo les dije que no me movía de aquí y que me quedaba con el teatro. Dionisio también se quedó.

Y a pesar de los temores iniciales, trabajando muchísimo, me fue bien. De hecho, llegué a tener dos espacios: además de la compañía y la sala Teatro del Ángel, por un tiempo también existió el Teatro Lucho Barahona (Albornoz, 2021, s/p).

Así, contrariamente a lo que suele afirmarse hasta hoy cuando la historia se cuenta desde Chile haciendo una referencia superficial o general al exilio de la agrupación, el retorno de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking al país no significó el fin del Teatro del Ángel. Lucho Barahona, quien hasta ese momento había coprotagonizado casi todas las producciones del grupo junto a Bélgica Castro, asumió la dirección de la compañía y de todas las puestas en escena venideras, así como la exclusiva propiedad de la sala, manteniendo ambas entidades en funcionamiento hasta entrada la segunda década del siglo XXI.



Programa de mano de *Confesiones de mujeres*. Dramaturgia: Santiago Mondaca. Dirección: Lucho Barahona. Compañía y sala Teatro del Ángel, Costa Rica, 2003.



Programa de mano de *El bueno, el malo y el peor*. Dramaturgia: Gregor Díaz. Dirección: Lucho Barahona. Compañía y sala Teatro del Ángel, Costa Rica, 2005.

4. Excurso: Teatro Surco

No es esta la ocasión para examinar con el detalle que merece la historia de ese importante y complejo proyecto teatral que fue el Teatro del Ángel. Sólo he procurado mostrar cómo los Estudios de Exilios podrían resultar productivos para repensar la forma como han sido escritas algunas historias del teatro ya existentes y la manera como podrían ser pensadas y escritas algunas historias venideras (chilenas, costarricenses, latinoamericanas).

Para comenzar a terminar, en lugar de recapitular y volver sobre lo ya expuesto, prefiero, a la manera de un brevísimo contrapunto, poner en perspectiva lo aquí señalado sobre el Teatro del Ángel presentando un caso afín, pero diferente: el Teatro Surco, fundado por la actriz Sara Astica y el actor Marcelo Gaete, en Costa Rica, el año 1976, país donde la agrupación se disolvió el 2002. A diferencia del Teatro del Ángel, la familia Gaete-Astica salió al exilio directamente hacia Costa Rica. Tras una horrorosa temporada de varios meses por varios centros de detención y tortura, incluida Villa Grimaldi, Sara, Marcelo y sus hijos fueron puestos por la fuerza en un avión con destino a su país de acogida, donde tras volver a vivir, volvieron también a hacer teatro, formaron una compañía y la mantuvieron en actividad durante más de un cuarto de siglo, alcanzando incluso durante una década a tener una “sala propia”: el Teatro La Comedia.



Programa de mano y escena de *El loco y la triste*. Dramaturgia: Juan Radrigán. Dirección: Marcelo Gaete. Escenografía, afiche y programa: Julio Escámez. En escena: Sara Astica y Marcelo Gaete. Teatro Surco, Costa Rica, 1989.

Una vez más, parece una historia simple de contar. Ocurre, sin embargo, que, aunque Sara Astica y Marcelo Gaete contaban ya con un par de décadas de prestigiosa carrera en la escena chilena al momento del Golpe de Estado, el Teatro Surco es una compañía que nació, vivió y murió en Costa Rica –Marcelo también falleció allá y Sara al final de sus días retornó para morir

a Chile (Núñez, 2007). Consecuentemente, cabría al menos preguntarse por el lugar que el Teatro Surco debería tener —o no— en el capítulo Teatro Chileno del Exilio y también en la Historia del Teatro Costarricense. Hasta el momento, paradójicamente, su lugar no aparece estar claro en ninguno de ambos lugares.⁴

**Teatro
La Comedia**

Presenta a

"SURCO"

en

¡Ay, Carmela!

de
JOSE SANCHIS

REPARTO

Paulino Marcelo Gaete
Carmela Sara Astica

DIRECCION
Marcelo Gaete

CO-DIRECCION:
Manuel Ruiz

ESCENOGRAFIA, LUCES Y VESTUARIO
Pilar Quirós

Coreografía Marisol Navarro
Asist. de escenografía y realización Federico Solís
Utilería SURCO
Sonido y luces Sandy Jones
Asist. Dirección Rolando García
Grabación sonido D.I.A.
Foto - Esc. Javier Guerrero
Vestuario Vicky Golobio
Afiche y programa Olman Quirós
Boletería Shirley Vega
Per. Sala Ofelia Ureña
Producción Gral. SURCO

Una producción de SURCO con el patrocinio de la
**EMBAJADA DE ESPAÑA Y EL CENTRO CULTURAL
ESPAÑOL (I.C.I.)**

Habrá un intermedio de 10 minutos entre el Primero y el
Segundo Actos.

Nuestros agradecimientos a:

- Compañía Nacional de Teatro
- Compañía Lírica Nacional
- Sr. Paco Gómez
- Sr. Francisco Aguilar B.

y al
GRAN HOTEL COSTA RICA
por su invaluable colaboración



Programa de mano y escena de *Ay, Carmela*. Dramaturgia: José Sanchis Sinisterra.
Dirección: Marcelo Gaete. En escena: Sara Astica y Marcelo Gaete. Teatro Surco, Costa Rica, 1992.

⁴ Un acotado, pero valioso avance ofrece el reciente artículo "Artistas en el exilio: Teatro del Ángel y Surco, 1973-1988" de Diana Rojas (2020). Entre la producción afín previa destacan, aunque con una perspectiva teatrológica bastante tradicional, un artículo sobre el Teatro del Ángel (Thomas, 1986) y dos tesis de magister sobre el Teatro Surco (Ruiz, 1998; Castellón, 2007).

5. Final

Con este trabajo, básicamente quiero contribuir a la necesaria desnaturalización de las previsibles respuestas a preguntas aparentemente simples, pero que en la confrontación del trabajo documental con el trabajo de memoria adquieren renovada pertinencia. Algunas de estas interrogantes podrían ser: ¿Cómo o por dónde empezar cuando, en el caso específico del teatro chileno, queremos que el exilio deje de ser una variable aparentemente explicativa y se convierta en una cuestión que aún falta por explicar? ¿Cuáles preguntas deberíamos formular? Por ejemplo: ¿Por qué hicieron de Costa Rica su país de acogida quienes decidieron partir al exilio sin estar formalmente obligados a hacerlo? ¿Fue distinta su experiencia a la de quienes llegaron allá habiendo sido violentamente expulsados de Chile? ¿Cómo entender hoy su vasta producción y legado, como teatro chileno en el exilio o como teatro costarricense realizado por chilenos? Y, aprovechando ese otro horizonte heurístico abierto por los más recientes Estudios de Exilios a propósito de los países de acogida y las redes transfronterizas, considero igualmente relevante preguntar, por ejemplo, ¿por qué acogió Costa Rica a tantas y tantos artistas teatrales militantes comunistas o de movimientos de izquierda cuando, paradójicamente, en el mismo momento, en el marco de la Guerra Fría, el Partido Comunista Costarricense estaba proscrito? Al respecto, una última pista y avance de esta naciente investigación: un destacado funcionario de la Universidad de Costa Rica de la época, ligado también al Partido Liberación Nacional por entonces en el gobierno –quien pidió resguardar su identidad–, me explicó: “la orden era aprovechar todo lo que pudiéramos intelectual y académicamente a los chilenos “rojillos”, pero evitando que llegaran a ocupar posiciones de influencia o poder dentro de la universidad o más allá”.

Bibliografía

- AA.VV. (2019). *Teatro Aleph: 50 años de mito y realidad*. Ocho Libros.
- Albornoz, A. (2012). “Entrevista con Lucho Barahona”. Inédita.
- Ayala, M. (2015). “Los exilios políticos del Cono Sur de América Latina: temas, enfoques y perspectivas”. *Historia, Voces y Memoria* 8: 5-12.
- Braudel, F. (1990). *La historia y las ciencias sociales*. Alianza.
- Cáceres, S. y Barría, M. (Eds.). (2013). *El teatro performance de Alberto Kurapel: acercamiento crítico*. Cuarto Propio.
- Castellón, P. (2007). *Trayectoria teatral de un exilio chileno: Grupo Surco*. [Tesis] Universidad de Costa Rica.
- Del Pozo, J. (Ed.). (2006). *Exiliados, emigrados y retornados: chilenos en América y Europa, 1973-2004*. RIL.
- Hall, S. (2020). *El triángulo funesto: raza, etnia, nación*. Traficantes de Sueños.
- Horvitz, M. E. y Peñaloza, C. (Eds.). (2016). *Exiliados y desterrados del Cono Sur de América, 1970-1990*. Erdosain.
- Jensen, S. y Lastra, S. (Eds.). *Exilios: militancia y represión. Nuevas fuentes y nuevos abordajes de los destierros de la Argentina de los años setenta*. Universidad Nacional de la Plata.
- Lastra, S. (Ed.). (2018). *Exilios: un campo de estudios en expansión*. CLACSO.
- Martínez, A. (2006). “Teatro del Ángel”. En M. Hurtado (Ed.), *Chile, 1948-1988: los teatros independientes en escena. Historia crítica y memoria audiovisual*. [CD ROM]. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Núñez, R. (2007). “Sara Astica: el valor de la consecuencia”. *Apuntes de Teatro* 129: 146-148.
- Oliva, M. (Ed.). (2021). *Exiliados, expatriados e integrados: chilenos en Costa Rica, 1973-2018*. Universidad Nacional de Costa Rica.
- Peñaloza, C. y Alonso, J. (Eds.). (2021). *Exilios del Cono Sur: género, generaciones y militancias*. Cuarto Propio.
- Quijano, A. (2000). “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO: 201-246.
- Rojas, D. (2020). “Artistas en el exilio: Teatro del Ángel y Surco, 1973-1988”. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos* 31(1): 165-190.
- Rojo, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*. Michay.
- Roniger, L. (2014). *Destierro y exilio en América Latina: nuevos estudios y avances teóricos*. Universidad de Buenos Aires.
- Ruiz, M. (1998). *History of Teatro Surco, a Theatre in Exile*. [Tesis] Universidad de Kansas.
- Sieveling, A. (2012). “La memoria del teatro”. *Cuadernillo de Mediación Cultural Teatro UC [Todo pasajero debe descender de Alejandro Sieveling]* 33: 25-31.
- Sznajder, M. y Roniger, L. (2013). *La política del destierro y el exilio en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.

- Thomas, Ch. (1986). "Chilean Theatre in Exile: The Teatro del Angel in Costa Rica, 1974-1984". *Latin American Theatre Review* 19(2): 97-101.
- Yankelevich, P. (2010). *Ráfagas de un exilio: argentinos en México, 1974-1983*. Fondo de Cultura Económica.

1.4. Puesta en Escena

**Teatro e imagen: ruptura, integración y apertura.
Reflexiones a partir de la puesta en escena *Australopithecus, el viaje*¹**

**Theater and image: rupture, integration and opening.
Reflections from the staging of *Australopithecus, the journey***

Margarita Poseck Menz²
Universidad Austral de Chile
maria.poseck@uach.cl

Resumen

La pandemia de COVID-19 generó desafíos enormes e inéditos en todas las dimensiones de la vida, en especial en el ámbito de las prácticas culturales basadas en la relación interpersonal presencial. El teatro resultó radicalmente impactado por el confinamiento y aislamiento impuestos en todo el mundo. Los creadores teatrales, sin embargo, enfrentaron la crisis explorando formas inéditas para el arte escénico. Este trabajo, a la vez que reflexiona sobre el proceso de creación de la puesta en escena virtual *Australopithecus, el viaje* (2021), revisa varias décadas de trabajo de su directora alrededor de la relación entre teatro e imagen, las que sirvieron como antecedente para esta producción teatral intermedial en tiempos de pandemia.

Palabras clave: teatro, imagen, audiovisual, videoescena, intermedial

Abstract

The COVID-19 pandemic produced enormous and unknown challenges in every dimension of life, especially on those cultural practices based on presential and interpersonal relationship. Theatre was radically shocked by lockdown and isolation imposed everywhere. Nevertheless, theatrical artists faced the crisis exploring new ways for the stage art. This paper, by reflecting about the creative process that led to the virtual mise-en-scene *Australopithecus, el viaje*, also reviews various decades of work by its director around the relationship between theatre and image, which served as background for this theatrical intermedial production during pandemic.

Keywords: theatre, image, audiovisual, videostage, intermedial

1 Este trabajo se basa en las reflexiones que estimuló la creación de *Australopithecus, el viaje*, puesta en escena escrita por Gerardo Oettinger, protagonizada por Sergio Hernández y dirigida por Margarita Poseck, estrenada en modalidad online el 22 de mayo de 2021, como parte del ciclo Escena Austral, coproducido por el Teatro del Lago y las productoras La Santa y Alipio.

2 Margarita Poseck es Directora de Teatro y Realizadora Audiovisual. Bachiller en Ciencias Sociales, Licenciada en Filosofía y Magíster en Comunicación por la Universidad Austral de Chile. Profesora Adjunta del Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile.

Recibido: 1/09/2022

Aceptado: 10/11/2022

1. Introducción

La incorporación del lenguaje audiovisual a la escena teatral, llámese cine, video o en términos simples imagen, supone básicamente la incorporación de un medio tecnológico a partir del cual –como un anfitrión generoso– el teatro se abre y entrega, dispuesto a modificar, agregar, hibridar e incluso “contaminar” su universo tan claramente dibujado en relación con el texto literario (drama) y el cuerpo del intérprete (actuación). Históricamente, esto ocurre apenas iniciado el desarrollo de la fotografía fija y del cine. Desde este momento, la historia teatral aparece plagada de una multiplicidad enorme de ejercicios videoescénicos, siendo pionero el director alemán Erwin Piscator, quien incorpora imágenes documentales en trabajos como *Banderas* (1924) y *A pesar de todo* (1925), donde entiende las imágenes audiovisuales como un elemento de ampliación de la realidad tan necesario para su teatro político (Piscator). Así comienza a forjarse un diálogo semántico entre ambos lenguajes y con esto una serie de interrogantes respecto a la función del audiovisual en la escena teatral.

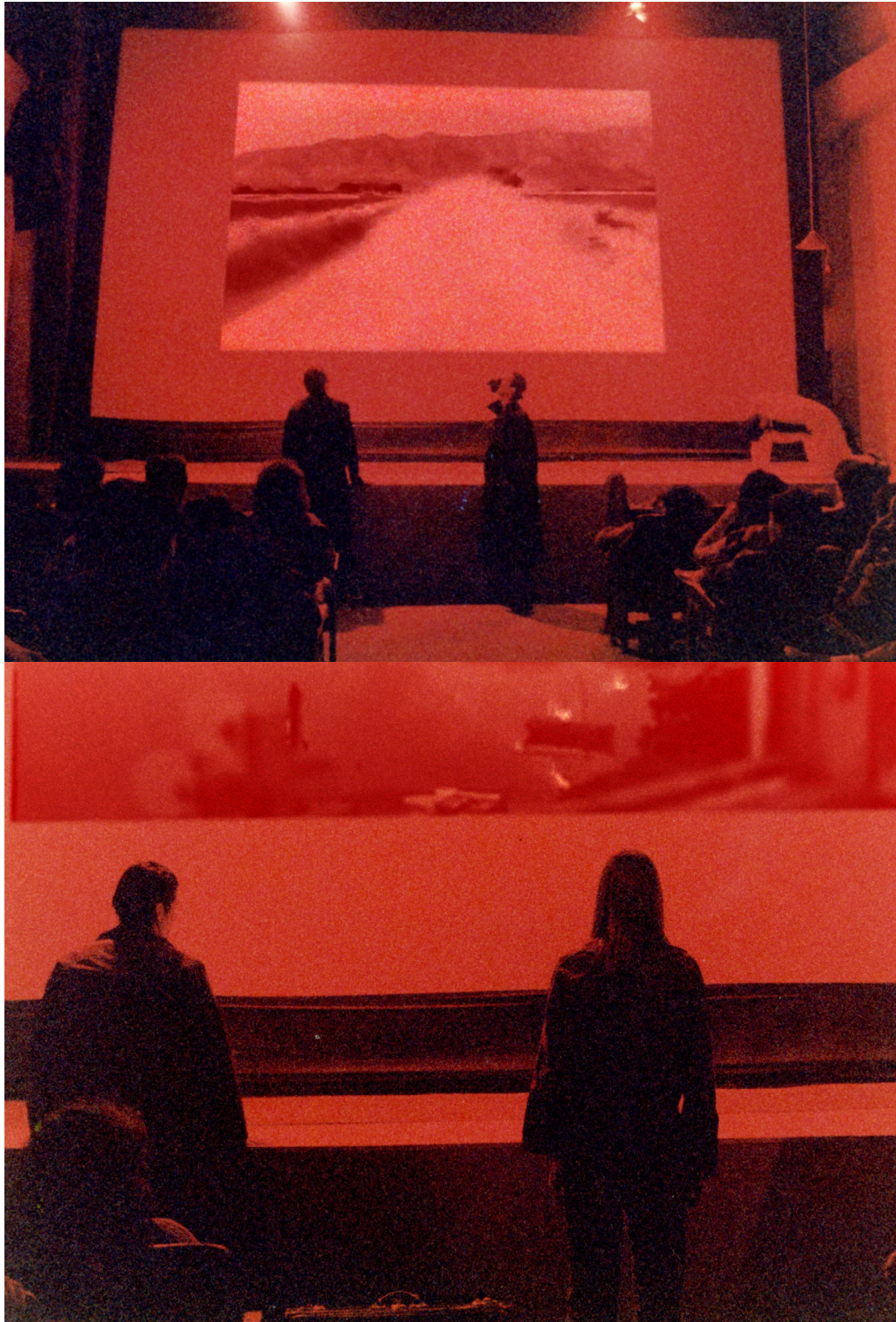
Habría sido el diseñador checo Josef Svoboda, a fines de los años cincuenta del siglo XX, quien consolida la dramaturgia de la videoescena, asignándole una función estructuradora dentro de una nueva forma de entender el espectáculo teatral, situada principalmente en la ruptura que la imagen supone en el ámbito espacial, temporal y de recepción. La existencia de una o varias pantallas en el espacio escénico abre la posibilidad para la alternancia de la mirada, la fragmentación del espacio y la simultaneidad temporal (Svoboda). De los muchos dramaturgos y directores, escenógrafos y diseñadores que incorporan el recurso audiovisual a la escena teatral, podríamos extraer un objetivo común, incluso una exigencia, relacionada con el sentido del espectáculo y la exaltación de la materialidad de los cuerpos escénicos frente a la presencia virtual de las imágenes.

2. Ruptura e integración: antecedentes

Si bien mi experiencia con el uso del audiovisual en escena surge en su momento desde la mera intuición, en una actitud más bien ingenua de apertura a nuevas posibilidades, pienso que siempre estuvo presente la premisa de que ambos componentes no subsisten por sí solos y que juntos generan algo único, cargado de un sentido, al servicio de la puesta en escena global.

A fines de los años ochenta, motivada por dejar atrás el viejo esquema del espectáculo ceñido a un texto dramático –generalmente de la dramaturgia clásica dominante–, comienzo a trabajar en un colectivo de jóvenes donde la inclinación por el cine se transforma en el eje de nuestras inquietudes creativas. Un impulso casi instintivo nos llevó a utilizar una antigua sala de cine ubicada en el centro de la ciudad. Ya habíamos abandonado el espacio del escenario teatral al montar algunos espectáculos en una casa en demolición al interior de la universidad y al ocupar unos viejos galpones donde por años funcionó el diario local, cuyas enormes máquinas y prensas abandonadas satisfacían por entonces nuestras expectativas de ruptura y búsqueda. Pero la sala de cine –“esta” sala de cine– constituía el espacio supremo de la imagen, tal como la entendíamos por esos años, es decir, la imagen de cine. Este espacio pequeño, reducido a un par de metros

entre el espectador y la pantalla, comprimía nuestros cuerpos obligándonos a movimientos mínimos, que independizados de la hegemonía de la palabra parecían caer en un abismo de sentido, estableciendo una especie de tensión con las imágenes proyectadas que complejizaba el “estar” de los cuerpos presentes.



Performance del Taller 772.
Sala Cine Central, Valdivia, 1987.

Entre las muchas formas y posibilidades de instalar la imagen en la escena teatral, mi tránsito desde la década de los ochenta hasta hoy ha ido desde una apropiación a una proposición; desde recurrir a imágenes creadas por otros, descontextualizadas y reutilizadas en nuevas dimensiones de significación, hasta la necesidad de crearlas especialmente para su utilización en cada espacio escénico.

Algunas taxonomías desarrolladas por especialistas en el estudio del teatro y el audiovisual diferencian entre el espectáculo multimedial, donde el audiovisual es un elemento más entre otros, y el intermedial, donde el audiovisual o la videoescena es el sustento de la propuesta de sentido del espectáculo, es decir, sin este recurso la propuesta no existiría como tal (Teira, 2020). Es esta última noción la que me parece ajustarse a mi trabajo escénico desarrollado desde los años ochenta, el que manifiesta desde sus inicios la intención de instalar relaciones profundas y complejas entre lo virtual y lo presencial, tanto a nivel espacial como también en la relación posible entre los personajes-actores, para finalmente ofrecer al público lecturas diversas y desde múltiples perspectivas.

En el teatro intermedial, lo presencial (cuerpos-actores-personajes) y lo virtual (imágenes-escenas) pueden presentarse en forma alternada, es decir, la videoescena se vacía y da paso a la escena o viceversa, o de forma simultánea, con ambos elementos operando al unísono. Esta última opción me parece más interesante, por ejemplo, porque genera con respecto al actor la posibilidad de interactuar con otro personaje en la videoescena o de dialogar con su doble en pantalla, entre otras posibilidades.



Presagio: cortoteatraje de un paisaje sumergido.

Dramaturgia: Andrés Waas, Sergio Rosas y Margarita Poseck. Dirección: Margarita Poseck. Compañía Teatro Pequeña Isla, 2011.



Presagio: cortoteatraje de un paisaje sumergido.
Dramaturgia: Andrés Waas, Sergio Rosas y Margarita Poseck. Dirección: Margarita Poseck. Compañía Teatro Pequeña Isla, 2011.

Con respecto a lo espacial, la simultaneidad de lo presencial y lo virtual posibilita a la mirada del público el acceso a lugares inaccesibles sin la presencia de la imagen. Determinantes resultan los dispositivos o soportes desde donde se interviene y aporta a la escena, ya que los elementos audiovisuales pueden a su vez estar integrados al espacio escénico en forma diegética o, al contrario, intervenir desde una clara apuesta externa, como sería el caso del uso de pantallas en forma de telas u otros –las múltiples posibilidades las exploramos en el trabajo realizado con la compañía Teatro Pequeña Isla, en la ciudad de Valdivia (Poseck). El contenido de las videoescenas determina en la mayoría de los casos el soporte. Generalmente, las imágenes de tipo documental son proyectadas en pantallas.

En la puesta en escena *Quitiluto: alegoría de una catástrofe* (Waas, 2008), referida al terremoto y maremoto de 1960 en el puerto de Corral y basada en una investigación *in situ* con los pobladores de la localidad, las imágenes obtenidas de material de archivo de la catástrofe se proyectaban en grandes telas distribuidas en el espacio escénico, las que emulaban velas de barcos. Y en forma simultánea –esto era lo peculiar del trabajo– se veían videoescenas de carácter más íntimas proyectadas en la pequeña ventana de la casa del pueblo, las que, además, y en forma alternada, eran intervenidas por los cuerpos de los actores, produciéndose sombras chinas en diálogo con las imágenes proyectadas.



Quitiluto: alegoría de una catástrofe. Dramaturgia: Andrés Waas. Dirección: Margarita Poseck. Compañía Teatro Pequeña Isla, 2008.



Quitiluto: alegoría de una catástrofe. Dramaturgia: Andrés Waas. Dirección: Margarita Poseck. Compañía Teatro Pequeña Isla, 2008.

Dentro de la taxonomía disponible para las posibilidades de la videoescena, está la noción de remediación, referida al soporte (pantalla) de la imagen que se puede presentar desde una clara evidenciación del dispositivo, sin intención de ocultarlo, hasta una incorporación absoluta, donde los actores lo consideran como parte de su campo ficcional (Teira, 2020). En ambos casos, cualquiera sea el procedimiento que permite la integración del recurso audiovisual a la representación teatral, se provoca una modificación de los elementos constitutivos del drama, alterando la construcción del espectáculo en su concepción más clásica y tal vez propiciando una nueva poética (Lehmann, 2017).

En Chile, quien ha llevado más lejos esta concepción es, sin lugar a duda, la compañía Teatrocinema, que desarrolla una poética basada en la incorporación del *software* en lo medular de su construcción escénica, logrando un trabajo de amplio reconocimiento internacional. Ya desde su Trilogía inicial, conformada por las producciones *Sin sangre* (2007), *El hombre que daba de beber a las mariposas* (2010) e *Historia de amor* (2013), se evidencia el objetivo de crear en escena la ficción (ilusión) de una proyección cinematográfica, con imágenes desarrolladas computacionalmente, compartida con los actores ubicados en el espacio escénico en forma estratégica entre dos pantallas (Troc, 2012). Ahora bien, si consideramos que para que ocurra un suceso teatral tiene que existir al menos un elemento escénico en alguna de sus manifestaciones, en el trabajo de Teatrocinema este elemento es, sin duda, la voz del actor/actriz, como vía para establecer un puente con el texto dramático de un modo como difícilmente podría darse en un contexto netamente cinematográfico. Incluso, se evidencia una intención de juego en la impostación de la voz que marca un estilo y coopera alejando el espectáculo del teatro realista (Teatro UC, 2013).

En la misma línea de Teatrocinema, pero obviando la sofisticación de la construcción

de la imagen mediante *software*, con el Teatro Pequeña Isla montamos *Möver: la tragedia de una familia mal traducida* (2013) del dramaturgo Andrés Waas, bajo el precepto de la remediación de tipo “inmersión”, o sea, donde los personajes en escena consideraban a las imágenes como parte de su propio universo ficcional. Mediante una pantalla que separaba a los actores del público y sobre la que se proyectaban imágenes que contenían zonas donde era posible instalar al actor e iluminarlo, se producía la ilusión de una totalidad intermedial, dentro de la cual el movimiento de los actores, su voz y el texto dramático se mantenían como los elementos escénicos propios del teatro.



Möver: la tragedia de una familia mal traducida. Dramaturgia: Andrés Waas. Dirección: Margarita Poseck. Compañía Teatro Pequeña Isla, 2013.



Möver: la tragedia de una familia mal traducida. Dramaturgia: Andrés Waas. Dirección: Margarita Poseck. Compañía Teatro Pequeña Isla, 2013.

Curiosamente, la puesta en escena *Möver* no fue concebida desde su inicio como un trabajo teatral de carácter intermedial. De hecho, a partir de un texto dramático complejo, desarrollado desde la pregunta por y el juego con el propio lenguaje, se instalaba la necesidad de “un texto para ser escuchado”, puesto que incluso su particular sonoridad le daba su sello. La relación con la videoscena no sólo no fue planteada durante los primeros meses de trabajo, sino que la historia de una familia llegada desde otro lugar del mundo a poblar una zona boscosa, insondable tanto en su geografía como en el lenguaje de sus habitantes, nos planteaba la necesidad de buscar soluciones escénicas que se acercaban más a un hiperrealismo: donde la casa se construiría en escena y el hacha debía hundir su filo en el árbol para dar origen a la madera que se transformaría en un techo, una pared, una puerta, en definitiva, en un refugio para esta familia algo inusual. Pero nada de eso ocurrió y la imagen entró en la escena anulando toda posibilidad de realismo –defendido principalmente por el dramaturgo-actor del espectáculo–, para terminar dibujando el universo interno y abstracto de la tragedia familiar. Ocurre a veces que la apertura de un espectáculo teatral a la posibilidad de interconexión con imágenes provoca un golpe de timón en un proceso que ha comenzado a dar vueltas sobre sí mismo, para finalmente apuntar en una dirección antes insospechada. Algo similar ocurre con el montaje de *Australopithecus, el viaje*, producido en medio de una situación creativa más dura y drástica, completamente diferente a todo lo vivido anteriormente.

3. Integración y apertura: *Australopithecus, el viaje* (abandonar y adaptarse)

El género *Australopithecus* apareció en Kenia hace cinco millones de años siguiendo una línea evolutiva que comenzó con la formación del Gran Valle de Rift en África Oriental.

Este suceso aisló a los primeros homínidos en la sabana obligándoles a abandonar su estilo de vida arborícola y adaptarse al campo abierto.

La situación mundial de la pandemia generada por el COVID-19 nos sumió en una incertidumbre nunca antes experimentada en nuestra vida cotidiana y también en el quehacer

artístico y creativo. Es importante señalar esto porque las condiciones de trabajo que dan pie a este escrito se establecieron en forma estricta, y durante el proceso se complejizaron aún más, tensionando el montaje de *Australopithecus, el viaje* tanto en su forma como en su contenido. La idea surge desde la productora La Santa, en Santiago, y el Teatro del Lago, en Frutillar, motivados por desafiar el proceso creativo de un montaje escénico bajo circunstancias de encierro y aislamiento. Se propusieron reunir tres tríadas de creadores (en la dramaturgia, la dirección y la actuación) en una suerte de posta convocatoria, cuya peculiaridad era relacionar a creadores emblemáticos del panorama teatral nacional con creadores o creadoras del Sur de Chile. Esto debía finalizar con un monólogo de treinta minutos de duración máxima, a exhibir por pantalla.

En nuestro caso, el actor Sergio Hernández es convocado desde la producción, él me llama como directora y yo selecciono al dramaturgo Gerardo Oettinger para completar el trío. Bajo la modalidad de las obras por encargo, se nos propone un tema acuñado en dos conceptos: *Futuro y Sur*. Y se nos plantean tiempos de ejecución divididos en un mes para dramaturgia, uno para ensayos y el tercer mes para el estreno. La condición de trabajo en modalidad *on line*, como un ejercicio de resiliencia extrema para un oficio que se define en el actuar y el compartir de los cuerpos en un mismo espacio, fue tal vez el elemento más desafiante y perturbador: el actor aislado con su familia al interior de la zona de Chillán, el dramaturgo encerrado en un departamento en plena urbe santiaguina y la directora en algún lugar del bosque valdiviano. Encerrados y dependiendo de una señal satelital que nos permitiera conectarnos, éramos como una ficción de nosotros mismos. La única certeza inicial era que el producto teatral al que llegaríamos no iba a ser presentado en una sala con público en condiciones normales. La opción única era la pantalla, es decir, la virtualidad. ¿Teatro filmado? ¿Teatro digital? Ninguna idea, salvo un precepto autoimpuesto: no se trata de hacer una película, esto es teatro.

3.1. Escritura, tarot y autoficción: la dramaturgia que ordena

La necesidad de un texto dramático (monólogo) escrito “como si fuese” a ser representado en condiciones normales, en una sala, frente al público, era, a mi juicio, una condición necesaria para dar inicio al proceso creativo. Luego, era fundamental dejar al dramaturgo, Gerardo Oettinger, desplegar su escritura sin mencionar nada referido al uso de imágenes, sin señales en el horizonte que anticiparan la idea del uso de la videoescena, para así sacar de raíz la mínima posibilidad de concluir con un guion cinematográfico.

El proceso de escritura partió de una intuición compartida entre dramaturgo y directora relacionada con considerar la situación geográfica y de aislamiento del actor, Sergio Hernández, para, de alguna manera, construir un relato que tomara esta situación de la vida cotidiana y la proyectara al mundo de la ficción. De esta forma, rápidamente el actor pasa a ser un actor-personaje ordenado desde el exterior por el mandato de una carta del tarot propuesta por el dramaturgo: el loco. Largas sesiones virtuales de conversación entre los tres fueron generando la materia prima para el texto final.

Desde la mirada de la dirección escénica, durante esta primera etapa mi aporte se centró en dejar que el actor y el dramaturgo se dejaran llevar por las conversaciones. Muy pronto la “escena de la escena” se me volvió extremadamente beckettiana: un hombre mayor, encerrado en una habitación muy pequeña, casi sin poder moverse ni salir del lugar, conversa del futuro con

un hombre joven que está a kilómetros de distancia, a través de un mecanismo virtual, propiciado por una señal cibernética. Le habla de su vida, de cuánto ama a su perro, de los árboles, del agua, casi como si grabara en una cinta magnetofónica un discurso final.

El monólogo se va construyendo a partir de ciertos tópicos recurrentes aportados por el actor, quien además instala la presencia de otros personajes que supuestamente lo acompañan, pero rápidamente se perfilan desde la ausencia y la posibilidad de que ya no existan, salvo en la memoria. Estos elementos producen una dinámica interna que posibilita la entrada de otros referentes señalados por el dramaturgo, siendo el principal la figura del *Australopithecus* y la metáfora de este hombre milenario en su hazaña de bajar de los árboles, abandonar el bosque y enfrentar la sabana, el futuro, el mañana.

En sus inicios el escrito señala y describe acciones específicas de desplazamiento del personaje: va al refrigerador, lo abre, saca un trozo de kuchen, etc. Sin embargo, la constante presencia del actor-personaje en la pantalla de ZOOM, fragmentada y estática, comenzó a normalizar para mí la idea de que la única acción posible era la no-acción o al menos una acción claramente limitada. La opción del artefacto que lleva en la mano y que remite al antiguo juego infantil del teléfono fue idea del actor ante mi propuesta de buscar un artefacto tecnológico que conectara al personaje con el mundo exterior.

La entrega del texto dramático se cumplió en el plazo acordado. Finalmente, teníamos un largo monólogo que en su tránsito a la escena debíamos adaptar a las necesidades y decisiones actorales y de puesta en espacio.

En mi plan de ruta, tenía claro que el texto lo trabajaríamos por ZOOM, al estilo tradicional, es decir, el actor debía prepararlo para decirlo en un espacio escénico determinado, que yo buscaría en la ciudad de Valdivia y grabaríamos con una cámara. Además, confiaba en poder grabar otras imágenes con el actor, por ejemplo, en locaciones como un viejo lanchón que subiría río arriba, lo que aportaba el elemento narrativo del viaje y además instalaba las nociones de *Futuro* y *Sur* con las que se nos había solicitado trabajar y que yo desde el inicio asocié al recurso de la imagen.

Iniciamos los ensayos virtuales. La primera tarea fue revisar el texto y encontrar una metodología para el actor, quien propuso adaptarlo a su ritmo bajo la modalidad de dividirlo en cuatro unidades. Sesiones diarias y el oficio de Sergio Hernández ayudaron en este proceso. Paralelamente, la situación de la pandemia empeoraba y la situación se volvió compleja porque ya no era posible que el actor viajase a Valdivia. Él seguiría replegado en la precordillera de Chillán, en un lugar que yo ni siquiera imaginaba, al que tampoco había posibilidades de que yo viajara a filmar. En definitiva, todo se resumía a la imagen satelital de este personaje que día a día se perfilaba en el rectángulo de ZOOM.

Un hecho azaroso –un camarógrafo conocido vivía muy cerca del actor y estaba dispuesto a hacer las grabaciones bajo mis requerimientos– nos permitió dar el primer cambio de ruta en el trabajo, conduciéndolo hacia algo más seguro y definido. La decisión fue grabar a cámara fija al actor en el mismo espacio reducido desde donde se conectaba a ZOOM, en cuatro sesiones de trabajo, de manera que cada unidad del texto correspondía a un día de grabación. Esto liberó al actor del requerimiento de memorizar el texto completo –aunque, de igual manera, grabar a cámara textos de más de seis minutos es un desafío no menor. El espacio era tan reducido que hubo que instalar la cámara en el exterior y encuadrar desde la ventana abierta. El otro requerimiento

técnico era el sonido directo, tarea que tuvo que asumir el mismo solícito camarógrafo para no sumar otra persona al riesgo de contagio.

En la intuición de que el plano único finalmente sería complejo de sostener, solicité que también se grabaran dos o tres instancias puntuales del actor afuera del espacio central, y que se gestionara un plano con un *drone*, asunto que bajo las condiciones en que estábamos no era sencillo de conseguir. Este plano operaría en reemplazo de la imagen del personaje subiendo río arriba sobre un lanchón, en Valdivia.

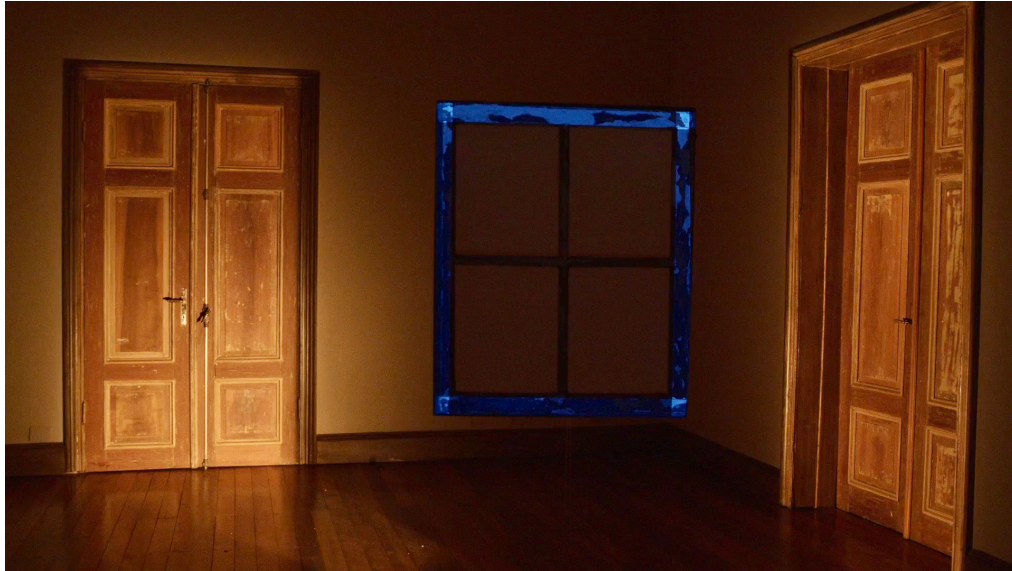
3.2. La articulación de la videoescena en ausencia del cuerpo

Una vez recepcionado el material audiovisual, tanto el dramaturgo como el actor quedaban atrás, con sus respectivas labores concluidas, a la espera del resultado final. El tiempo restante era mínimo, yo debía resolver y tomar decisiones rápidamente. En definitiva, contaba con un material audiovisual que consistía en un plano fijo del texto en un mismo espacio, planos del actor-personaje en su entorno, un plano de *drone* del actor-personaje con su perro, a lo que sumaría una selección de imágenes de paisaje fluvial de mi autoría. Tomar todo este material, montarlo y editarlo era una opción. Sin embargo, aquello necesariamente concluiría en una película, desvirtuando mi idea de que no quería un filme, sino un trabajo escénico, escénico digital.

Si retomamos la idea que explica la construcción de la videoescena para dialogar con un espacio escénico y con actores-personajes que lo habitan (y un público que lo interpreta y lo concluye desde su presencia) y bajo la premisa de que lo teatral debía salvaguardarse con, al menos, un elemento específico propio, zanjamos el problema apoyados en un texto netamente teatral y un espacio único. Por lo tanto, el espectador ante la pantalla debía quedar supeditado a este espacio inamovible. Por este motivo es importante el primer plano en pantalla, donde vemos el espacio físico que va a contener y desde donde se va a desplegar la narración, tal como ocurre con el espectador que entra a la sala, se sienta en su butaca y espera el inicio del espectáculo.



Fotograma de inicio de *Australophitecus, el viaje* (NOTA: el objetivo es mostrar el espacio escénico).
Dramaturgia: Gerardo Oettinger. Dirección: Margarita Poseck. Escena Austral, 2021.



Fotograma de inicio de *Australophitecus, el viaje* (NOTA: el objetivo es mostrar el espacio escénico).
Dramaturgia: Gerardo Oettinger. Dirección: Margarita Poseck. Escena Austral, 2021.

Lo fundamental es que este espacio escénico no es una sala para espectáculos con butacas y escenario. La opción fue trabajar en una habitación de una gran casona valdiviana de madera. La sala tenía dos puertas y como elemento escenográfico único se colgó un marco de ventana del mismo estilo, ubicándolo entre ambas vías de acceso. El diseño de iluminación fue muy acotado, debía dialogar con las imágenes y a la vez dar densidad teatral al espacio.

La trayectoria que habíamos desarrollado a través de producciones anteriores para la conjunción de la escena y las imágenes, en lo que hemos denominado teatro intermedial, ya sea con la instalación de la videoescena en forma alternada o simultánea, se planteó siempre en relación con los actores en cuerpo presente. Para este montaje, sin embargo, ante la imposibilidad de contar con el actor para grabarlo en el espacio escénico y en diálogo con las imágenes, tuvimos que encontrar otra solución que igualmente permitiera instalar al actor en el espacio escénico. Pero sólo se contaba con el material audiovisual del monólogo grabado a cámara fija. Teníamos, entonces, una videoescena del monólogo, que debía instalarse en el espacio escénico; una segunda videoescena la constituía el material audiovisual del protagonista deambulando por los alrededores de su casa en la precordillera de Chillán; y una tercera videoescena conformada por mis imágenes de archivo del río valdiviano, sus bosques y sus nieblas. Estas tres unidades audiovisuales serían los elementos constitutivos de la dramaturgia espectacular de la obra, es decir, no serían incorporados como elementos en diálogo con los actores, sino que serían el elemento insustituible que sostiene la propuesta escénica propiamente tal.

3.3. Tiempo teatral, tiempo de la imagen y el desafío de lo escénico.

Una de las principales características del teatro es su inmediatez, donde el suceso escénico se da en un *aquí* y un *ahora* que fluyen una vez iniciado el espectáculo, en una tensión casi dramática. Siendo así, mantener esta condición y renunciar a la posibilidad del montaje que otorga

el cine era uno de los desafíos a llevar adelante. El registro audiovisual de *Australopithecus, el viaje* se hizo a dos cámaras, una en plano general y otra en plano cerrado sobre el encuadre del protagonista. El tiempo de registro (grabación) debía ser uno solo. Las entradas y cambios de luces y la concatenación de las imágenes se ensayaron tal como se hace en el teatro presencial, con un equipo técnico de cuatro personas. El ojo de la cámara cumplió la función del público ausente y la utilización de un software específico permitió la proyección de las videoescenas bajo la técnica del *mapping*, permitiendo la integración de las imágenes a la forma del espacio. Así se anula el “efecto pantalla” para dar con un resultado visual-espacial que integra los elementos audiovisuales en forma orgánica.

Si en trabajos anteriores la videoescena se constituye como un elemento que favorece y amplía las posibilidades del juego escénico a lecturas múltiples, cargadas de intertextualidades y relaciones de significados diversos, en *Australopithecus, el viaje* este potencial se ve aumentado, otorgando posibilidades de interpretación no solo diversas, sino también de otra naturaleza. El espectador pierde la recepción de la presencia de los actores: cuerpo, respiración y sudor ya no están; pero gana una conexión más sutil, relacionada con el inconsciente –por dar un nombre a esas zonas complejas de la percepción activadas por la imagen.



Fotograma de *Australopithecus, el viaje* (NOTA: el objetivo es mostrar la utilización de la técnica del *mapping* en la integración visual del espacio escénico y del actor). Dramaturgia: Gerardo Oettinger. Dirección: Margarita Poseck. Escena Austral, 2021.



Fotograma de *Australopithecus, el viaje* (NOTA: el objetivo es mostrar la utilización de la técnica del *mapping* en la integración visual del espacio escénico y del actor). Dramaturgia: Gerardo Oettinger. Dirección: Margarita Poseck. Escena Austral, 2021.

4. Final

En la puesta en escena de *Australopithecus, el viaje*, al integrarse las diferentes videoescenas en este espacio único como elemento nuclear del espectáculo, ya no estamos frente a la pregunta por la función de la imagen en la configuración del sentido de una obra teatral intermedial, sino que aquí las videoescenas conforman en sí mismas la dramaturgia del espectáculo. Alojadas en un espacio único, por un lado, aseguran al espectador el territorio de lo teatral, pero, por otro lado, abren la experiencia escénica a otro tipo de percepción e interpretación, puesto que las concepciones tradicionales del espacio, el tiempo y la acción se transforman.³

El Australopithecus debió abandonar la seguridad del follaje de los árboles y aventurarse en un nuevo territorio cargado de peligros e incertidumbres.

³ *Australopithecus, el viaje*. FICHA TÉCNICA: Dirección: Margarita Poseck / Producción general: Antonia Santa María / Dramaturgia: Gerardo Oettinger / Actuación-intérprete: Sergio Hernández / Actuación especial: Morocho / Música: Coke Vío / Cámara en locación actor: Germán Saavedra / Cámara, Iluminación y Mapping: Francisco Ríos / Postproducción: Francisco Ríos y Margarita Poseck / Arte: Ximena Rosas / Asistente de escena y Cámara: José Vidal / Créditos: Gabriel Lobos / Imágenes de archivo: Margarita Poseck y Francisco Ríos / Coproduce: La Santa Producciones, Fundación Teatro del Lago y Alipio Gestión Cultural / Colabora: Poseck Producciones y Guairao Producciones.

Bibliografía

- Lehmann, Hans-Thies. (2017). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Piscator, Erwin. (1976). *Teatro político*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Poseck Menz, Margarita. (2020). “Remembranzas de una Pequeña Isla: Compañía de Teatro de la Universidad Austral de Chile, 2004-2014”. En Roberto Matamala Elorz, *La luna austral: historia del teatro en Valdivia, 1960-2010* (pp. 85-107). Ediciones Kultrún.
- Svoboda, Josef. (1993). *The Secret of Theatrical Space*. Nueva York: Applause Theatre Books.
- Teatro UC. (2013). “Trilogía TeatroCinema”. En *Cuadernillo de Mediación Cultural* (36), s.n.
- Teira Alcaraz, José Manuel. (2020). “El audiovisual en escena: del teatro multimedia al teatro intermedia a través de la videoescena”. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico (4), 129-165.
- Troc Moraga, Rocío. (2012). “Sin sangre de Teatrocinema: lenguaje contemporáneo y multimedia en beneficio de la memoria”. *Cátedra de Artes* (11), 102-121.

ENTREVISTAS

TEATRO DEL ANGEL



1980. *Cien veces no debo*. Dramaturgia: Ricardo Talesnik. Dirección: Alejandro Sieveking. Teatro del Ángel. Afiche: Lucho Barahona.

TEATRO DEL ANGEL



**BODAS
DE
SANGRE**

EN CAMARA

Federico García Lorca

1981. *Bodas de sangre*. Dramaturgia: Federico García Lorca. Dirección: Bélgica Castro. Teatro del Ángel. Afiche: Lucho Barahona.

Inicios de una vida en las letras: literatura, teatro y más¹

Marco Antonio de la Parra en conversación con Adolfo Alborno

ADOLFO (AA): ¿Cómo fueron los inicios del niño lector que fuiste y que se convirtió en el hombre de letras que eres?

MARCO ANTONIO (MAdlP): Fui el hermano mayor, hijo de un padre médico dermatólogo y una madre que dejó las Bellas Artes al casarse. Por razones que ignoro, me acerqué a los libros muy temprano y comencé a leer enciclopedias y el *Nuevo Testamento*. Las primeras me fascinaban por el caos que representaban: a partir de una letra abrían un mundo y mezclaban todo tipo de contenidos. Algo parecido me pasaba con los diccionarios. Escribir una enciclopedia imaginaria es uno de mis sueños. La *Biblia* la comencé a leer en versión cómic. Jesús era para mí un superhéroe que resucitaba gente y se elevaba a los cielos. La sonoridad del *Nuevo Testamento*, la belleza de ciertas frases, me quedaron grabadas y fueron importantes para alguna escritura mía posterior. Quisiera escribir para teatro el evangelio según María o María Magdalena.

AA: ¿Quiénes mediaron tus inicios como lector?

MAdlP: El teatro y la literatura se volvieron importantes para mí a través de dos vías primarias. Mi tío, Edmundo de la Parra, quien había sido uno de los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, fue también un gran regalador de libros durante mi infancia. Nos llevaba al teatro y, además, como tenía paredes llenas de libros, cada tanto sacaba alguno y me regalaba textos muy disímiles. Mi padre, en cambio, nos llevaba a pasear a mi hermano y a mí y también nos regalaba libros. A mí siempre me tocaban los clásicos en versiones ilustradas para niños: *La Odisea*, *La Iliada*, *La Eneida*, *El Quijote* y más. Fueron unas lecturas tremendas, con las que me fui armando un panorama de la literatura mundial que fue clave para luego seguir leyendo por mi cuenta.

AA: ¿Recuerdas una experiencia o circunstancia particularmente decisiva en tu infancia lectora?

MAdlP: Ser un lector precoz generó una catástrofe en mi vida. Como mis padres me vieron leer tan fácilmente, decidieron saltarse la etapa de los jardines infantiles y la educación parvu-

¹ Este trabajo recoge una parte –priorizando las facetas menos conocidas– de los contenidos abordados en el conversatorio homónimo realizado en modalidad online el 29 de noviembre de 2021, como sesión inaugural del Ciclo de Autor/a Dramatis Personae, organizado por la línea de Certificación en Teatro Escolar vinculada a la carrera de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación, en el marco de las actividades del área de Teatro del Instituto de Lingüística y Literatura de la Universidad Austral de Chile.

laria y cuando tenía cinco años recién cumplidos (porque nació a fines de enero) me matricularon en primero de preparatoria. Todos mis compañeros tenían seis años, algunos siete, diferencia que a esa edad es brutal. De inmediato comenzó el bullying que me tocó vivir durante toda mi infancia y parte de mi adolescencia. Me iba fatal porque no entendía nada. Me invitaron a jugar un partido de fútbol y me dijeron que iba a jugar de defensa. Yo nunca había visto un partido en vivo ni en televisión. Partí a la enciclopedia, busqué fútbol, entendí qué hacía un defensa y dónde se paraba porque vi un dibujo con un puntito ubicado atrás y cerca de la línea. Por supuesto, al momento del partido hice lo mismo y no me moví de ahí. Aparte de que me gritaran, lo único que conseguí fue recibir un feroz pelotazo. Así comencé a entender que los libros no eran la vida, que esta era algo más complicada y simplemente había que vivirla.

AA: ¿Cómo se dio el pasaje del niño lector al joven escritor?

MADLP: Llegado el momento, mis padres me cambiaron al Instituto Nacional, un colegio muy competitivo, muy de machitos, donde, al menos en ese tiempo, se estudiaba para ser presidente de la república o ministro. Como tenía menos edad que mis compañeros, seguí siendo el nerd del curso; y como, además, no hablaba con garabatos ni era bueno para los puñetes, también pasé a ser el gay del curso. Lo pasé fatal, el bullying fue descomunal, vivía con una sensación de sufrimiento permanente, en medio de golpes, peladillas y más. No he escrito suficiente sobre eso. Tengo un texto sin terminar que se llama *Tratado del miedo*. Paralelamente, en el barrio también era el más chico de edad, pero el de mayor estatura, entonces para los demás yo era como el tontito del grupo. Todo esto generó una identificación con el perseguido y cierto deseo de venganza que luego se relacionan con algunas de mis creaciones.

Pero todo el desastre que fue mi adolescencia comenzó a cambiar cuando me encontré con la literatura ya no sólo como lectura, sino como escritura. El Instituto Nacional tenía una formidable Academia de Letras, la que me abrió las puertas a un mundo donde yo destacaba. Además, era un mundo con chicas, porque había relaciones con la academia del liceo de niñas y otras, a las que les gustaban mis habilidades y gracias. Ahí me transformaba: desaparecía la persecución y aparecía la creación. La Academia tenía importantes profesores, como Waldo Rojas, quien la dirigía. Decisivo para mí fue el día cuando el profesor Gastón Sánchez hizo la corrección en vivo de mi primer cuento largo, que tenía seis u ocho páginas, lo que para un joven de dieciséis años era un texto enorme. Sánchez corrigió y editó mi cuento y así aprovechó para hacer una clase de puntuación. En ese momento el lector que yo era comenzó a pensar que también podía escribir. Me entusiasmé y empecé a participar en el Concurso de Cuentos Paula. En varias versiones no me fue bien, hasta que lo gané, cuando tenía diecinueve años y ya estudiaba medicina.

El Instituto Nacional también tenía una Academia de Teatro en la que descubrí que tenía talento para el escenario. Lo pasaba divinamente: escribía, actuaba, hacía afiches, participaba en concursos. Así el deseo de unir la escritura y el escenario comenzó a tomar forma porque la literatura y el teatro me salvaron, me hicieron pasar de una niñez sufrida a una juventud gozosa.

AA: ¿La gratificante experiencia literaria y teatral que viviste en el Instituto Nacional, te llevó a considerar la posibilidad de una carrera universitaria en las humanidades o las artes?

MAdlP: Cuando egresé del Instituto Nacional, aunque lo hice en el grupo de los científicos, obtuve el premio, bastante prestigioso en ese tiempo, al Mejor Humanista (por supuesto, ganándome el odio de los estudiantes del grupo humanista). Me dieron el premio por mi participación en la Academia de Letras, la Academia de Teatro y en menor medida en la Academia de Estudios Sociales, pero yo era científico, así que desde muy temprano viví esta doble militancia, aunque curiosamente sin grandes roces. Por ejemplo, yo quería ser médico, pero a los quince años, cuando estaba a punto de salir del colegio, pedí como regalo de Navidad el *Ulises* de Joyce. Lo leí varias veces y me terminó influyendo mucho en materia de juegos de lenguaje, igual que las lecturas que en ese tiempo hice de Cortázar y Borges.

AA: ¿Continuaste desarrollando tu afición literaria de manera paralela a los estudios de medicina o de alguna manera integraste ambos procesos?

MAdlP: En esos tiempos uno soñaba sólo con dos posibilidades: ser rockero, como The Beatles, The Rolling Stones o Led Zeppelin; o ser un novelista del boom latinoamericano, como García Márquez, Vargas Llosa o Cortázar –cuando todavía no se les leía en el colegio por obligación, sino que uno esperaba sus nuevos títulos y los compraba y leía en primera edición. Pero a la vez yo quería ser médico (mi padre era médico) porque me interesaba mucho la clínica. Me fascinaba la idea de la pesquisa, de entrevistar a los pacientes.

Por ejemplo, como lector, no sólo me gustaba el género de la novela negra, sino que me encantaba el ejercicio de buscar pistas. O sea, desde que era niño y leía a Sherlock Holmes ya lo estaba asociando, aunque sin saberlo, con la práctica clínica. Por algo Sherlock Holmes está escrito por un médico. El goce de la clínica, en tiempos en que había poca imagenología en comparación con la que hoy está disponible, implicaba escuchar mucho al paciente e imaginar a partir de lo que decía. La escucha era clave para la anamnesis, para construir la historia del paciente. Durante mis años como estudiante se hicieron famosas mis larguísimas anamnesis y unas largas epicrisis, o sea, las historias de salida, porque yo escribía con tanto detalle que algunas de mis fichas clínicas se convertían prácticamente en novelas.

Por otra parte, tuve la enorme suerte de que, en el curso introductorio de psiquiatría, los primeros libros que nos pasaron no eran técnicos, sino literarios. Los profesores estaban convencidos de que la literatura era la vía para comenzar a conocer al ser humano. Así llegué a Camus, Dostoievski y muchos otros autores. El argumento era que, si no conocía al ser humano, sus profundidades y complejidades, malamente iba a poder ser algo más que un veterinario de la especie humana. La idea de fondo era, por supuesto, “nada humano me es ajeno” de Terencio. Entonces, cuando descubrí que la psiquiatría me permitiría reunir mis intereses, mis aficiones literarias se convirtieron en parte de mis estudios de medicina. Y por primera vez seriamente me dije: quiero ser escritor.

Por un breve momento viví una crisis vocacional, cuando estuve a punto de dejar la escuela de medicina para irme a estudiar cine. Además, quería hacerlo en Polonia porque estaba muy influenciado por películas del Este que había visto, como *Cenizas y diamantes* de Wajda. Pero de un día para otro el mundo cambió, vino el Golpe de Estado y terminó con todas mis dudas vocacionales.

AA: ¿Cómo el potencial escritor dio paso al definitivo hombre de teatro?

MAdLP: Si en algún momento la narrativa apareció como una posibilidad para mí y se convirtió en una decisión, el teatro, de distintas maneras, siempre estuvo latente y a la vez presente. Cuando entré a estudiar medicina, me juré no volver a ser víctima del bullying. Me propuse convertirme en líder en algún sentido y me acerqué al Centro de Estudiantes. No me interesaba la lucha política misma ni yo le interesé a quienes reclutaban futuros líderes políticos entre los más jóvenes. Pero sí me interesaba el arte, empezando por el grupo de teatro que funcionaba en la facultad. Ahí trabajaban algunos que después también fueron psiquiatras y escritores, como César Ojeda, y otros que igualmente hicieron teatro más allá. En ese momento estaban haciendo obras musicales, pero con playback. Esto fue importante para mí porque mi primera pieza, *El quiebra espejos*, que fue concebida para este grupo, también fue un musical, pero sin playback, sino que cantando de verdad en escena. Lo pensé como un espectáculo para recibir a los estudiantes de la nueva generación —y, vía transmisión oral, año tras año se ha seguido representando en la Escuela de Medicina hasta hoy. A partir de ese momento, por las tardes, paralelamente tomé algunos cursos en la Escuela de Artes de la Comunicación. De pronto me veía obligado a faltar a alguna clase teórica de medicina, pero me ponía al día estudiando con libros porque leer era algo que yo sabía hacer rápido y bien, y así podía destinar tiempo a escribir, ensayar y, en la práctica, a mantener dos carreras —aunque tengo la sensación de que por momentos me preocupó más la preparación de nuestra participación en el carnaval y en el festival de teatro que la carrera que formalmente estaba estudiando. Terminé armando un grupo de teatro propio en la facultad, donde terminé escribiendo varias obras, entre otras, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, mi obra madre, que después la crítica suele identificar como mi primer trabajo teatral porque fue el primero estrenado profesionalmente —en el caso de *Lo crudo...*, bajo la dirección de Gustavo Meza, mi primer maestro teatral. Pero este texto, al menos en su primera versión, junto con varios otros, había nacido en y para la Facultad de Medicina.

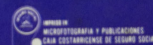
CREACIÓN LITERARIA

TEATRO DEL ANGEL

**EL
HOMBRE
ELEFANTE**

**de
Bernard
Pomerance**

**a veces pienso que mi cabeza es tan
grande porque está llena de sueños**



1981. *El hombre elefante*. Dramaturgia: Bernard Pomerance. Dirección: Alejandro Sieveking. Teatro del Ángel. Afiche: Lucho Barahona.

TEATRO DEL ANGEL



LA MULA
DEL DIABLO

ALEJANDRO SIEVEKING

1981. *La mula del diablo*. Dramaturgia y Dirección: Alejandro Sieveking.
Teatro del Ángel. Afiche: Lucho Barahona.

Dramaturgia

El último conversatorio
(obra para *Zoom*)

Marco Antonio de la Parra¹

ACTO PRIMERO

ÉL: Ya.
Déjenme tranquilo.
¡La puerta!
La puerta, por favor.
Amor, los niños... hágase cargo.
¡Tengo que grabar!
Ya. ¿Quién golpea?
¿Quién golpea ahora?
Yo no estoy para nadie.
¡Para nadie!
¿Ese taladro?
¿Puede llamar al conserje y ver si dejan de taladrar en el piso de arriba? ¡Que no griten los niños! ¡Estoy grabando!
¡Laika! ¿Quién dejó entrar la perra?
Laika, Laika, váyase.
Laika, no; no, no quiero jugar con usted.
Ya, no me manche los pantalones.
Ya.
¿Ya?
¿El medidor del gas?
¿Qué sé yo dónde está el medidor del gas?
Ya.
¿Siguen taladrando?
¡Quiere hacer un túnel este desgraciado!
Háblele, amor...
Ya.
Ya.
Ya.
Ahora sí.

¹ Marco Antonio de la Parra es Médico Psiquiatra y Dramaturgo; también narrador, ensayista, guionista, columnista y crítico. Durante casi cincuenta años de ininterrumpida actividad teatral, ha estrenado más de cien piezas teatrales, producción por la que ha recibido numerosos reconocimientos en Chile y el extranjero. Miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes. Director Artístico del Teatro Finis Terrae y Director Académico de la Cátedra Siglo XXI de la Universidad Finis Terrae.

¡A los niños colócales un video no más!
 ¿A quién le importa que vayan a clases?
 Este año está perdido.
 ¡Por favor!
 ¡No usen la señal, que está débil!
 Después haces tu clase de pilates, mi vida.
 Listo.
 ¡Voy a grabar!
 Que pase no más, que pase.
 ¿Se fue?
 Ya.
 Ahora sí.
 Es media horita. O menos...
 ¿Ya?
 ¡Mierda, mierda, mierda!
 Mi amor...
 Se va la bolita.
 Ya.
 A grabar.

(Pausa.)

Hola.
 Hola y adiós.
 Se acabó el teatro virtual.
 Se acabaron las pantallitas.
 Se acabó esa improvisación suicida equilibrándose en la señal para decir un texto que morirá al instante.
 Se acabó el teatro de computador, el teatro de celular; el Streaming se acabó.
 Quedamos los últimos, las últimas, que grabamos y grabamos arriesgándonos lo menos posible.
 Todo huele a ataúd, a cementerio.
 La televisión murió.
 La estamos reemplazando.
 Somos las lápidas del teatro y la televisión y la radio.
 Vean a los que colocaron programas que han conseguido cero sintonía.
 Yo conseguí casi casi casi cero sintonía.
 Alguien me ve y no sé quién es.
 Alguien se queda y no sé por qué.
 ¡Váyanse!
 Nadie quiere más pantallas.
 Ni los actores ni el público.
 Ni los profesores ni los alumnos.
 Esta es una grabación terminal.
 ¡Váyanse a los bares!

¡A las librerías cerradas!
¡Tómense por asaltos los restaurantes cerrados!
He hecho de todo en estos meses aciagos.
De todo.
Como todos y todas y todes.
Por supuesto que he teletrabajado.
Hice Coaching.
Hice clases de yoga.
Me conseguí un tutorial y hablé raro y prendí un incienso y toqué una campana tibetana
y enseñé a meditar.
¡Ommmm!
Repartí verduras.
Hice delivery de juguetes eróticos.
Con demostración por pantalla.
Absoluta discreción.
Fabriqué ropa erótica.
Mal negocio.
Ni una pareja chueca en pandemia.
Los moteles solitarios.
Como una ciudad fantasma.
Ropa deportiva para disimular.
Pijamas de mitad del cuerpo para enfrentar las pantallas.
Elegantes para arriba.
Pijamas para abajo.
Compré pantuflas y las vendía como el calzado del año.
Hice Training para bajar de peso.
Enseñé dietas para enfrentar la pandemia.
Enseñé idiomas que no conocía.
Aprendía en la mañana y enseñaba en la tarde.
Libanés, ruso, finés, noruego, sueco, dialectos de regiones ex soviéticas.
Alguien preparaba un viaje y yo le contaba todo lo que sucedería cuando consiguiera
hacerlo.
Narré viajes que no he hecho.
Fui agente de turismo de travesías imposibles.
Fui vendedor de acciones de empresas en picada.
Cada día fui algo distinto.
No quedaba otra.
Cambiar, cambiar, cambiar.
Recibía pedidos de todo.
Entregaba algunos.
Perdía otros.
Llegaban los reclamos y cambiaba de rubro y de teléfono.
Con las veces que acertaba conseguía nuevos clientes y nuevas clientas.

Repartía en auto, en bicicleta, con mi familia repartimos.
Con mis ex repartimos.
Estábamos todos cesantes y dejamos de estarlo.
Hicimos clases a domicilio de matemáticas, de historia y geografía, de lo que fuera.
Hicimos felices a muchos hogares de muchas regiones.
Lo único bueno del teletrabajo.
Estuvimos en Collipulli, en Aysén, en Toronto.
¿Alguien quería oír hablar español?
Ahí estábamos.
Ahí estuve.
Hasta que se acabó.
Comenzaron a lanzar niños al río.
Comenzaron a romper los semáforos.
Comenzaron a pintar y despintar las estatuas.
Incendiaron las iglesias.
Pisotearon las imágenes.
Y salió el sol.
Sobre todo, eso; salió el sol.
Por eso les hablo de noche.
Porque el teatro es de noche.
Y es en vivo.
Lo estoy grabando, pero ustedes lo están viendo en vivo.
Y nunca más será posible verlo en vivo.
Quizás haga otro, con otras confesiones y detalles.
Pero ya no lo creo posible.
A ustedes les cansaron las pantallas.
A mí me cansaron las pantallas.
Usted y yo nos podemos ver mucho mejor en un bar.
En una terraza, una bendita terraza con alguna maldita medida de precaución.
La mascarilla.
El alcohol gel.
La distancia social.
La cosa es que nadie quiere ya más pantallas.
Se acabó el teatro virtual.
Quiero hacer teatro en vivo y sufrir la debilidad de mi señal mental.
No la del módem.
No quiero más películas en mi dormitorio.
Quiero tener que ir al teatro y saltar barricadas y semáforos y recoger niños del río y tal vez llegar a la hora a la función y ser público y no elenco, aunque me sienten a media cuadra de los otros espectadores por motivos de seguridad.
Esta es la última función.
No interesa si les gusta o no les gusta.
No sé qué viene ahora.

Pero será al aire libre.
Depende, claro, de si se declara o no la guerra civil.
Depende de las fiestas y los incendios.
No quería hablar de esto.
Me pone nervioso como también los pone a ustedes.
Es que la gente se está comportando como si estuviéramos a punto de la guerra civil.
Se supone que para eso sirve el teatro.
Para poner en escena la guerra y sacarla de las calles.
Para conseguir la paz.

ELLA: ¡Bravo!

ÉL: ¿Bravo qué?

ELLA: La obra.

ÉL: ¿Cuál obra?

ELLA: La obra, la de la guerra civil, la de la paz.

ÉL: Esto no es una obra.

Por favor, retírese.

ELLA: Pero si vine a ver la obra.

ÉL: Las obras se han terminado.

¿No se da cuenta?

Todo lo que hay es apenas inercia.

Restos, ruinas, escombros.

ELLA: Bueno, tiene razón...

ÉL: Claro que tengo razón.

El teatro se acabó.

ELLA: En realidad no vine a la obra.

ÉL: Le dije que la obra no existía.

ELLA: Vine al conversatorio.

ÉL: ¿Al qué?

ELLA: Al conversatorio...

La conversación después de la obra.

Pero llegué antes y estaba usted inspirado.

No quise interrumpirlo.

ÉL: Usted está loca.

ELLA: No, solamente quiero asistir al conversatorio.

ÉL: No hay obra, menos va a haber conversatorio.

Eso era antes de la pandemia, antes de la guerra.

Antes de los incendios y las fiestas.

Antes de la euforia desatada y los bidones de parafina.

Quiero solamente terminar mi actuación.

ELLA: ¿Ve? Había una obra de teatro.

ÉL: No es una obra de teatro.

Es un final.

Una despedida.

ELLA: Y después el conversatorio.
 ÉL: No habrá conversatorio.
 ELLA: Tiene que haber conversatorio.
 Es lo único lindo del teatro virtual.
 Vengo de tan lejos.
 Usted ni se imagina lo lejos que estoy.
 Aunque en realidad no me muevo de mi cama.
 Y sin saber cómo, me encuentro con el actor.
 ÉL: ¿Me puede dejar terminar?
 ELLA: ¿No ha terminado?
 ÉL: No, claro que no.
 ELLA: Y yo molestándolo...
 Perdón.
 Es que cómo hablaba con palabras tan épicas.
 Pensé que era el final.
 ...
 Cuando dijo “paz”.
 ÉL: Es el final.
 Y no es “paz”.
 ELLA: Bravo, entonces.
 ¡Que comience el conversatorio!
 ÉL: Señora, señorita, usted no me está entendiendo.
 ELLA: Usted no me está entendiendo a mí.
 EL: No hay obra.
 No hay conversatorio.
 ELLA: ¿Ni uno cortito siquiera?
 ÉL: Nada.
 ELLA: Pero si era tan lindo escucharlo...
 Quería hacerle tantas preguntas.
 Quería contarle tantas cosas.
 Fue emocionante escucharlo.
 Habla tan bonito...
 ÉL: Estoy anunciando mi última obra.
 ELLA: ¿Última?
 ÉL: Última.
 ELLA: ¿Se va a suicidar?
 ÉL: No exactamente.
 ELLA: No lo haga.
 Nos quedaríamos sin actor.
 Sin obra.
 ÉL: ¿Quiénes?
 ELLA: Su público.
 ÉL: Ya no hay público.

ELLA: Estoy yo.
ÉL: Y nadie más.
ELLA: No lo sabemos.
Quizás hay más gente conectada.
Quizás no se atreven a encender sus cámaras.
Quizás les da miedo hablar desde sus micrófonos.
ÉL: No hay nadie.
¡Enciendan cámaras y micrófonos!
...
¿Ve?
No hay nadie.
ELLA: A lo mejor son invisibles, pero están ahí.
A cierta edad nos volvemos invisibles.
No nos vemos ni en las pantallas.
ÉL: No hay pantallas encendidas ni apagadas.
No hay ni siquiera seres invisibles.
ELLA: Qué pena.
ÉL: Una pena terrible, claro que es una pena.
¿Puede retirarse?
No soy un exhibicionista.
Ni quiero quemarme a lo bonzo en medio de una plaza informática.
ELLA: ¿Qué se siente suicidarse?
ÉL: No me voy a suicidar.
ELLA: Habla de quemarse a lo bonzo.
ÉL: No me voy a quemar a lo bonzo.
Voy a ponerle término a todo.
Es un acto.
Una proclamación del final.
ELLA: ¿Qué significa ponerle término a todo?
...
¿Qué está haciendo?
¿No me va a contestar?
¿Prefiere que le haga las preguntas por chat?
ÉL: Prefiero que se vaya.
ELLA: No puedo.
No quiero, en verdad.
ÉL: Señora, señorita, no va a haber conversatorio.
ELLA: Siempre había conversatorio.
Se agotaba el día.
Encerrados día y noche.
Y encendía la pantalla y aparecía usted.
O sus actores, sus actrices.
Y yo me preparaba unos quesitos, unas aceitunas.

Una copa de vino blanco.
 Y esperaba el conversatorio.
 ÉL: No habrá más conversatorio.
 Habrá noticias.
 Habrá elecciones.
 Habrá muchos candidatos.
 Rayas en el papel.
 Rayas en la pared.
 Habrá guerra civil quizás.
 Vaya a saber uno.
 ELLA: ¡Eso es lo que no quiero!
 ¡Vendrán los comentaristas!
 ¡Vendrán los críticos!
 ¡Los sociólogos! ¡Los politólogos!
 ¡Los telediarios!
 ¡Los psiquiatras que hablan como si supieran de todo!
 Nadie nunca más me va a escuchar.
 Nadie va a querer saber qué estuve pensando o qué me pasó.
 Nadie va a leer mi nombre en la base del cuadradito.
 ÉL: ¿Sofía?
 ELLA: Sofía García.
 Muchas gracias.
 ÉL: ¿Qué quiere de mí?
 ELLA: Que me converse.
 ÉL: Esto no es Tinder, Sofía.
 Esto es teatro virtual.
 Los personajes desaparecen y los actores hablan con los espectadores.
 Y ya no viene nadie al teatro virtual.
 ELLA: ¿Nadie?
 ¿Y yo quién soy?
 ÉL: La excepción que confirma la regla.
 No viene nadie.
 Se lo dije.
 Cero sintonía.
 Están en los bares.
 ¿Por qué no se va con su pareja a un bar?
 ELLA: ¿Mi pareja?
 ...
 Cierto, tuve pareja.
 Nos separó la pandemia.
 La cuarentena nos encontró en dos ciudades distintas.
 Nos aburrimos de hacer Zoom, Skype, Meet, Teams, WhatsApp.
 Nos cansó la tecnología.

ÉL: ¡Esto también es tecnología!
ELLA: Una noche dejamos de conversar.
El dejó de conversar.
Yo dejé de conversar.
No me envió su Link.
Yo le envié el mío.
Tres veces se lo envié.
No contestó.
Comencé a buscarlo en los conversatorios.
De los espectáculos pagados.
De los espectáculos gratuitos.
Fui a paneles, Webinars, charlas.
Me enamoré tantas veces de tantos actores.
Nadie me correspondió.
Y ahí entendí.
Que esto era así.
Fugaz.
Pero era lo único que valía la pena:
Sobrevivir.
ÉL: Lo lamento.
ELLA: ¿Qué lamenta?
ÉL: Lamento que haya perdido a su novio o esposo o pololo.
ELLA: Murió.
ÉL: ¿Murió?
ELLA: Lo supe por Instagram.
Lo supe por su muro en Facebook.
Lo sé porque no se mueven sus redes como antes; siempre se movían.
Salió el sol de la primavera y murió.
ÉL: Lo lamento de verdad.
ELLA: Y necesito conversarlo.
Por eso me gustó cuando empezó.
Y dijo que era el final.
Yo dije: esta es una comedia sobre la muerte.
ÉL: Bueno, en cierto modo, sí.
ELLA: ¿Y en cierto modo no?
ÉL: Nadie va a morir de verdad aquí.
ELLA: Dijo que se iba a suicidar.
ÉL: Aproximadamente.
ELLA: Yo creo que él, Mario se llamaba, se suicidó.
ÉL: ¿Cómo lo sabe?
ELLA: Se lanzó al vacío de las redes.
Se autosilenció en Twitter.
Dijo todo lo que no se debe decir y lo silenciaron y lo bloquearon y lo cancelaron.

No se puede pronunciar su nombre en las redes.
Saltaron como perros rabiosos sobre sus palabras.

ÉL: ¿Qué dijo?

ELLA: Hizo una oda al Cuerpo de Carabineros.

ÉL: Mala idea.

ELLA: Hizo una apología para que lanzaran paralíticos al río.

ÉL: Pésima idea.

ELLA: Yo lo leí y lo busqué para decírselo.
¿Qué te pasa, Mario?
¿Qué te pasa, hombre?
¡Te estás matando!
Lo busqué en talleres, mesas redondas, diplomados online.
No sabe la cantidad de cursos en que me metí.
Y no estaba.

ÉL: Lo lamento, verdaderamente.

ELLA: Pero me encontré con usted.
En sus breves comedias.
En sus sesiones de Coaching online.
En los conversatorios.
Y sentí ganas de vivir.
...
Yo también había pensado en suicidarme.
Era una manera bizarra tal vez de reencontrarme con él.
Quizás la única.

ÉL: Yo estoy con mi gente ahora.
Tengo que terminar de terminar.
Tengo que despedirme.
Tengo que llegar al final.

ELLA: Me imagino.
Se quedan callados todos cuando comienza el conversatorio.
El público sube a escena.
La obra termina, lo comprendo.
La obra es un mero pretexto.
Todos, a lo que han venido, es al conversatorio.

ÉL: No me imaginaba que era algo tan importante.

ELLA: Usted es el último actor.
Yo soy la última espectadora.

ÉL: ¿Qué quiere que haga?

ELLA: Nada.
Ya lo hizo.
Me permitió contar mi historia.
Ha sido un estupendo conversatorio.

ÉL: Está loca...

Perdón.
¿No ha pensado en ver a un especialista?
ELLA: ¿Especialista? ¿En qué?
ÉL: Alguien con quien conversar.
ELLA: Me bastaba con usted.
...
¿O no le gusta conversar conmigo?
ÉL: ¿Está llorando?
ELLA: Me entró algo en el ojo.
No me haga caso.
No es nada.
ÉL: Hay profesionales del conversar.
ELLA: A lo más, escuchan.
No están desesperados.
Como usted y como yo.
ÉL: No he hecho siquiera una obra.
ELLA: La hizo.
La está haciendo.
La estamos haciendo.
Qué emoción.
ÉL: No he podido ni empezar.
Menos terminarla.
ELLA: Eso ya a quién le importa.
La próxima vez permítame tan solo contar mi historia.
Y eso sí.
Por favor, quédese al conversatorio.
ÉL: ¿Qué sea yo el espectador?
ELLA: Y yo la actriz.
ÉL: En realidad no soy un actor.
ELLA: ¿Eso qué importa?
Yo tampoco soy actriz.

ACTO SEGUNDO

ÉL: ¡Voy a grabar!
¿Me oyeron?
Silencio.
Si llama el conserje, contesta, por favor.
No he encargado nada a Cornershop.
¡Laika!
¡Otra vez!
Sale, sale...
Raus, Laika, Raus.
Perra huevona.

¡Silencio!

Ya, un video juego, ya...

Pero sin audio. ¿Oyeron?

¡Sin audio!

¡Sáquense los audífonos cuando les hablo!

Voy a grabar.

Ya.

Que no se le ocurra al imbécil taladrar.

¿Deep Purple?

¿Smoke Over Water?

Amor, llama al conserje.

Que le diga al de abajo que no es hora de practicar la guitarra.

Ya.

Ya.

¡Mierda, mierda, mierda!

Que sea lo que Dios quiera.

...

Esta es la última escena de la guerra civil.

Después de la guerra viene la paz.

No sabemos si es una paz pacífica eso sí.

No sabemos quiénes sacaron primero las armas.

Quiénes mostraron los dientes.

Quiénes sacaron las garras.

No sabemos si estamos enfermos de miedo o de rabia.

Sacan la música a la calle.

Bloquean los caminos.

Queremos la paz.

Pero de tanta esperanza nos desesperamos.

Hemos hecho todo lo posible.

Por mantenernos dentro de las casas.

Contamos chistes, lloramos, relatamos partidos de fútbol imaginarios.

Todas las obras, todas las tragedias, todas las comedias.

Con tal que no se fueran a la plaza a degollar los monumentos.

Lo hicimos.

Cada viernes, cada sábado.

A veces la semana entera.

Hasta que no encendieron el computador.

Ni el celular ni el Tablet.

Y se fueron primero al sol.

Y después al toque de queda.

Y en nombre de la paz y la esperanza.

Declararon la guerra.

ELLA: Bravo.

ÉL: ¿Usted otra vez?
ELLA: Sí, yo.
Como habíamos quedado.
ÉL: No hemos quedado en nada, usted y yo.
ELLA: No disimule.
Si todo el auditorio se da cuenta.
ÉL: No hay nada de qué darse cuenta.
Ni hay nadie en el auditorio.
ELLA: Saben lo que hay entre usted y yo.
ÉL: ¿Qué hay entre usted y yo?
ELLA: Usted es el actor.
Y yo una especie de actriz.
ÉL: No diga esa palabra.
ELLA: ¿Cuál?
¿Actor?
¿Actriz?
ÉL: ¡Silencio!
ELLA: ¿Cacerolean en su barrio?
¿O son helicópteros?
¿Sobrevuelan su casa?
¿O sólo la mía?
Buscan asesinos potenciales.
Muchachos con bombas molotov.
¿Son disparos o es idea mía?
¿Son suyos los fuegos artificiales?
¿Qué decidió?
¿Aprobó? ¿Rechazó?
¿Se quedó en su casa?
ÉL: ¡Silencio!
Dice cosas sin sentido.
Aquí no hay ningún ruido.
Estoy solo, yo y el silencio.
ELLA: Aquí hay muchos ruidos.
Miré recién por la ventana.
Y ardía un bus.
Y el humo, uff, el humo...
Me cuesta respirar
¿Le dije que soy asmática?
¿Le dije que vivo en un departamento?
¿Le dije que vivo en el piso 15?
ÉL: Soy yo el que habla en esta obra.
ELLA: Ya habló.
Ya dijo lo suficiente.

Acuérdese.
Lo importante es el conversatorio.
ÉL: ¿De verdad están disparando en su ciudad?
ELLA: No le he dicho lo lejos que estoy de usted.
Me da pena.
Estamos tan distantes.
Somos quizás tan distintos.
ÉL: Me da miedo por usted.
ELLA: A mí me da miedo por nosotros.
ÉL: ¿Nosotros?
ELLA: El público, que soy yo.
Y usted, que es el espectáculo.
ÉL: Yo estaba terminando mis espectáculos.
¿No se da cuenta?
Ya pasaron por acá.
Ya bloquearon los caminos.
Ya apagaron las barricadas.
ELLA: Aquí recién comienzan.
Por eso de repente me congeló.
Se va la señal.
Lo escucho tartamudo.
¡Son los helicópteros!
ÉL: Sé lo que se siente.
De joven los escuché.
El día de la Gran Muerte los escuché.
El día de las muchas muertes los escuché.
Durante años los escuché.
ELLA: Ahí están.
Ahí están.
¿Los escucha?
ÉL: No.
ELLA: Pero si casi no puedo respirar.
Lanzan lacrimógenas desde el cielo.
Llueven lágrimas ácidas.
¡No se vaya!
ÉL: Es que... el espectáculo está en su calle.
¿Qué obra puedo hacer yo?
Veo por la ventana una columna de humo.
¿Es la suya?
ELLA: Quizás.
No sé dónde vive usted.
No sabe dónde vivo yo.
ÉL: Por favor, baje la cabeza.

Escóndase bajo la mesa del comedor.
Cierre las ventanas.

ELLA: Están cerradas.
Estoy bajo la cama matrimonial.
La que compartía con Mario.
¿Le hablé de Mario?

ÉL: ¡Oiga!
Se congeló.
Se congeló.
¿Está ahí?
¿Se fue?
La obra no ha terminado aún.
¡Sofía!
No se vaya.
No me deje sin conversatorio a mí.
No abuse tampoco.
La crueldad de su silencio.
Es infinita.
¿Ah?
¡Ya terminó!
...
¿Sofía?
¿Estás ahí?

ACTO TERCERO

ÉL: Voy a grabar.
Silencio.
Laika, no hueveés.
¡Cállense, los vecinos!
Amor, haga callar a los niños.
No, no voy a comer.
Tengo que grabar.
¡No sé!
¡No sé cuánto tiempo!
¡Nunca lo he sabido!
¿Qué te dije, Laika?
Chao, chao.
¡Mierda, mierda, mierda!
Ya.
...
Ha estallado la paz.
Los teatros vuelven a abrirse.
Están llenos de gente.

La gente sale a las calles ebria de vida.
 No les importa morir.
 ¡Ni el virus ni el balín!
 ¡Bailaremos hasta el fin!
 ¿Los escuchan?
 No hay más remedio.
 Se acabó el teatro virtual.
 Se acabó la guerra.
 El teatro de verdad recoge sus mendrugos.
 Los actores y actrices cesantes hacen fila.
 Delante de las salas hay obras.
 Y danzan en las plazas.
 Y ocupan las calles como antes las barricadas.
 Pasan el sombrero.
 Yo pasé el sombrero.
 Yo lo pasé incluso electrónicamente.
 Pague lo que quiera, dije.
 Y no pagaron nada.
 Y me despido.
 La paz era el final.
 La paz era el principio.
 El teatro ocupa la ciudad.
 ¡Ni el virus ni el balín!
 ¡Bailaremos hasta el fin!

ELLA: Bravo.

ÉL: ¿Sofía?

ELLA: Aquí estoy.

ÉL: Qué bueno que apareció.

ELLA: ¿Es bueno?

ÉL: Ya no sabía qué decir.

Ya se me acababan las ideas.

Escuchaba de lejos los bailes.

Las troupes de payasos.

Los acróbatas y las equilibristas.

Las orquestas de los barcos hundiéndose.

ELLA: Creí que hoy no vendría.

ÉL: Yo también creí que usted no vendría.

ELLA: ¿Nos podemos tutear?

ÉL: Es que...

ELLA: ¿Es que qué?

ÉL: Es que sería como de verdad.

ELLA: ¿No somos de verdad?

ÉL: No somos ni siquiera una obra.

ELLA: Somos el conversatorio.
¿No te das cuenta?

ÉL: No, no me trates de tú.

ELLA: Me trataste de tú.

ÉL: Perdón.

ELLA: No, me hace feliz.

ÉL: ¿Feliz?

ELLA: Nada me hace más feliz que el conversatorio.

ÉL: ¿Y la obra?

ELLA: ¿Cuál obra?

ÉL: La que no he podido hacer.

ELLA: ¿No era la obra final?
Siempre llegué tarde.
Alcancé a escuchar tu última frase.
Y me dieron ganas de aplaudir.
¿Interrumpí?

ÉL: Siempre interrumpiste.
Pero ahora a quién le importa.

ELLA: Sí, a quién le va a importar después.

ÉL: No hay más espectadores.

ELLA: No hay más actores.

ÉL: Hay una actriz.

ELLA: Una pregunta.

ÉL: ¿Qué pregunta?

ELLA: ¿No te molestará?

ÉL: No creo...

ELLA: ¿Tú encuentras que soy una buena actriz?

ÉL: Maravillosa.

ELLA: Tú no eres muy buen actor.
¿Sabías?

ÉL: ¿De verdad?

ELLA: Se te nota.

ÉL: ¿Se me nota qué?

ELLA: El miedo.
Se te nota que estás solo.

ÉL: No estoy solo.
¡Laika!
¡Familia!
¡Vengan a saludar a mi compañera actriz!

ELLA: Se te nota.

ÉL: ¿Qué?

ELLA: No hay perra Laika.
¿Verdad?

Ni esposa ni niños.
 Ni vecinos que taladran ni tocan la guitarra.
 ÉL: ¿Cómo te diste cuenta?
 ELLA: Porque tú tampoco te diste cuenta.
 ÉL: ¿De qué?
 ELLA: De lo lejos que estoy.
 De que aquí ni los helicópteros llegan.
 Escucho en la televisión las manifestaciones.
 La guerra civil es un noticiero.
 La fiesta popular es un enfrentamiento.
 Dicen que la paz viene de uniforme.
 Dicen que debo ponerme un sombrero.
 Dicen que ya no hay otras banderas más que la de todos.
 ÉL: Y el noticiero ha terminado.
 ELLA: Me tengo que ir.
 ÉL: Pero si nos estamos conociendo.
 ELLA: El conversatorio también tiene sus límites.
 ÉL: Pero si el conversatorio es lo más importante.
 ...
 Y yo estoy tan solo.
 ELLA: Yo también.
 Pero estamos muy lejos.
 ÉL: ¿Dónde estás?
 ELLA: Debajo de la cama.
 ÉL: Mentirosa.
 ELLA: Esperando que caigan las bombas.
 ÉL: No me cuentes cuentos.
 ELLA: No, es mentira.
 Y también la muerte de Mario.
 ÉL: ¿No está muerto?
 ELLA: No existió nunca.
 ÉL: ¿Jugabas?
 ELLA: Actuaba.
 ¿Mario?
 ¿Quieres conocer a mi actor favorito?
 ¿Ves?
 No viene...
 ÉL: Yo tampoco he existido nunca.
 Casi nunca he existido.
 ELLA: Me imagino.
 Es lo duro de ser apenas un personaje.
 Por eso me gusta ser público.
 ÉL: Por el conversatorio.

ELLA: Cuando se publiquen las obras más importantes de la peste, publicarán los puros conversatorios.

Y yo estoy en todas las que tú estuviste.

ÉL: ¿Te vas?

ELLA: Esto es una grabación.

Yo ya me fui.

ÉL: ¡Voy a hacer teatro de verdad!

¡Podemos vernos de verdad!

¡Abrazarnos de verdad!

¡Sofía!

ELLA: No me llamo Sofía.

No estuve aquí.

Estoy muy lejos.

Pero te confieso que me hiciste muy feliz.

ÉL: ¿Tu nombre?

Dime tu nombre.

Tu nombre verdadero.

Dímelo.

ELLA: ¿Para qué?

Pasé tantas veces delante de tu puerta.

No me viste nunca.

ÉL: ¿Mi puerta?

¿Cuál puerta?

ELLA: Por su seguridad.

Esta conversación.

Podría ser grabada.

ÉL: ¿Eres una grabación?

ELLA: Adiós.

ÉL: ¿Sofía?

...

Laika.

¡Laika!

¿Dónde se fueron todos?

¿Amor?

¿Están ahí?

¿Los niños?

¿Dónde te los llevaste?

...

¿Estás grabando?

ACTO CUARTO

ÉL: ¿Laika?

¿Qué te pasó, Laika?

¿Quién te mordió, Laika?
 Pobrecita.
 Eso te pasa por arrancarte de la casa.
 Voy a grabar.
 Bueno, si quieres deja la puerta abierta.
 No ladres, eso sí.
 No ladres, te dije.
 ¿Amor?
 ...
 ¿Estás ahí, amor?
 ...
 Bueno, tú te lo pierdes.
 ¡Mierda, mierda, mierda!
 Hola.
 Aquí comienza el conversatorio.
 (*Ruido de helicópteros. Ladridos de perros.*)
 ¡¿Dónde estás?!
 Te toca interrumpirme.
 Aplaudir.
 ¿Dónde estás?
 No te desvanezcas.
 Por favor.
 No salgas a la calle.
 Es todo tan pero tan peligroso.
 ¿Estás ahí?
 ¡Laika!
 Venga, busque; busque, Laika.
 Yo te sigo.
 Dile que la sigo.
 Que dónde vaya la sigo.
 Que no hay nadie más.
 Nadie más.
 Que estoy en las últimas.
 Que ella también está en las últimas.

ACTO QUINTO

ELLA: ¡Voy a grabar, mi amor!
 Si es corto...
 Si no me demoro nada...
 Bueno, déjame en la mesa y lo reviso.
 Chiquita, quédese tranquila que su madre ya vuelve.
 Desaparezco un ratito no más.
 Al conversatorio.

No, no juegue con el cuerpo de su padre.
No se toca.
Los cuerpos de los grandes son cosa de grandes.
No se meta en las redes sociales.
Le dije que con eso no se juega.
¿Ya?
Dígame que me veo bien.
Voy a una cita con el destino.
Sí, sé que puede haber enfrentamientos.
Que lanzan fuegos artificiales.
Que la gente no quedó contenta.
Si yo misma no quedé contenta.
¿Me deja grabar?
Gracias.
Beso.
Beso.
Beso.

...
¡Mierda, mierda, mierda!
Hola.

...
¿Estás ahí?

...
Es solo el último conversatorio.

ÉL: Bravo.
Bravo.
Bravísimo.

ELLA: ¿Bravo?

ÉL: Increíble.

ELLA: ¿Te gustó?

ÉL: Me encantó.

ELLA: ¿Lo hacemos al revés, entonces?

ÉL: Como tú quieras.

ELLA: Total, ahora da lo mismo quién es el teatro.

ÉL: Y quién es el público.

ELLA: Estamos tan solos.

ÉL: Todos se han ido a las fiestas en las plazas.

ELLA: O a las trincheras.

ÉL: Con sus disfraces.

ELLA: O su ropa de combate.

ÉL: ¿Tu hija?

ELLA: Bien, gracias.

¿Y los tuyos?

ÉL: Bien, supongo, gracias.
 ELLA: ¿Quién parte?
 ÉL: Tú, la invisible.
 ELLA: O tú, el ciego.
 ÉL: ¿No estábamos los dos ciegos?
 ELLA: O tal vez los dos nos habíamos vuelto invisibles.
 ÉL: ¿Quién parte?
 ELLA: ¿Tijera, piedra, papel?
 (*Oscuro.*)

ACTO FINAL

ELLA: ¿Tijera, piedra, papel?
 ÉL: ¿Y el que pierde?
 ELLA: Pierde.
 ÉL: ¿Quién parte?
 ELLA: Eso.
 ÉL: Alguien tiene que partir.
 ELLA: Alguien tiene que ceder.
 ÉL: Alguien tiene que hablar.
 ELLA: Alguien tiene que escuchar.
 ÉL: No te vuelvas invisible. No desaparezcas.
 ELLA: No pierdas la vista. No dejes de mirarme.
 ÉL: Mira que estoy solo.
 ELLA: Mira que estoy sola.
 ÉL: Muy solo.
 ELLA: Muy sola.
 ÉL: Nadie viene, nadie vino, nadie vendrá.
 ELLA: Solo tú.
 ÉL: Solo yo.
 ELLA: Estamos tan solos.
 ÉL: ¿Te dije alguna vez lo que siento por ti?
 ELLA: No. Quizás hace mucho tiempo. Lo olvidé.
 ÉL: Ya es tarde, me imagino.
 ELLA: Demasiado tarde para todo.
 ÉL: Incluso para el último conversatorio.
 ELLA: Quedamos solos.
 Tú.
 ÉL: Yo.
 ELLA: No hagas trampa. Si ganas, no me mandes al vacío del oscuro.
 ÉL: Y si ganas tú, no dejes de volver.
 ELLA: ¿Tijera, piedra, papel?
 ÉL: No sé.

FINAL.

Australopithecus, el viaje

Gerardo Oettinger¹

(Es de noche. Él mira hipnotizado las lucecitas que se reflejan en los ventanales de su casa.)

No tengo nombre. Soy un viajero errante. Cruzando el desierto perdí a Morocho. Es hermoso y chiquitito. Los desiertos fueron hechos para ser atravesados. Los bosques para ser abrazados, el hielo para ser meditado y el cielo para... El futuro es incierto. Vamos hacia el fin del mundo. Caminar es presente, me lo enseñó Morocho. El futuro es roca. Mi lápida tiene tallado el epitafio “Yo fui lo que tú eres y tú serás lo que yo soy”. Sólo estamos de paso. Muévete o te disparo. Morocho es muy inteligente. No debe estar muy lejos. Nos dirigimos al fin del mundo, seguimos la Estrella del Sur, la más cercana al polo sur celeste de la Tierra, donde todo es azul. Pero no puedo hacer el viaje sin él. Él me empuja. Necesito encontrarlo. Caminamos para sentirnos jóvenes. Para pensar en los ancestros. Esto me lo enseñó él también: la esencia, lo que fuimos, nuestros antepasados australopithecus que comenzaron a caminar erguidos con la frente en alto. Enderezar la columna. Bajarse de la comodidad del nido y trabajar las plantas de los pies, los dedos, las piernas, el cerebro, oxigenar el cuerpo. Todo se oxida rápido. Las rodillas, las caderas. ¡Cresta, cómo duelen las caderas! Nos persiguen demasiados fantasmas. ¿Sospechoso yo? “Solo eres un viejo fugitivo que no tiene otro rumbo más que la muerte”. Vamos donde nos lleve el viento. Lo más austral posible.

El desierto avanza y cala los huesos. El silencio baila. La esperanza del cactus conmueve. La astucia del zorro anima. El inmigrante que arriesgó su vida me abre los ojos. El burrero muere porque es el hilo más delgado. Los traficantes de camionetas dejan huellas. Los desaparecidos en la inmensidad. Los extraviados. Las minas terrestres. La soledad. Las estrellas inmensas. El desierto.

Arranco. La cárcel está acá, en la mente. No vas a dejar que te ahorquen como a un bandido. Morocho, Marta y yo somos del Calvario. Alguna vez fue un lugar maravilloso, de mucha paz. Para nosotros fue el paraíso. El campo. Los árboles. Los pajaritos. La casa era una maravilla. Todas las lucecitas solares que repartimos con Marta en el jardín se veían tan hermosas reflejadas en los ventanales.

Camino para enamorarme. Siempre amé a otros. A mis hijos. A Marta. A ti, mi Morocho querido. Yo antes me odiaba. Por eso tomaba y trabajaba como un loco. Un vino tras otro, un trabajo tras otro, de pueblo en pueblo, de cantina en cantina. No tenía tiempo para vivir. A este mundo no le hace falta otro asesino. La venganza es un oficio que no se detiene.

¹Gerardo Oettinger es Dramaturgo. Estudió Actuación en la Academia Club de Teatro y Dramaturgia y Dirección en el Centro de Investigación Teatro La Memoria. Integra la compañía Teatro Síntoma. Debutó como autor con *Loco-móvil* (2007) y desde entonces ha estrenado más de una docena de textos teatrales, entre los que destacan *Al volcán* (2010), *Bello futuro* (2013) y *Pompeya* (2017).

A Morocho me lo robaron una vez. Tuve que matar a uno de esos desgraciados para recuperarlo. Maltratador. Lo colgó de un árbol como a un bandido. Desgraciado. No es un bandido, es un ángel. Asesinos. Le disparé en el estómago al infeliz que lo tenía preso. Este país está lleno de infelices. Tú no has sido tan feliz. Yo no he sido tan feliz. Marta no ha sido tan feliz. Me lo quitan porque odian la felicidad.

Tengo que encontrarlo. Morocho es receptivo, me ayuda a no imponer mis caprichos, a mantenerme en el camino. Es la pureza del universo. Andaba conmigo recién.

Qué bonito está el cielo. Para los mapuche el azul es el color de la pureza del universo. Morocho es la pureza del universo. Colabora conmigo. Me empuja. El pasado lo estoy perdiendo. Los recuerdos. Mejor así, sin pasado no hay futuro. Y yo para qué quiero futuro. Mejor vivo el presente. Paso a paso. Kilómetro tras kilómetro. Morocho. ¡Morocho! Mira lo que tengo aquí, kuchen de frambuesa. Morocho. ¡Morocho! Cuando pille al desgraciado... No es mi maldita culpa, este mundo está tan seco, loco y violento como un maldito western italiano. Polvo. Polvo de estrellas. Mira el cielo. A la naturaleza hay que amarla. A los maltratadores hay que colgarlos.

Desapareció. Se esfumó. Se hizo nube.

Morocho, ven. Ven. ¿Dónde te metiste? Mira lo que tengo. Kuchen... de frambuesa... Mentira, no tengo. Es más, hace ya cuatro días que no como. El ayuno hace bien. Limpia. Estás en los huesos.

El desierto limpia los huesos.

Me acuerdo de cuando conocí a Morocho. Fue hace tantos años. Era de noche. Con Marta veníamos llegando al Calvario y lo encontramos todo mojado, abandonado en un caserío cercano, con sus ojitos de pena, cansado, embarrado.

Con Marta, al tiro nos dimos cuenta de que era un ser especial, un angelito con una sensibilidad exquisita, un ser luminoso con una mirada de ternura cautivante. ¿Cómo podían haberle hecho eso? Sentí lo mismo que cuando mi madre me llevó a la iglesia por primera vez y vi al crucificado. Si esto le pasó al hijo de Dios y por bueno, ya sabemos el mundo en el que estamos. Si esto no tiene remedio, amigo, la historia está condenada a repetirse.

Morocho me enseñó a meditar. Es muy inteligente. Es increíble como siempre me lee el pensamiento. Sabe cuándo voy a salir, cuando pienso ir a la cama, cuando voy a abrir el refrigerador para sacar un trozo de kuchen.

Ahora solo tengo este pequeño bolso.

Morocho todos los días comía con nosotros sentado a la mesa de manera muy educada, le encantan las papas y también la betarraga. Me has enseñado bien, me decía con su carita. La betarraga era su debilidad. Por el rojo intenso, por su textura, es como la sangre. Hemos visto llover sangre. La democracia es frágil como la selva. Dame más kuchen, me pedía. Como te extraño hijo mío. Se acabó, Morocho. Acabamos de cenar. Después del café siempre quiere su trozo de kuchen. No sabe de horarios. Dormía con nosotros o en el sillón. Ahora camina a mi lado. Mi niño está vivo, no pierdo la fe.

Allá había demasiado futuro para soportar.

Vamos. Muévete viejo. Levántate. Camina. Escapa. Da otro paso más. Llega a la puerta y sale. Se libre.

Ya no hago ningún daño. No he podido bañarme ni cambiarme de ropa. Para mantener el equilibrio tengo que moverme.

Marta, Morocho nunca había desaparecido por tanto tiempo. Tengo horror de que le haya pasado algo. Te juro que si ese maldito lo tiene... ¿En el río? Imposible, no le gusta el agua. Además, en este pueblo ya no hay río. Él puede ver más allá de lo evidente. Es como la lluvia.

Morocho siempre me está siguiendo. Se apoya acá, en mi entrepierna, y me empuja para que camine. Sabe dónde está el centro nervioso que concentra todas las influencias de la Tierra. Es la pura y santa verdad. Si yo fuera ciego, él me estaría guiando. Pero en este viaje soy yo quien está delante de él.

Jamás me abandonaría.

Triste como la lluvia.

En el futuro no hablaremos más, ya hemos hablado demasiado, mejor es escuchar. Escucha y medita.

Sólo quedan fragmentos. Pero el agua es vida. Por eso lo austral. La cordura engaña. Engaña como la vista. Hacía tantos años que no veía llover.

El día que nos fuimos el cielo estaba cargado de nubes púrpuras, la noche era bella y tibia y tenía cara de que iba a llover sin parar.

Nunca debí traer esa tele otra vez. La trajiste para ver las noticias, para la candidatura. Tengo que estar deschavetado para querer ser candidato y sobre todo independiente. ¡Independiente! Nunca he sido independiente. Concéntrate. Mira el cielo.

No perdamos la fe. Hace un rato sentí unas gotas.

¿Lluvia? ¿Qué lluvia?, si el cielo está estrellado y cristalino como un diamante.

Reza para que caiga agua, para que se rieguen los arbolitos secos, los huertos marchitos, los potreros polvorientos. El agua es vida. Es vida. Marta, vámonos al sur.

Cuidarse como hueso de santo.

¿Adónde se metió?

La lluvia es la vida, Morocho. ¿Morocho? ¡Morocho! ¿Dónde te metiste, travieso? Morocho. ¿Moroquito? Te quiero mucho.

Carretera austral. Cerveza austral. Valdivia. Puerto Montt. Chiloé. Punta Arenas. Tierra del Fuego, el Estrecho de Magallanes, la Antártica. Marta, la lluvia es buena. Australis.

Australopithecus, Marta. Australopithecus, del latín "australis", sur, del sur. Y del griego "pithecus", mono. Me vuelvo mono. Quiero ver árboles. Frutas. Agua. Correr desnudos por el bosque. En Chile no tenemos monos. En Chile vive el monito del monte. Es un marsupial muy simpático. Los australopithecus amaban la lluvia.

Morocho, ven a ver el cielo. Ya están cayendo las primeras gotas. Ven a correr sobre la tierra húmeda.

La lluvia que mojó a los australopithecus es la misma que nos moja hoy.

El agua se está moviendo siempre por la Tierra. Hay que ser como el agua. Hay que adaptarse como el vino se adapta a la botella.

El hielo es pura memoria. El alcohol es para olvidar el futuro. A los muertos no olvidarlos nunca.

El agua no es la misma. Está claramente más sucia.

Hace dos millones de años nos adaptamos para vivir en la sabana después de que el hielo hizo retroceder la selva. Hoy es la arena y el polvo.

Mancera. Siempre quise vivir en una isla. No sé si me gustan las islas.

Dame más kuchen. No, córtala, ya comiste mucho. Por Dios, eres tan simpático, da pena decirte que no. El dulce no te hace bien. Siempre esperas que te ponga tanta atención. Especialmente conmigo, eres muy exigente. Por Dios, esos ojitos. A ti no se te puede decir que no. Cuando le doy besos a Marta, estemos donde estemos, vienes a nuestro lado y me pides atención, caricias; eres bien celoso.

Ya está decidido. Nos vamos. No me des la espalda.

Puedes entrar a la habitación buscándome, sin haberme visto yendo a la pieza de al lado y apenas hago un sonido corres diciendo: “¡papi, estás aquí!”. ¿Papi, estás aquí? Corres tanto o más rápido que Usain Bolt.

¿Te hago unas demostraciones de carreras bajo la lluvia? ¿Me aplaudes hasta quedar exhausto?

A Morocho le encanta ser adulado, reconocido, y que se le trate como a un “campeón”. ¡Morocho campeón! ¡Morocho campeón!

Como un niño feliz.

A veces se me ocurre que viene de un circo, aunque la verdad es que creo que cayó del cielo directamente a mis brazos.

Sus potencialidades son extraordinarias, nunca conocí a alguien así, con esas capacidades y que produjera en su entorno, esté donde esté, conmoción afectiva y sorpresa por cómo es. Le encanta el encuentro, los rituales, la gente. Es lo contrario a mí. También le gusta jugar con los chicos. A los grandes los odia y los ataca, incluso los muy fuertes y grandes se atemorizan. Todo va en la actitud. Sabe pelear y defenderse muy bien.

La calle enseña. El maltrato lo endureció.

No tiene conciencia del espacio ni del tiempo, salvo cuando hace demostraciones de su destreza a toda velocidad por el campo. Correr bajo la lluvia... Corre, Morocho. Corre.

Cuando comemos de día y nos vamos a acostar, cree que es de noche y se va a dormir. Me voy a dormir. ¿Vienes? Me voy a quedar acá un rato más. Te vas a resfriar. Tiene arranques de independencia, no como yo. Él debería ser candidato.

Sobre todo, medita largas horas.

Es demasiado susceptible. Se porta muy bien, pero si alguna vez lo retamos se siente muchísimo, le duele y se taima. Desaparece.

Es un ser divino. Lo amo más que a nadie en el mundo.

Nos vamos, le dije. ¿Adónde? De viaje.

Pero acá tenemos un futuro, ¿para qué queremos otro?

Necesito un cambio. Nunca se es viejo para los cambios.

Estoy en mi última transformación. El Niño. Los viejos somos como niños. La arena y el polvo ya lo cubren todo. Tenemos que cambiar el mundo, mi querido Sancho, lucharemos contra los dueños de la verdad. No es locura ni utopía, sino justicia. La memoria es como la lluvia. Al sur los pasajes. Lo más austral posible.

Encuentra la verdad cuando corre por el campo.

Morir bajo la lluvia es lo que quiero.

Fue buena idea poner esas lucecitas solares. Muy bonita la noche. Los reflejos. Los ventanales. Desorienta. Me gusta eso, no poder distinguir ni arriba ni abajo ni a los lados.

Vamos en un lanchón río arriba, por el Calle Calle. Su nombre proviene de la voz en ma-

pudungun kallekalle. Es el nombre mapuche de la planta *Libertia chilensis*, una iridácea de flores blanquitas muy bonitas común en sus orillas.

Las lucecitas, míralas.

¡Esa es la Estrella del Sur!

¡Oh, capitán, mi capitán! Nuestro azaroso viaje ha comenzado.

Me encanta la niebla. A Marta le va a encantar. Maravilloso un espacio de luz así. Perfecto. Como la vía láctea. Prepara tus cosas.

No soy independiente, estaba inscrito en un partido desde hace veinte años y no lo sabía. Ya abandoné completamente la idea de lanzarme a la política. Es una locura. Marta me apoya. Yo la apoyo. Nos apoyamos. Está muy emocionada. Ella cree en la nueva Constitución, pero yo estoy cansado. “Desde hace muchos años trabajo en el rescate de nuestras tradiciones y valores para recuperar los derechos fundamentales de todos nosotros y la cultura y los más pobres y la justicia social y blá blá blá...”.

Eso dicen muchos políticos, nada nuevo bajo la lluvia. Es pelear contra molinos de viento, Sancho. La humanidad goza pelear.

Que los jóvenes luchen, es su mundo ahora, nosotros hicimos lo que más pudimos.

Si nos dividimos, perdemos.

Amo este lugar.

Me acostumbré a vivir en el Calvario. Marta tiene razón, es una locura irnos a estas alturas. Tenemos que estar tranquilos los últimos años que nos quedan de vida.

Abrazar los árboles milenarios, sentir su energía. La piedra también es energía.

Quiero que los últimos segundos de mi vida sean bajo el cielo austral.

Ya viví con miedo mucho tiempo.

En el sur hay mucho kuchen. Sí, mucho. El sur. El sur. Qué locura la lluvia.

Me enloquece el kuchen de frambuesa. Dame kuchen. Dame, dame más. Siente su dulzura y su textura. Cómo explota el sabor dulce en las pupilas. Ay, Morocho, con esos ojos, cómo no darte un pedazo. No mucho porque Marta me lo tiene prohibido. Estás flojo. No sales a pasear como antes. Ya no te bañas. Solo comes kuchen de frambuesa.

Te lo pasas echado viendo Netflix, ya no quieres trabajar. Perdí el interés. La sequía y la maldita tele. La política y su guerra. Debí estar bien deschavetado para pensar en ser candidato.

Esto fue un paraíso. Sí, es verdad, fue un paraíso.

No vayas. No es la solución.

¿Cómo lo haces para adivinar siempre lo que voy a hacer?

Quiero reencarnar en alguien como tú y viajar junto al loco del pueblo.

Sígueme, apoya tus patas en la base de mi columna vertebral, a la altura del perineo.

Morir no es malo, sino cómo se muere.

¿Estás seguro? Es la razón por la que te has vuelto receptivo. Mírate, estás completamente azul claro como el cielo. Eres mi amigo, colaboras conmigo y me empujas hacia delante. Eres un pasado que no frena el avance de la energía hacia el futuro. No nos desanimemos, prosigamos por el camino emprendido.

Sé que soy un hombre desagradable, pero ahora que estoy bajo la lluvia estoy feliz.

Padezco del hígado. No puedo decir con certeza dónde me duele. Llegar a esta edad ya es suerte.

Otro fin del mundo es posible. Hermosa paradoja. Renacer en esa tierra. Lograr la transformación total. Ya no sé quién soy, dónde estoy. Mis recuerdos se desvanecen.

(Él va al refrigerador y saca un plato con un trozo de kuchen de frambuesa. Inmediatamente llega Morocho, se sienta a su lado y lo mira fijamente.)

¡Cresta, me asustaste! Kuchen, kuchen, kuchen. Dame Kuchen. ¡Papi, estás aquí! ¿Papi, estás aquí? ¿Papi, estás aquí! Eres increíble, no fallas; aunque estés en otro lugar de la casa, una pieza contigua o más lejos, si llego a tocar un trozo de kuchen sin siquiera hacer un solo ruido, llegas de inmediato. ¿Cómo lo haces? Quiero dulce. Sí, dulce. Ven, acompáñame al patio.

Mira el cielo, tiene cara de que va a llover. Sé que no te gusta el agua. ¿Pero hace cuántos años que no cae una gota? ¡Marta, ven a ver el cielo! Marta, ¿sientes? Es el olor de la lluvia. ¿Te acuerdas de cuando nos dimos el primer beso? Llovía torrencialmente. Después vino la sequía. Siente la lluvia, Marta. Está lloviendo, Marta.

¡Es un milagro!

Morocho, mírate, estás color azul. Completamente azul.

Ese sonido. Hace tanto tiempo que no escuchaba la lluvia.

Morocho, la mano. Dame la mano. Siente la lluvia. Ahora que el futuro llegó, es todo tan cierto. La muerte es perfecta.

Me lees el pensamiento. Como la lluvia. Sí, como la lluvia. Pero me gusta acá. Me gustan estas lucecitas que se reflejan en el ventanal. Me gusta el campo húmedo. Me conformo con el kuchen que hace Marta.

Marta te perdonó. Marta me perdonó. Lo sé, soy un idiota. Un viejo idiota. Marta te ama mucho, lo sé. ¿Qué sería de nosotros sin ti? ¿Por qué te quieres ir? No entiendo.

¿Te gusta la camita que te preparé con las almohadas al lado de nuestra cama? Me gusta dormir entre ustedes dos. En cuanto me despierto vienes a mi lado y me das besitos de buenos días. Amo que en las noches te despidas de nosotros con un besito.

Marta, ven, bailemos bajo la lluvia austral.

El Calvario ha vuelto a ser un paraíso.

Sí, este lugar, el Calvario en que vivimos.

(Fin.)

NOTAS

TEATRO DEL ANGEL



**EL CORAZON
EN LA MANO**
de Loleh Bellon

1983. *El corazón en la mano*. Dramaturgia: Loleh Bellon. Dirección: Lucho Barahona.
Teatro del Ángel. Afiche: Lucho Barahona.



1983. *La dama boba*. Dramaturgia: Lope de Vega. Dirección: Bélgica Castro. Teatro del Ángel. Afiche: Lucho Barahona.

**Teatro, comunicación y archivo:
relaciones establecidas y posibilidades emergentes¹**

**Theater, communication and archive:
Established relationships and emerging possibilities**

Constanza Alvarado Orellana²

Universidad Austral de Chile - Universidad de La Frontera
constanzalvarado@gmail.com

1.

Desde el ámbito profesional, la relación entre el teatro y las comunicaciones suele manejarse con liviandad. Se dice que actores y actrices son comunicadoras por excelencia y varios de ellos, tanto en la historia como en la actualidad, en Chile y otras latitudes, se desempeñan como presentadores de televisión, locutores de radio, *influencers* en medios digitales, entre otros roles del ámbito de la comunicación. Y no es extraño oír que el teatro es ante todo un acto comunicativo, que una obra teatral comunica un mensaje dirigido al público, un entramado de significados a interpretar, o que el teatro en su mínima expresión se podría definir como la relación de comunicación entre un actor y un espectador que comparten un mismo espacio y tiempo.

Si nos trasladamos al terreno académico, los cruces entre el teatro y las comunicaciones no se presentan con la misma fluidez. Se trata, sin duda, de espacios diferenciados con distintas agendas y trayectorias. Y pareciera que de un tiempo a esta parte y sobre todo con la instalación de medios masivos digitales, el teatro ha perdido su atractivo como tema de estudio para las comunicaciones, mientras que para la formación teatral, tanto escénica como investigativa, las teorías de las comunicaciones tampoco parecen suscitar especial interés.

Un caso paradigmático de vinculación entre el teatro y la comunicación en nuestro país fue la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que tuvo lugar de 1970 a 1978. Tras la Reforma Universitaria impulsada por las y los estudiantes de esta casa de estudios, y en concordancia con tiempos de fuerte compromiso social y político, esta escuela generó un espacio de formación integrada entre cine, teatro y televisión y estableció un marco de convergencia entre las ciencias sociales y las artes, convocando a estudiantes e investigadores al estudio de las expresiones artísticas, los medios populares y masivos de comunicación y sus relaciones con la cultura, propiciando a su vez la participación de las artes en diversos

1 Recibido: 1/09/2022. Aceptado: 14/11/2022.

2 Constanza Alvarado es Actriz, Investigadora y Archivera. Licenciada en Actuación y Magíster en Artes por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Candidata a Doctora en Comunicación por la Universidad Austral de Chile y la Universidad de La Frontera. Investigadora y archivera de la plataforma web Proyecto Arde. Profesora invitada del Diplomado en Arte Terapia de la Universidad Austral de Chile.

contextos sociales (Morel, 2013). Resulta de interés recordar que la EAC se constituyó junto a la creación de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la universidad cuando, siguiendo la huella del educador brasileño Paulo Freire, se desplaza el concepto de “extensión” universitaria por el de “comunicación”, transformando la visión de la universidad como poseedora de un conocimiento que debe ser extendido, hacia la comprensión de la educación como una puesta en común y un diálogo constructivo entre diversos agentes sociales y comunidades (Freire, 2018).

Si bien es cierto que en los últimos años asistimos a una reactivación de los cruces disciplinares, entre las artes teatrales y las comunicaciones las relaciones siguen primando en el espacio profesional, sea en áreas como la difusión artística, el marketing y la mediación de públicos para proyectos culturales, y produciéndose mucho menos en el marco de estudios teóricos que favorezcan el encuentro entre ambas zonas del conocimiento. Aun así, nos atreveríamos a decir que, en el campo de los Estudios Teatrales, un espacio privilegiado para el diálogo teatro-comunicación lo ofrecen los archivos y las múltiples posibilidades de acción y reflexión que estos activan.

2.

En un sentido tradicional, el archivo nos remite a la institución que custodia y gestiona documentos históricos y administrativos que dan cuenta de la actividad de organizaciones y personas. Archivo es también una agrupación de documentos que han sido guardados por una persona o un colectivo, sin la necesidad de una mediación institucional ni jerárquica, que evidencia sus prácticas y trayectorias a lo largo del tiempo.

En los últimos años, el archivo se ha transformado en un campo estratégico de disputa por los sentidos del pasado y el reconocimiento del valor de diversas subjetividades y colectividades en el presente en curso. Son muchas las comunidades, extendidas o específicas, que han constituido proyectos de archivo para poner en común sus historias, reclamar sus derechos, comunicar sus demandas sociales e imaginar futuros posibles.

En el caso de las artes escénicas, los archivos se han abierto como un campo para visibilizar los procesos de creación de compañías y artistas, organizar y poner a disposición pública las huellas de sus trayectorias y prácticas, derivando en un paulatino incremento de la conciencia histórica del propio sector, en la estimulación del uso creativo de documentos de archivo y, en sentido amplio, en la expansión de sus posibilidades comunicativas. El ejercicio del archivo dejó de ser algo pasivo y mecánico para transformarse en una plataforma que nos permite “pensarnos en la historia y tomar posiciones respecto a ésta, es decir, como un espacio de autorreflexión y empoderamiento” (Gutiérrez, 2018, p. 85).

3.

La emergencia de los Estudios Teatrales en el ámbito de la investigación académica es relativamente reciente. A nivel global, se remonta a los años sesenta del siglo XX, cuando el teatro comienza un proceso de diferenciación disciplinaria desmarcándose de los Estudios Literarios y afirmando la centralidad de la performance y el “en vivo”, reconociendo al texto dramático como un elemento más entre otros componentes del entramado escénico (Balme, 2013). En este movimiento de autonomía y autorreferencialidad, la pregunta por la especificidad de lo teatral toma

un lugar central: ¿Es el teatro un dispositivo lúdico, de recreación y disfrute? ¿Es un juego de roles orientado a la representación de los principales conflictos humanos? ¿Es un modo específico de interacción y conocimiento que tiene al cuerpo, la palabra y la experiencia espectral como sus elementos fundantes?

En el marco de estas inquietudes, una deriva que nos resulta interesante a propósito del vínculo teatro-comunicación guarda relación con la potencialidad del arte teatral para generar una “reflexión comunitaria compleja”, donde lo teatral se empalma con otras formas rituales y performativas de la cultura, despertando la pregunta por su eficacia como forma y experiencia de conocimiento: “una de las características que identifican la percepción y la conciencia humanas es el desarrollo de la capacidad de reflexionar sobre quiénes somos y poder comunicarlo. El teatro y la performance son tipos de reflexión comunitaria complejos, profundamente enraizados en la cultura e históricamente específicos” (Zarilli et al., cit. en Balme, 2013, p. 189-190).

El acontecimiento teatral, entonces, como bien se ha señalado desde los Estudios Teatrales, es por excelencia una experiencia efímera que sucede en el presente, pero que se encuentra inscrita en la trama de la historia y se orienta al ensayo de futuros posibles. Esto resulta válido tanto para el quehacer teatral en su concepción artística más canónica como para las prácticas teatrales que operan en las fronteras del ecosistema artístico especializado –teatro escolar, teatros aficionados, teatros comunitarios, entre otros. Y unas y otras formas de lo teatral reclaman por igual el derecho a ser sujeto/objeto de archivo.

4.

En una retrospectiva rápida sobre la relación entre teatro y sociedad en Chile durante el siglo XX, podemos señalar que su práctica fue considerada en las primeras décadas un instrumento de instrucción y conciencia social y un medio de expresión de los valores y la identidad nacional. Ya en los años sesenta y comienzo de los setenta el teatro se constituyó en una alternativa de lucha y transformación social, tras el Golpe de Estado y durante los ochenta en un modo de resistencia cultural y una vía para el fortalecimiento del tejido social. Los años de la transición a la democracia y particularmente los que siguen, en cambio, se definen por un teatro que cuestiona su función social y renuncia a ser el espejo de virtudes y defectos. Este proceso de creciente autorreferencia, la complejización de las operaciones del lenguaje artístico y la primacía de nuevos medios y tecnologías masivas de la comunicación agudizan la retracción del teatro en el terreno público. Se instala un fuerte cuestionamiento sobre la pérdida de su agencia social y política no sólo entre la crítica especializada y los públicos, sino también al interior de la producción creativa, transformándose en *leitmotiv* de obras que marcan el teatro chileno de los años dos mil (Kalawski, Opazo y Grass, 2018).

Durante los últimos años, sin embargo, presenciamos la emergencia de una nueva etapa del teatro en Chile, donde los cuestionamientos sobre su eficacia han disminuido en función de otros asuntos que se manifiestan con fuerza en la escena pública. Nos referimos a los movimientos sociales y procesos de transformación protagonizados por la ciudadanía, cuyo clímax toma forma en la Revuelta Social de octubre de 2019. En este nuevo marco revitalizador asistimos paralelamente a una diversificación del ecosistema teatral y a la reemergencia de agrupaciones y/o creadores que definen su práctica en términos de un teatro político, de compromiso social y/o

activista, en definitiva, a la reaparición de nuevas miradas que ven en el teatro un legítimo *locus* de enunciación social y política.

Al calor de estos nuevos tiempos, el trabajo con los archivos adquiere renovados sentidos para nutrir la comprensión de la relación entre artes teatrales y procesos socioculturales. Relación que, desde una perspectiva sociocultural de la comunicación, se afianza en la conformación de subjetividades y colectivos y en la producción de sentidos mediados por esta práctica artística y cultural (Ruiz, 2004; Saintout, 2011).

Plantaremos las siguientes proposiciones que pueden ayudarnos a describir e interpretar algunas posibilidades heurísticas que abre la tríada teatro-archivo-comunicación: a) la investigación de las prácticas teatrales como un *locus* para profundizar en los modos de relación entre pares, las formas de organización, la socialización, expresividad y sentidos activados a través de esta práctica en tanto modalidad sociocultural; b) la atención a los sentidos atribuidos a la práctica teatral desde las y los actores sociales involucrados, poniendo especial atención a los procesos de subjetivación y configuración de identidades; c) la necesaria incorporación de las coordenadas sociales, temporales y políticas como aspectos fundamentales para el estudio de las prácticas y la relación que las y los sujetos establecen desde ellas con las estructuras sociales, sea en términos de acoplamiento y/o de resistencias.

5.

La experiencia que hemos desarrollado desde Proyecto ARDE articulando artes escénicas, prácticas culturales y archivos puede servir de referencia. Nos conformamos como colectivo multidisciplinario el año 2017 en Santiago de Chile para trabajar en torno a las humanidades digitales y actualmente seguimos dando forma a este proyecto desde las ciudades de Valdivia y Santiago, Chile, y desde Berlín y Passau, Alemania. Desarrollamos una plataforma web que alberga un archivo sobre artistas y prácticas culturales con fines de investigación, educación y disfrute. Proporcionamos acceso a documentos digitalizados –fotos, videos, material gráfico, bocetos, bitácoras, audios, etc.– en un marco abierto, libre y de dominio público. Diseñamos archivos de artistas con un interés particular en sus procesos de creación, poniendo en valor no sólo las obras finales, sino que también sus métodos de trabajo, los caminos recorridos para llegar a crear y la huella documental que acompaña este proceso. Generamos contenidos –cápsulas documentales, entrevistas, escritos y material gráfico– que invitan a la reflexión sobre las artes y buscan vincular a diversas audiencias con las voces y documentos de artistas y creadores.

Actualmente, Arde está integrado por el núcleo que forman Javiera Brignardello, licenciada en letras e investigadora; Katharina Eitner, socióloga y gestora cultural; Pía Gutiérrez, investigadora teatral y académica; Fabiola Neira, bibliotecóloga y archivera; y Constanza Alvarado, actriz e investigadora. Trabajamos también junto a Jordi Casanueva y Pablo Serrano, diseñadores de Estudio Ruiz; Felipe Álvarez, programador; Katherine Luke, audiovisualista; Javiera Calderón, diseñadora gráfica, entre otras y otros colaboradores.

Comprendemos los archivos como una forma de afianzar comunidades de aprendizaje y de resguardar memorias colectivas y como una herramienta de divulgación de las artes y la cultura. Creemos que los archivos aportan a la ciudadanía al permitir hacernos responsables de los relatos de nuestra historia y elegir las narrativas que se proyectan hacia el futuro.

6.

Entre las colecciones levantadas por Proyecto Arde, destacan dos que consideramos pertinente comentar en esta breve nota: “Huellas Mujeres” y “Huellas de Exilio”.

“Huellas Mujeres” nace cuando, tras venir trabajando con archivos de procesos de creación de compañías de teatro chilenas contemporáneas, decidimos enfocarnos en la producción cultural de mujeres creadoras, pasando de lo colectivo a lo personal. Este ejercicio conjunto contó con la participación de las mismas artistas para la selección del material a exhibirse y la colaboración de personas cercanas a ellas, como ocurrió en el caso de la poeta y *performer* Maha Vial (1955-2020).

Esta colección ofrece un viaje por la historia pasada y presente del arte en el país en la voz y memoria de estas mujeres, que permite al público visibilizar sus trayectorias y procesos de creación gracias a documentos como fotos, bocetos, artículos y entrevistas, conociendo más sobre estas artistas, entre las que figuran algunas estrechamente vinculadas al arte y la cultura de Valdivia y la Región de Los Ríos, como Margarita Poseck, cineasta y directora teatral; Claudia Rosales, profesora, directora y actriz; Marcela Cornejo, actriz y mascarera; Ana María Cabello, Ximena Schaaf y Patricia Campos, bailarinas, coreógrafas, docentes y gestoras (<https://editorial.proyectoarde.org/lanzamos-huellas-mujeres/>).

“Huellas de Exilio” es un trabajo de archivo que, a través de un levantamiento documental, explora la producción teatral de importantes creadores escénicos chilenos que vivieron el exilio político en Costa Rica en las décadas de los setenta y ochenta, como Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Sara Astica y Marcelo Gaete. La colección se encuentra de manera física en San José, pero gracias a este proyecto se puede acceder a los materiales a través de la plataforma Arde. El proyecto fue realizado junto a LaMAE, Fundación Memoria Artes Escénicas de Costa Rica.

El año 2020, en plena pandemia y confinamiento, el equipo de LaMAE nos contactó para que nos conociéramos a través de *Zoom*. Ambas somos organizaciones que trabajamos en torno a las memorias de las artes y somos archivos independientes y autogestionados. LaMAE tiene un archivo físico en una casa patrimonial en el centro de San José y nosotras vivimos en el mundo digital. Ambas somos colectivos liderados principalmente por mujeres. En esa reunión, LaMAE nos contó que dentro de su archivo físico están los materiales de teatristas chilenos exiliados en Costa Rica: afiches, programas de mano y fotografías, que se encontraban resguardados en cajas y carpetas, pero sin catalogación, digitalización ni posibilidades de difusión. Así, mediante el Fondo de las Artes Escénicas en su Convocatoria 2021, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, nos adjudicamos un proyecto para poder conocer y exhibir estos materiales a través de una colección digital. El objetivo es aportar a resguardar y poner a disposición pública un material de profundo valor estético e histórico, que permite reflexionar sobre los procesos creativos realizados en contextos como el exilio (<https://editorial.proyectoarde.org/lanzamos-huellas-de-exilio-un-proyecto-de-arde-y-lamae-de-costa-rica/>).

7.

Las posibilidades que la relación entre archivo y teatro activa son considerables si nos disponemos a experimentar este cruce de una manera creativa, dinámica y colaborativa. La co-

municación se suma como un tercer elemento para seguir pensando esta interacción no sólo por el componente de información que suponen los documentos de archivo, sino también porque sus diversos usos implican una puesta en común y un diálogo entre generaciones, subjetividades y comunidades situadas en múltiples coordenadas sociales y temporales, contribuyendo, de este modo, al conocimiento y reconocimiento de esta práctica artística y cultural en su sentido histórico, presente y en su capacidad para seguir imaginando futuros por venir.³

³ Esta nota es una síntesis que integra dos ensayos elaborados en los cursos Comunicación y Cultura I y II del Doctorado en Comunicación de la Universidad Austral de Chile y la Universidad de La Frontera. Los apartados referidos al trabajo del Proyecto ARDE forman parte de relatos que hemos elaborado como colectivo. Agradezco a Adolfo Albornoz, editor invitado de este número de *Documentos Lingüísticos y Literarios*, por favorecer esta articulación entre distintas reflexiones y conversaciones en las que he tenido el privilegio de participar.

Bibliografía

- Balme, C. (2013). *Introducción a los estudios teatrales*. Frontera Sur.
- Freire, P. (2018). ¿Extensión o comunicación? La concientización en el medio rural. Siglo Veintiuno.
- Gutiérrez, P. (2018). “Proyecto Arde: investigación y colaboración en torno a las artes escénicas”. *Teatro: Criação e Construção de Conhecimento* 6(1): 84-93.
- Kalawski, A., Opazo, C. y Grass, M. (2018). “Mi dulce, mi querido, mi bello teatro crítica: diálogo sobre la función del teatro y la crítica desde el Chile actual”. *Literatura y Lingüística* 37: 163-179.
- Morel, C. (2013). *Memoria histórica Escuela de Teatro UC (1979-2009): en la senda de la Escuela de Artes de la Comunicación*. Andrade.
- Ruiz, E. (2004). “Ver a las mediaciones simplemente como unidades nos hace caer en un error: la fragmentación. Una propuesta metodológica para la investigación de las mediaciones”. *Punto Cero* 9(8): 64-68.
- Saintout, F. (2011). “Los estudios socioculturales de la comunicación: un mapa desplazado”. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación* 8-9: 144-153.

Lucho Barahona

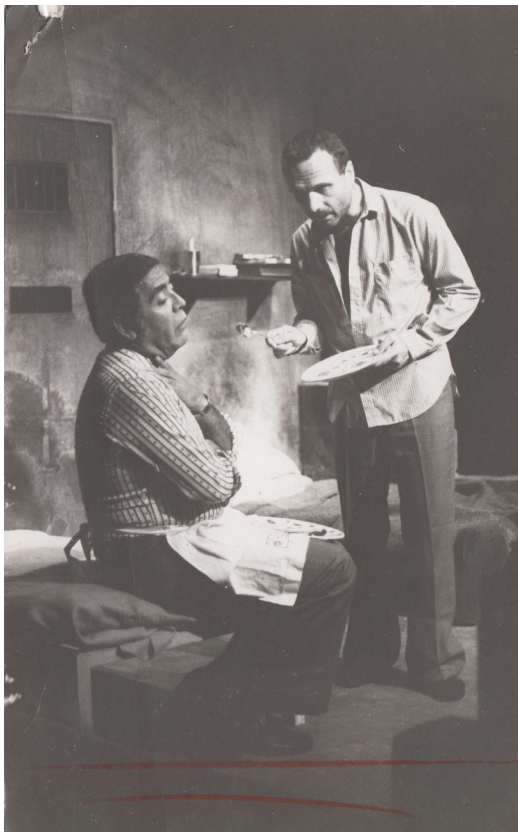
Adolfo Albornoz Farías
 Universidad Austral de Chile
 adolfo.albornoz@uach.cl

Lucho Barahona es un actor, director, dramaturgo, diseñador y productor chileno-costarricense. Tiene más de seis décadas de activa y versátil trayectoria escénica. Estudió en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile a mediados de los años cincuenta del siglo XX y pronto se integró al elenco de planta del Teatro Experimental de esta casa de estudios, donde debutó en 1958 en *El diario de Ana Frank* de Frances Goodrich y Albert Hackett, con dirección de Agustín Siré –paralelamente incursionó en programas de radioteatro y trabajó en compañías de revistas. Entre las muchas producciones en las que participó junto a la compañía de la Universidad de Chile, destacó su trabajo como actor, junto a Bélgica Castro, en piezas escritas por Alejandro Sieveking y dirigidas por Víctor Jara, como *Parecido a la felicidad* (1959), *Ánimas de día claro* (1962) y *La remolienda* (1965). A fines de los años sesenta se trasladó a Panamá, donde durante varios años sobresalió realizando montajes de teatro infantil y programas de televisión. A inicios de los setenta regresó a Chile y en 1971, con Ana González, Bélgica Castro y otros, cofundó la sala y la compañía Teatro del Ángel, proyecto escénico que debutó con *La mantis religiosa*, escrita y dirigida por Sieveking. En 1973, al momento del Golpe de Estado, la agrupación estaba en los ensayos de *La virgen del puño cerrado*, escrita por Sieveking y dirigida por Jara. Tras el asesinato del cantante y director, Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Lucho Barahona y Dionisio Echeverría se exiliaron en Costa Rica, donde en 1974 abrieron una sala también llamada Teatro del Ángel y dieron continuidad al quehacer de la compañía homónima. A mediados de los años ochenta, Castro y Sieveking decidieron retornar a Chile. Lucho Barahona, quien había protagonizado casi todas las puestas en escena del colectivo (y en Costa Rica, además, se había desarrollado como diseñador de escenografías, vestuarios, afiches y programas), optó por permanecer en Centroamérica y desde 1985 asumió la exclusiva propiedad del espacio y la dirección de la agrupación. Llegó a tener una segunda sala, el Teatro Lucho Barahona, que inauguró en 1994 con *Añejo burdel*, versión de *El lugar sin límites* de José Donoso, producida y protagonizada por el propio Barahona. Lucho Barahona ha sido un maestro para varias generaciones de artistas teatrales en Costa Rica y una de las figuras más reconocidas por el público de este país –donde además produjo, escribió, dirigió y protagonizó uno de los programas más exitosos y recordados de la televisión costarricense: *La Lucha de Lucho*. A sus más de noventa años, Lucho Barahona continúa viviendo en San José, Costa Rica –y, aunque ahora en manos de otro director y productor, también continúa existiendo el Teatro Lucho Barahona.¹

¹ Esta nota, así como el artículo sobre el Teatro del Ángel y el correspondiente material visual (proveniente del archivo personal de Lucho Barahona) incluidos en el presente número de *Documentos Lingüísticos y Literarios*, tuvieron su origen en el proyecto “El exilio teatral chileno en Costa Rica: construcción de una base de datos que permita la reconstrucción testimonial, histórica y crítica de un capítulo (casi) desconocido de la historia del teatro nacional”, Folio 8958-3, financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes, año 2010.



Lucho Barahona en *Gato por liebre*. Dramaturgia: Georges Feydeau. Dirección: Jorge Álvarez. Compañía Teatro del Ángel, Santiago, Chile, 1973.



Alonso Venegas y Juan Katevas en *El beso de la mujer araña*. Dramaturgia: Manuel Puig. Dirección: Lucho Barahona. Compañía Actores Independientes, San José, Costa Rica, 1983.



Lucho Barahona en *Añejo burdel* [adaptación de *El lugar sin límites* de José Donoso].
Dirección: Jorge Arroyo. Compañía Teatro del Ángel-Teatro Lucho Barahona, San José, Costa Rica, 1994.

TEATRO
DEL ANGEL

presenta

LOS CUERNOS DE
DON FRIOLERA

Ramón Del Valle - Inclán



Ministerio de Cultura
Juventud y Deporte

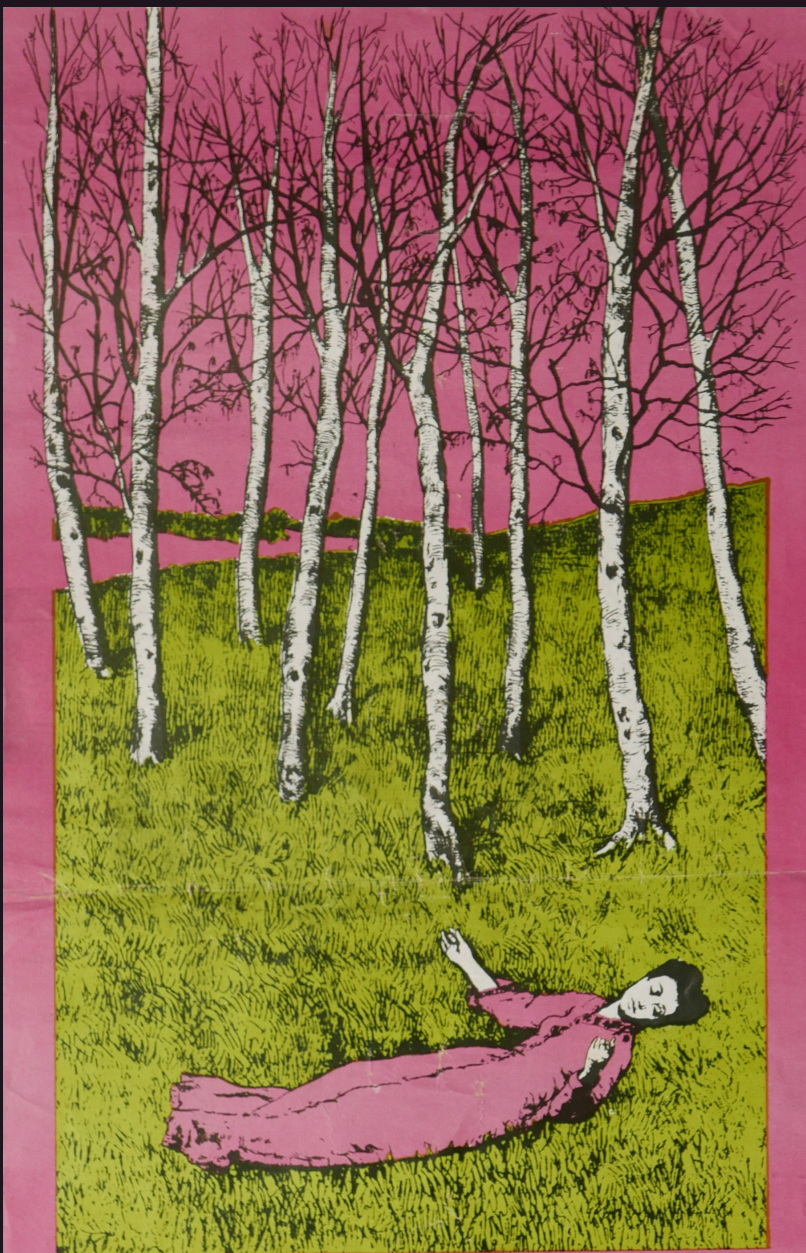
Imprenta Nacional

TEATRO DEL ANGEL
presenta
LA VIRGEN DEL PUÑO CERRADO

A. Sieveking



1976. *La virgen del puño cerrado*. Dramaturgia y Dirección: Alejandro Sieveking.
Teatro del Ángel. Afiche: Lucho Barahona.



TEATRO DEL ANGEL
TEATRO NACIONAL
presentan

ANIMAS DE DIA CLARO

ALEJANDRO SIEVEKING

1982. *Ánimas de día claro*. Dramaturgia y Dirección: Alejandro Sieveking.
Teatro del Ángel. Afiche: Lucho Barahona.

TEATRO DEL ANGEL



**CAFE TEATRO
RECIEN
CHORREADO**

1980. *Café-Teatro recién chorreado*. Dramaturgia y Dirección: Alejandro Sieveking.
Teatro del Ángel. Afiche: Lucho Barahona.

TEATRO DEL ANGEL

presenta obras de

BERTOLD BRECHT

TERRENCE McNALLY

ALEJANDRO SIEVEKING



UN·DOS·TRES

1979. *Uno, dos, tres*. Dramaturgia: Bertolt Brecht, Terrence McNally, Alejandro Sieveking. Dirección: Alejandro Sieveking. Teatro del Ángel. Afiche: Lucho Barahona.

ARCHIVOS



teatro universitario
tu BELLAS ARTES
VICERRECTORIA DE ACCION SOCIAL

LAS TRES HERMANAS

ANTON CHEJOV

Dirección: Bélgica Castro

Impreso en la Oficina de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica

1982. *Las tres hermanas*. Dramaturgia: Antón Chejov. Dirección: Bélgica Castro.
Teatro Universitario. Afiche: Lucho Barahona.

TEATRO DEL ANGEL

EDIPO REY

de Sófocles



1983. *Edipo Rey*. Dramaturgia: Sófocles. Dirección: Alejandro Sieveking.
Teatro del Ángel. Afiche: Lucho Barahona.

Línea de Certificación en Teatro Escolar 2021-2022

La Línea de Certificación en Teatro Escolar es la más antigua de las líneas de especialidad certificadas que ofrece la carrera de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación de la Universidad Austral de Chile. La creación de esta línea de trabajo fue una iniciativa del docente Roberto Matamala Elorz, actor y profesor. Desde el año 2021, la Línea de Certificación en Teatro Escolar es liderada por el académico Adolfo Albornoz Farías, director de teatro y sociólogo, y la profesora Margarita Poseck Menz, directora de teatro y cineasta. Como parte de esta área de formación, en estos momentos se imparten una asignatura introductoria: Taller de Artes Escénicas; cuatro cursos de especialización: Taller de Actuación, Taller de Dirección, Teatro Chileno y Teatro Universal; y un seminario de profundización: Pedagogía Teatral y Teatro Aplicado (dada la reciente renovación del plan de estudios de la carrera de Pedagogía en Lenguaje y Comunicación, la oferta de asignaturas teatrales continuará su adecuación y ampliación durante los próximos años.) Las y los estudiantes que optan por esta especialidad, además realizan un trabajo de titulación vinculado a la cuestión teatral –entre los más recientes destacan proyectos relativos a la dramaturgia de Juan Radrigán, la dramaturgia de Luis Barrales y la cuestión identitaria en la elaboración de monólogos. Junto a la formación curricular, la Línea de Certificación en Teatro Escolar se vincula con actividades de investigación, como el proyecto actualmente en ejecución “Radrigán antes de Radrigán: la temprana y desconocida narrativa y poesía de un clásico del teatro chileno”, del Dr. Adolfo Albornoz, financiado por la Vicerrectoría de Desarrollo, Investigación y Creación Artística de la UACH. También se asocia con proyectos de creación escénica, en especial a través de la Compañía Teatro de la Línea, integrada por estudiantes y exalumnas y exalumnos de la carrera de Lenguaje y Comunicación. Finalmente, la Línea de Certificación en Teatro Escolar, además organiza actividades de vinculación con el medio, como ciclos de clases abiertas en artes escénicas, ciclos dedicados a autores y autoras y coloquios sobre diversos asuntos teatrales –parte de lo cual se puede apreciar en el siguiente registro visual.



Universidad Austral de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Instituto de Lingüística y Literatura

Artes Escénicas
Ciclo de Clases Abiertas
CLASE 1
**“EL AULA
COMO
ESCENARIO”**

María José Neira
Profesora y Dramaturga
Universidad de Castilla-La Mancha

Martes 27 de abril
10 horas (Santiago, GMT-4)
Via ZOOM
Enlace: <https://us02zoom.us/j/81206247296>
ID de reunión: 812 062 47292
Código de acceso: 981206

Organiza:
Línea de Certificación en Teatro
Escuela de Lenguaje y Comunicación




Universidad Austral de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Instituto de Lingüística y Literatura

Artes Escénicas
Ciclo de Clases Abiertas
CLASE 2
**“TEATRO E
INTERDISCIPLINA”**

Gabrío Zappelli Cerri
Semiólogo y Realizador Escénico y Audiovisual
Universidad Nacional de Costa Rica

Martes 25 de mayo
10 horas (Santiago, GMT-4)
Via ZOOM
Enlace: <https://us02zoom.us/j/81206247296>
ID de reunión: 812 062 47292
Código de acceso: 981206

Organiza:
Línea de Certificación en Teatro Escolar
Escuela de Lenguaje y Comunicación





Afiches 1, 2 y 3: Ángel Ortiz



Afiches 4, 5, 6 y 7: Cristian Sottolichio



Afiches y Fotografías 8 y 9: Cristian Sottolichio

Compañía Teatro de la Línea



Natalia Aravena (Madre) y Linda Garrido (Hija) en *Madre e Hija (un fragmento de Morir)*.
Dramaturgia: Sergi Belbel. Dirección: Adolfo Albornoz. Compañía Teatro de la Línea [Taller de Actuación], 2022.
Fotografías: Carolina Angulo



Ana Cocio (Flor) en *Flor: autoficción escénica*. Dramaturgia: Rayen Manquel. Dirección: Adolfo Albornoz. Compañía Teatro de la Línea [Taller de Investigación y Creación Escénica], 2022. Fotografías: Carolina Angulo



Camola Bravo, Nicolás Retamal, Natalia Aravena, Linda Garrido y José López en una lectura dramatizada de *Ausencia*. Dramaturgia: José Jesús López. Dirección: Adolfo Albornoz. Compañía Teatro de la Línea [Taller de Dramaturgia], 2022. Fotografía: Fabián López.



Universidad Austral de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades