

ESCRIBIR PARA NO OLVIDAR

La dramaturgia de mujeres sobre la dictadura

por **Daniella Girardi, Gabriela González y Isabel Sapiaín**

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



„Hijos de...“ von Claudia Hidalgo bajo la dirección de Fernando Ocampo. Elenco: María José Contesse, Caro Quito und Alonso Torres | © MoodLab y Noli Provoste

Este artículo es una invitación. Una invitación a revisar el Golpe de Estado, la dictadura y sus secuelas desde el punto de vista de las escritoras contemporáneas de teatro.

También es una invitación a equiparar las cosas, pues la producción de las dramaturgas es menos visible que la de sus pares hombres. Revisamos la producción actual y encontramos al menos veinte obras sobre la memoria histórica desde diferentes puntos de vista y formas teatrales. Aquí reseñamos algunas de ellas.

En 2020, iniciamos el proyecto Dramaturgas Chilenas, que busca contribuir a la visibilidad del trabajo de las escritoras de teatro de nuestro país. Primero, apareció un

podcast, luego un sitio web, un libro y también un catastro que nos permitió conocer e identificar a 121 dramaturgas en pleno ejercicio a lo largo de todo Chile.

Tres años después, advertimos que una de las inquietudes de estas autoras es la memoria de la dictadura cívico-militar. Las dramaturgas actuales acogen la experiencia de este período y también su legado, que cimentó la actual sociedad chilena. Desde nuestra perspectiva, el abordaje de la memoria ha tenido distintos puntos de vista y búsquedas materiales, los que hemos agrupado, tentativamente, en cinco categorías.

Además de la dramaturgia, otra cosa que une a Nona Fernández, Ximena Carrera, Gisselle Sparza y Claudia Hernández es que nacieron en los años previos al Golpe de Estado o durante los primeros años de la dictadura. Es decir, crecieron en medio de las restricciones y los abusos de la tiranía de Pinochet. Por eso, su escritura dramática viaja de manera directa a la memoria dictatorial.

En *El taller* (2012), Nona Fernández (1971) crea su obra a partir del taller literario que la escritora y agente de la DINA Mariana Callejas realizaba en su casa, donde a la vez se torturaba y asesinaba, para enfatizar así el compromiso que los artistas deben tener con su época. Por su parte, Ximena Carrera (1971) aborda la delación en *Medusa* (2009), inmiscuyéndose en la intimidad de tres mujeres que pasaron de ser presas políticas a colaboradoras de la dictadura. Gisselle Sparza (1976), oriunda de Concepción, toma un emblemático hecho de su ciudad para su *Prometeo Nacional* (2014): la decisión de Sebastián Acevedo de quemarse públicamente tras la detención de sus hijos por la CNI. En *Kutún o el invierno diaguita* (2013), Claudia Hernández (1966) construye una obra sobre distintos hechos históricos ocurridos en un pueblo de la Región de Coquimbo. Algunos de estos se relacionan con la memoria de la dictadura, fundamentalmente la detención y ejecución de una pareja y diversos allanamientos realizados por militares.

LO ÍNTIMO Y LO POLÍTICO EN LA FAMILIA

También hay obras que abordan espacios familiares fracturados, en los que el pasado dictatorial se vuelve una presencia a veces ominosa, o bien es responsable de la ruptura familiar. Son creaciones que exploran zonas oscuras y circunstancias difíciles de nombrar, que duelen, se confunden y se fugan de la memoria. Así, *El descanso de las velas* (2019) de Flavia Radrigán (1964) se sitúa en los años 90 y presenta a dos parejas que viven en una misma casa, presas de un estanco emocional en simbiosis con un estanco generalizado en el contexto de la postdictadura. Sus miembros no pueden avanzar y, en medio de sus relaciones viciadas, asoma el trauma del abuso sexual infantil, la traición y la militancia política.

Gladys (2011), de Elisa Zulueta (1981), presenta a una familia que, por años, ha ocultado a sus miembros más jóvenes la existencia de una hermana con síndrome de Asperger, y también otros secretos que tienen que ver con la complicidad respecto a crímenes de derechos humanos.

La desaparición de niños y niñas en dictadura es uno de los temas de *La Chica* (2013) de Karen Bauer (1977), obra en la que una familia pobre debe sobrellevar el autismo de una hija, a la vez que la desaparición de otro de sus hijos.

En *Por encargo del olvido* (2000), de Ximena Carrera, la relación fracturada es la de una madre y su hija, a quienes la búsqueda del padre desaparecido las separa

irremediablemente.

LA VISIÓN DE LOS HIJOS

Hay autoras que fueron niñas en la dictadura y otras que han asumido ese punto de vista en sus obras. En el primer caso, Claudia Hidalgo (1981) es una figura clave. Su atención está puesta en los círculos íntimos de los violadores de derechos humanos y en cómo esto afecta a los integrantes de esos núcleos. En *Hijos de...* (2015) explora cómo repercute ser hijo de un torturador, mientras que en *Ese algo que nunca compartí contigo* (2013) se refiere a lo mismo, pero a partir de las funas que las víctimas del terrorismo de Estado realizaban como una forma de justicia ante la indiferencia judicial y el olvido.

En *Kínder* (2002), Ana Harcha (1976) y Francisca Bernardi (1975) ofrecen un espacio a las infancias en dictadura. Una serie de testimonios fragmentados se transforman en un coro de una época en que la niñez se cruzó con la tragedia. Lucía de la Maza (1974) escribe *Herencia* (2016) para hablar de la memoria a partir de aquello que heredamos como país y que a veces desconocemos, pero que igualmente nos atraviesa.

Liceo de niñas (2015), de Nona Fernández, da protagonismo a quienes fueron adolescentes en dictadura, a sus luchas y a sus muertos. Con dolor, dulzura y humor, pone su foco en tres mujeres que se quedaron escondidas en el sótano de su colegio desde la movilización de 1985, y que salen en 2011, cuando de nuevo los estudiantes están en la calle exigiendo mejoras en la educación.

Otra de las aristas que han abordado las dramaturgas tiene que ver con el impacto y las secuelas del modelo neoliberal instaurado en dictadura. En *Temporada baja* (2011), Begoña Ugalde (1984) se centra en una pareja de chilenos que se endeuda para ir de vacaciones a Brasil. La autora presenta esta historia en clave de comedia para criticar la crueldad de un sistema que nos empuja a endeudarnos y a obsesionarnos con el consumo para obtener una falsa sensación de bienestar.

En *Chan!* (2013), Camila Le-Bert (1982) se inspira en la ilusión que se afianzó en la postdictadura sobre que el acceso a la educación superior era garantía de una mayor estabilidad económica. Esta crisis es representada por José, quien ve cómo sus conocimientos adquiridos en el extranjero no tienen ningún valor en el Chile contemporáneo.

Asimismo, la contradicción entre los ideales de la Unidad Popular y el modelo que instaló la dictadura son abordados en *Tiempos mejores* (2013), de Florencia Martínez (1981), a través de la historia de Tota, una militante socialista que se encuentra en coma mientras sus hijos, empobrecidos y fracasados, viven en un país que es totalmente opuesto al que su madre soñó.

REÍRNOS DEL MONSTRUO

La parodia enfocada en una de las figuras más visibles y controvertidas de la dictadura es otra de las formas en que las autoras han abordado la memoria. En la obra *En el jardín de rosas: Sangriento vía crucis del fin de los tiempos* (2015), Carla Zúñiga (1987) fantasea con la muerte de la esposa de Pinochet, Lucía Hiriart, quien falleció a los 90 y

ocho años tras varias mediáticas internaciones hospitalarias. Con su mirada aguda y burlesca, construye un universo en el que Lucía llega a un hogar de ancianos y nadie se acuerda de quién es. Así, aprovecha esa ventaja y se apodera del lugar. En tanto, Ximena Carrera también escribe con ánimo burlón sobre Hiriart en *Lucía* (2015). En el texto, la mujer más poderosa de la dictadura llega al antiguo centro de operaciones del régimen, ahora convertido en un centro cultural. Nadie la reverencia, lo que la enfurece y la muestra patética, llena de ambición y profundamente sola.

Más sobre el proyecto Dramaturgas Chilenas en www.dramaturgaschilenas.cl o en nuestro Podcast en Spotify.

QUEERIZAR LA CALLE

Actuación y protesta de la escena LGBTQIA+
por **Cristeva Cabello y Jorge Díaz**

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



Guerrilla Marika: performistas en la calle, en el marco del desfile en el Carnaval de La Legua | © Elianira Riveros

Años 80. Un grupo de activistas caminan por las calles. Uno a uno comienzan a acostarse sobre el pavimento construyendo un campo de cuerpos que impiden el libre paso de personas y vehículos. Protestan. Cuerpos acostados que emulan a cuerpos agónicos y devastados. Su intervención consiste en hacer de la *horizontalidad* de los cuerpos en el espacio público un llamado de atención y una nueva manera de oponerse a las autoridades que, indolentes, no hacen los esfuerzos suficientes para encontrar un

tratamiento a la pandemia del VIH/Sida. O peor aun, que los tratamientos, costosos, inaccesibles y con muchos efectos secundarios, se vuelvan un negocio farmacéutico en medio de una tragedia. Estas acciones fueron parte del colectivo ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*) y las hicieron con lo único que tenían para protestar, es decir, sus propios cuerpos. Se repitieron en muchas partes del mundo para llamar la atención de una pandemia que no tuvo las suficientes medidas de cuidado e información, justamente cuando comenzó una de sus fases más agresivas en cuanto a contagios y muertes. La indolencia con las personas afectadas por el virus reflejó el nivel de desprecio y odio que existía contra las comunidades disidentes sexuales para quienes la expansión del virus fue considerada como un castigo por sus estilos de vida.

Los cuerpos agónicos de los activistas acostados sobre el pavimento de distintas ciudades del mundo generaron un nuevo modo de protesta, una nueva forma de activismo artístico sexual que expuso el castigo a quienes se desvían de la heterosexualidad. Estas performances públicas de los cuerpos de las activistas contra el VIH/Sida son una manera adecuada para entrar en la presentación de tres grupos de artistas y activistas que, muchos años después y desde el sur del mundo, siguen esa herencia creativa de expansión del cuerpo como un medio político y creativo para denunciar e intervenir en el discurso normativo del régimen patriarcal que, luego de todas las revoluciones feministas que hemos vivido a escala planetaria, sigue intacto. El colectivo Las Tesis, La Yeguada Latinoamericana de Cheril Linett y la comparsa Guerrilla Marika son tres grupos chilenos que, con sus cuerpos en la ciudad, con su activismo que combina arte y protesta han abierto la discusión sobre la expansión de los límites de lo que entendemos como performance, teatralidad y resistencia, para darnos a conocer la potencia de las disidencias sexuales y de género en los espacios públicos. Modos de hacer arte y política sin las distinciones y límites que el pensamiento académico nos ha enseñado.

LAS TESIS

“Un violador en tu camino” es el nombre de la performance del colectivo Las Tesis realizada por primera vez el 20 de noviembre de 2019 en algunas plazas y frente a la comisaría de Valparaíso, en pleno contexto del estallido social chileno. La acción movilizó a feministas y disidencias sexuales a participar de una toma del espacio público para denunciar la crueldad de un Estado policial que reprimió a manifestantes, cegando a más de 400 chilenxs durante los meses de protesta, además de existir denuncias de crueles prácticas de abuso en los cuarteles policiales. La convocatoria a “mujeres y disidencias” reunió a diversos cuerpos que protestaron de forma pacífica, mediadas por cámaras, a través de coreográficas y espontáneas performances contra el patriarcado en la calle.



Las Tesis: La performance “Un violador en tu camino”, una intervención artística del colectivo de mujeres Las Tesis de Valparaíso | © Camila R. Hidalgo

La viralización de esta performance, que se tradujo de modo solidario en ciudades de decenas de otros países, hizo evidente que la mirada del feminismo estaba atenta a nivel global al modo de actuar de las fuerzas policiales que violan los derechos humanos. Sirvió como herramienta artística y política para enfrentar de modo escénico la violencia policial. El colectivo que convocó esta acción pop, lúdica con el dolor y creativamente feminista, fue enfático en invitar a manifestantes a usar ropa con la que sentían temor de salir a la calle. La performance ocupó la táctica de jugar con una ficción, una puesta en escena pública de prácticas de tortura y violencia, que espejeaban el horror que ocurría en las comisarías. Un feminismo que se distancia de la forma heroica y masculina del relato de la “primera línea”, como se denominó a aquellos grupos que se enfrentaban a carabineros en la Plaza Dignidad. En este caso, se expandió como una crítica mediatizada y colectiva de personas anónimas que, con una coreografía y un ritmo, se daban cita en medio de la ciudad. Su potencia está en la réplica callejera y en la pérdida de un nombre propio en pos de un colectivo que comparte las mismas violencias diarias en las calles.

LA YEGUADA LATINOAMERICANA DE CHERIL LINETT

La Yeguada Latinoamericana encarna el transfeminismo, entendido este como la unión no identitaria de corporalidades disidentes que van más allá de una forma única de ser mujer. En la figura de la yegua resignifican un insulto y proponen la utopía de una yegua-centaura, una entidad no-humana, un desecho *queer* que a través de la seducción interpela el masculino “caballo” de las fuerzas militares y de orden. Estas acciones – que ocurren entre el año 2017 y hasta el 2021 – se sitúan en un tiempo marcado por las revueltas feministas del año 2018 en Chile, en los contextos educativos donde se

denuncia la violencia sexista.

La Yeguada participa de contextos públicos, marchas o intervenciones religiosas como una manada que se camufla entre los demás peatones o manifestantes para engañar el ojo a través de una colectividad de cuerpos que ocupan el espacio público de modo tranquilo hasta que desnudan sus culos como protesta. Al poner el culo en primer plano, en las acciones de la Yeguada no se ve el rostro que permite identificar a sus integrantes, y así se invierte la idea de la política que presenta al rostro como principal presentación. En los registros de sus acciones sí vemos rostros, pero estos son los de anonadados o reflexivos manifestantes alrededor de la acción de pose sexual, además de los gestos perplejos de la policía. Están jugando con los límites de la libertad sexual, denunciando abusos y abriéndose espacios en las libertades ganadas por travestis, *drag queens*, feministas y maricas que por años ocuparon sus marchas para protestar con sus cuerpos. Sus performances desbordan el rígido lenguaje de lucha por los derechos de la diversidad sexual y el feminismo. Toman otro rumbo, un movimiento de rebeldía. Intervenir las manifestaciones oficiales es algo que el activismo de disidencia sexual ha hecho históricamente, y es una memoria corporal y activista que la Yeguada Latinoamericana recupera en sus performances. Sus acciones evidencian la crueldad policial a través de un vestuario y coreografías que parodian los íconos patrióticos, nacionalistas y militares. Para el momento del estallido social, sus integrantes fueron gaseadas y golpeadas mientras desplegaban un lienzo con la palabra “asesinxs” frente a un carro policial en la Plaza Dignidad.





Yeguada: La performance Yeguada Latinoamericana de la artista chilena Cheril Linett, invita a mujeres y disidentes sexuales a tomar acción en el contexto del movimiento de protesta social. Aquí: Performers en la calle | © Diego Vielma

LA GUERRILLA MARIKA

Entremedio del período de revueltas sociales en Chile surge Guerrilla Marika, grupo que se consolida como una comparsa *queer* andina y urbana. Ellxs es una familia, un colectivo de resistencias y complicidades entre maricas, lesbianas y travestis. Parte de su misión es una colectivización en torno a la memoria y la localización de la disidencia sexual a través de la danza andina que, mezclada con el *vogue*, trasladan un cabaret travesti a la calle, a las plazas y a las poblaciones a través de coreografías de *cuerpas* politizadas que *queerizan* las tradiciones populares del carnaval andino. Sus cantos evocan gritos de protestas de una comunidad disidente sexual que ha perdido a compañeras por el sida o la lesbofobia.

Han participado en eventos, como el día 22 de abril en conmemoración de los cincuenta años de la primera protesta de la diversidad sexual en Chile, y en convocatorias de grupos activistas por la memorias de violencia hacia disidentes sexuales. También en ferias y eventos públicos, como las fiestas que dan la bienvenida a la primavera.

Los grupos de baile andino se presentan en general de modo heteronormado; las mujeres bailan y los hombres tocan los instrumentos, o los hombres bailan en grupos separados. Los taconeos y los instrumentos de viento y percusión resuenan en distintas calles de Santiago con este colectivo, donde los roles de género de las comparsas andinas son invertidos. Bailarinas con látigos, extensiones de cabello que recuperan la memoria de una lucha social, donde conviven el negro y el magenta de una revuelta no heterosexual anticolonial. Defienden su figura de guerrilla porque se conectan con una memoria de un pasado político antidictatorial y porque surgen desde un proceso de proliferación de los movimientos sociales antineoliberales en el Chile de la última década.

La Guerrilla Marika se ha transformado en una pieza fundamental para reactivar la agitación de las disidencias sexuales desde los niveles artístico, colectivo, social y popular. Su trabajo territorial es un carnaval que interviene en marchas y carnavales populares no solo en el centro de la capital, sino también en poblaciones estigmatizadas por la delincuencia o la política.

Estos tres grupos nacen desde los momentos de insubordinación social chilena reciente para ocupar la calle con brillos, bailes y performances de un modo creativo y así oponerse a la autoridad sin la violencia brutal que la policía ejerce diariamente. Estas acciones que ocurren en escenarios de crisis y conflictividad del siglo XX en el sur del mundo, sin autorización, se alimentan de un descontrol y desorden social para exponer la violencia y queerizar la calle, siguiendo la huella de los activistas que en los años 80 generaron protestas con sus cuerpos, y así también nuevos modos de arte para la transformación social.

ESTAMOS VIVIENDO UNA PESADILLA

Entrevista a Nona Fernández

por Lorena Saavedra

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



„Liceo de Niñas“ de Nona Fernández bajo la dirección de Marcelo Leonart. Elenco: Nona Fernández, Roxana Naranjo, Carmina Riego, Francisco Medina, Juan Pablo Fuentes | © Teatro UC | Foto: Maglio Pérez

¿Crees que la memoria está en disputa en estos momentos que vivimos en el país?

Mirando tu vínculo manifiesto con la memoria, ¿sientes un deber de memoria?

Nora Fernández: La memoria ha sido, es y será un tesoro en disputa. La traducción de esa memoria es un trabajo y hay que disputar qué versiones quedarán fijadas en la historia. En este momento, cuando estamos ad portas de conmemorar los cincuenta años del golpe militar, es realmente una mala broma tener que estar recordando que Augusto Pinochet fue un dictador y un asesino, que lo que vivimos fue una dictadura militar y no un Gobierno militar, que Pinochet no era un estadista, sino un militar golpista, asesino, ladrón y con todos los adjetivos que sabemos. Sin embargo, aquí estamos, cincuenta años después, repitiendo algo que parecía obvio. Mi trabajo siempre ha intentado recoger trozos de nuestra historia dictatorial. Todo aquello que no vimos, que no supimos, que no terminamos de entender, que está todavía dando vueltas. Todo ese pasado sigue pauteando nuestro presente. Estamos todavía en esa pesadilla y se nos vuelve casi imposible escapar de ella. Quisimos cambiar la Constitución pinochetista y

quienes están escribiendo la nueva son pinochetistas. Es una mala broma.

¿Cuál es tu relación con el pasado, con los recuerdos y con esas constelaciones de las que hablas, por ejemplo, en Voyager?

NF: Me gusta la imagen de las estrellas y las constelaciones porque es muy gráfica. Las estrellas son luces del pasado que están instaladas en nuestro presente. Tan del pasado son que muchas de esas luces pueden estar probablemente muertas en este momento. La luz que recibimos de las estrellas está a millones de años luz y algunas ya fallecieron, ya no existen. Sin embargo, su luz está en nuestro presente, al punto que en las zonas donde no existe contaminación algunos marinos y pastores todavía se dejan guiar por las estrellas. Esa imagen, alguien que en el presente puede observar la luz del pasado y dejarse guiar por ella, ha conducido mi trabajo. Una imagen que ayuda a comprender la importancia del pasado para guiarnos como sociedad. Mi relación estrecha con los recuerdos existe porque creo que son una gran herramienta para entender nuestro presente. Nuestro presente personal y nuestro presente colectivo. Somos lo que hemos sido, lo que hemos hecho, incluso lo que contamos que hemos hecho, más bien lo que recordamos que hemos hecho. Pensemos también que un recuerdo está lleno de ficción, la ficción que hemos trazado. Por lo tanto, somos la ficción de ese pasado. Una sociedad también es la ficción o la literatura de ese pasado.



Nona Fernández Silanes, actriz, escritora, dramaturga y guionista chilena | © Daniel Corvillón

¿Cuáles son los temas que te han movilizado y que finalmente te interesa poner en escena?

NF: Tengo claro que me he dedicado a recoger recuerdos y a hacerlos constelar, entendiendo como constelación la idea de asociar recuerdos de manera arbitraria, tejer sentido con materiales que están desperdigados, que no tienen que ver unos con otros, pero que una los junta y los hace brillar en esa conexión. Pero cuáles son las temáticas que trabajo, además de la memoria, el olvido, la identidad propia y social, nuestro pasado

reciente... me cuesta tenerlo claro. Doy vueltas con la escritura intentando dignificar nuestro presente. Lo que escribimos no está aparte de la realidad, y si bien no me gusta darle deberes a la creación, creo que me interesa hacer un aporte para volver este presente más digno, más solidario, más cariñoso, más democrático, más luminoso, más feliz. "Iluminar con la letra la temible oscuridad", escribí una vez en una novela. Son deseos que están instalados en mi trabajo.

¿Cuál crees que es la relevancia o el impacto que tienen tus obras en la escena nacional?

NF: Es muy difícil responder esa pregunta. Probablemente no sea yo quien tenga que hacerlo. Pero claro, después de tantos años insistiendo en la escritura, me doy cuenta de que esta tiene cierta reverberación en el presente para algún público. Pero yo misma no tengo claridad de esa dimensión. Obedezco a mis obsesiones, a mis impulsos creativos. También obedezco a trincheras personales, sociales, políticas, impulsos que son colectivos. Mi escritura está llena de eso. Aspiro a que mi trabajo genere lo que el trabajo de otros ha generado en mí. Vitalidad, ganas, conciencia, lucidez, entusiasmo.

¿Cómo ves la escena teatral actual? ¿Cuál crees que son los desafíos que debe afrontar esa escena?

NF: Una parte de mí habita el territorio literario y otra el teatral. Y esa doble militancia me sirve para observar dos mundos que desgraciadamente están más separados de lo que debieran. Desde esa posición privilegiada, siempre miro con admiración lo que ocurre en la escena teatral. Es una escena muy activa y colectiva. La creación teatral en Chile se desarrolla en función a su época. Intenta, de manera hasta inconsciente, ser contemporánea de su contemporaneidad. Se trabaja con la ventana abierta y, por muy personal que sea el ejercicio que se haga, siempre hay una antena que está rastreando el afuera y que está intentando pensar y reciclar ese movimiento. Cuando Ariane Mnouchkine dijo en una entrevista que el teatro chileno era muy *opinated*, como algo negativo, yo lo tomé como un verdadero piropo. Justamente eso es lo que me gusta de la escena teatral, que es efervescente en sus discursos, en sus reflexiones sociales, políticas, en su mirada y en su hacer. Y si tenemos que pensar en los desafíos, esos están, primeramente, puestos en resolver la tremenda precariedad en la que nos encontramos. Postrevuelta, postpandemia, en medio de una crisis económica, de una crisis política, con bajas audiencias, con menos presupuestos. Siempre el teatro ha sido precario en Chile, pero creo que este momento es bastante complejo. Sobre todo cuando empujábamos para profesionalizar el área, para intentar que se comprenda nuestro oficio como el de trabajadoras y trabajadores de la cultura. Creo que la situación económica no es la mejor para satisfacer nuestras exigencias. Lo que no quiere decir que no vamos a seguir haciéndolas. Pero lo veo rudo, lo siento y lo vivencio de esa manera.

¿Cuál crees que debería ser el rol del escritor o la escritora frente a las políticas del olvido promovidas por los extremos ideologizados que tenemos hoy en día?

NF: Desde Homero en adelante la escritura ha hecho grandes intentos por rastrear el horror con la fantasía de detenerlo. Ha fracasado, sin duda, pero debemos seguir intentándolo. Quizás sea una condena estar siempre escribiendo sobre ruinas y escombros. Todavía no rompemos el cordón umbilical con la dictadura, ojalá pudiéramos,

pero la historia y la política chilena no lo han querido. Desde la creación trabajamos con el imaginario de un país, con el inconsciente de un colectivo, y con esos materiales se vuelve importantísimo devolver el sueño frente a la pesadilla, porque creo que efectivamente estamos viviendo una pesadilla retrógrada, negacionista, una revancha del conservadurismo, estamos en un verdadero retroceso civilizatorio, y no podemos sumergirnos en ello. Por lo tanto, tenemos que tomar una postura. Nuestras creaciones tienen que ser coherentes con esa postura y nuestra forma de actuar, de producir y relacionarnos. Porque el creador, la creadora no es un ser inofensivo. Ninguna obra es inocua, todas se ubican en un lugar y hay que tomar conciencia de cuál es el lugar que nuestra obra toma, qué pedazo de realidad está fabricando.

En esa línea, ¿cuál es la importancia que tiene el teatro en el marco de esta contingencia política y social actual?

NF: El teatro es un evento colectivo. Un espacio donde nos juntamos y vivimos una catarsis grupal. Vivenciamos la poesía, lo innumerable, juntas, y eso es un poder incalculable. Debemos tomar conciencia de la importancia de ese espacio contenedor, cariñoso y grupal que ha sobrevivido siglos y que seguirá sobreviviendo, pese a la precariedad y a esta sensación de derrota que nos invade. Rita Segato estuvo acá en marzo y dijo algo que me interpeló: “¿Por qué sienten que fracasaron, si esto no ha terminado? Esta es una etapa y lo que ustedes movilizaron, lo que se levantó, la energía que se desplegó en este país está viva. Esto es solo una estación”. Por primera vez desde el 4 de septiembre del 2022 vi todo desde un lugar distinto. Porque nos sentimos muy fracasadas, sentimos que no lo logramos y no sabemos de dónde sacar fuerzas nuevamente para levantar algo que nos entusiasme y ojalá entusiasme al resto. Pero hay que hacerlo y creo que el teatro es un lugar. Desde los temas que convocamos hasta la posibilidad de dialogar con la gente. Lo que hacemos no se acaba en la función, sigue en los conversatorios con el público, en las entrevistas. Y ahí tenemos un desafío importantísimo. Revitalizar y entusiasmar los ánimos.

¿Reconoces alguna diferencia en los discursos de las obras de los años 90 y 2000, en tiempos de la denominada transición democrática, y las producidas posterior al estallido social de octubre del 2019?

NF: Voy a insistir con la idea de que el teatro chileno tiene la vocación de recoger y metabolizar, con cierta urgencia, su época. Esa vocación existe desde que el teatro chileno es teatro. Nos vamos hacia las primeras dramaturgias, y siempre ha estado instalado ese diálogo con el contexto social. Pero en la actualidad habría que decir, dentro de lo que he visto, que el estallido generó un ímpetu de registro, de recoger lo que estaba pasando en ese momento. Sabemos que desde hace décadas el teatro ha estado reflexionando sobre cada uno de los puntos que se enarbolaron como banderas de lucha en la revuelta. Ya hemos dicho que el “no lo vimos venir” de la política chilena ante el estallido podría haber sido muy distinto si se hubieran asomado a alguna sala de teatro. Pero en el momento de la revuelta observé un ánimo de registro. Observar el momento. Y posteriormente, hoy debiera venir la reflexión, ¿no? Yo diría que la trilogía de Rodrigo Pérez, recién estrenada, es un ejercicio que lo asimila mejor y puede lanzar algunas luces. Repite muchas de las preguntas que tú me has hecho. ¿Cómo el teatro se hace cargo de todo lo que hemos vivido? Yo lo extiendo más incluso: ¿puede el arte hacerse

cargo? Y en relación a la memoria, ¿no habremos fracasado también? Es una gran pregunta que me hago. Soy la señora que escribe sobre esto y de pronto han pasado treinta años y digo: no sirvió de nada ningún libro que escribí. Hoy día estamos con titulares de prensa que dicen que tenemos casi un 40% de la población que aprueba el golpe militar. Entonces me pregunto cómo actualizar la mirada sobre este tema, cómo volverla urgente. Desde el teatro y la escritura, ¿no hemos hecho lo suficiente? ¿No hemos recordado de manera tenaz, aguda, obsesiva? No lo sé. La sola pregunta me da ganas de llorar.

PERO SIEMPRE HA ESTADO EN LLAMAS

Algunas voces de la escena chilena contemporánea contra el teatro
por Nicolás Lange

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



“Minga de una casa en ruinas” de Ébana Garín, bajo la dirección de Ébana Garín y Luis Guenel. Elenco: Ébana Garín | © Thomas Lenden

Deseo prologar este texto articulando la posibilidad de Chile como verbo, y no como sustantivo. Como acción más que como territorio. Como paisaje más que como país. Cuando Parra (Nicanor) menciona que “Creemos ser país y la verdad es que somos apenas paisaje”, imagino, sin el peso moral de la palabra *creemos*, la libertad de crear una dramaturgia-una escritura teatral desde ese lugar abierto, sin propiedad, con un abecedario no construido, pero con una premisa: que tiene límite. Que finaliza en Antártica, que finaliza en desierto, que finaliza en mar, y en el mar: cuerpxs. El teatro en Chile de cierta manera siempre está especulando sobre ese fin, con o sin cuerpxs.

En las siguientes líneas conversé con entrevistadxs que sugieren un paisaje contemporáneo de teatro, y su recelo al teatro como palabra. Hay un *flirting* con la exploración muscular y vocal autobiográfica, el *site specific* en sitios de memoria, diarios de vida, hay deseos de buscar nuevas metáforas, y de volver a nombrar y decir *esto es teatro, porque nosotrxs lo deseamos*. El teatro chileno quizás está en ese deseo de

nombrar cosas, aunque no exista lo nombrado, o no aparezca. Hay una búsqueda de nombres, y el lugar del cuerpo está en muchos casos anulado por objetos que lo reemplazan y enuncian su ausencia. Hay, en su mayoría, un silencio autoral a nivel escritural; omisión de palabras propias, ya que las palabras de las puestas en escena pertenecen a voces ciudadanas, a palabras que ya estaban ahí, pero que estxs artistxs jóvenes reordenan, conjugan y conjuran. La escritura se encarna en: el metro cuadrado de tierra de un proyecto inmobiliario fracasado en el socialismo de la Unidad Popular. Los sonidos que produce una masturbación vaginal con un micrófono de contacto. Series de llamadas ciudadanas en un teléfono público al lado de la casa de Gobierno. Y preguntas abiertas sobre: *¿Cómo se articula una construcción y búsqueda dramática en un país después de un fracaso de revolución, luego de un rechazo a una nueva Constitución ecologista, feminista, con derechos humanos de avanzada? ¿Cómo se escribe desde la tensión constante y la polarización política sin caer en la moral excesiva ni en binarismos del teatro anarquista de inicios del siglo XX?* Las siguientes son voces que buscan renombrar un país, apellidos que buscan ser verbos, para traducir un momento de inestabilidad, mutación y amor al fracaso como tecnología de cambio.

I. CÓMO SE RECUERDA UN CRIMEN: NO HAY METÁFORA PARA EL ABANDONO

Comienzo hablando con Camila Roeschmann y Cecilia Yáñez. Ellas son las directoras del colectivo interdisciplinar *Cómo Se Recuerda Un Crimen*. El título en formato de pregunta-afirmación ya me lleva a algo abierto que agradezco en tiempos de ideas totales. Las llamo durante el sábado. En Santiago son las 8 A.M. He visto sus últimos dos proyectos: *Cómo Se Recuerda Un Crimen: Proyecto Villa* y *UNCTAD III*. El primero tensiona el territorio de memoria de la Villa San Luis en Las Condes. Es un proyecto de viviendas sociales construidas en la Unidad Popular de Allende, que imaginaba una lucha contra la segregación espacial-urbana. Durante la dictadura militar y el boom inmobiliario, mutó a un sitio abandonado, rodeado de empresas transnacionales, inventando el metro de tierra más caro en Latinoamérica.

(...) Nosotras hablamos sobre períodos que no vivimos. Es una memoria que no vive en nosotras, pero que sí se manifiesta en la ciudad. Articulamos testimonios y archivos. Somos un colectivo feminista que está dialogando por otras disciplinas, es interseccional. No somos dramaturgas, escribimos porque la obra nos pide que escribamos. Buscamos que el contenido se vuelva acción, pero con poesía. Que la memoria colectiva, la memoria personal y la memoria del espacio se entrelacen en distintos tiempos.

Recuerdo cómo en sus obras invitan en un gesto poético al espectador a sacar tierra en una pequeña bolsa plástica de esta villa en ruinas. O en la *UNCTAD III*, a tejer escuchando sobre el telar robado durante la dictadura. La sensación de sus proyectos es de una agudeza cirujana al hablar de conflictos, de desolación al leer la ciudad desde un fracaso. Actualmente trabajan en un proyecto sobre el río Mapocho. *El valle del Mapocho es prehispánico. Antes de los españoles esto era inca, estamos hablando desde ese período histórico hasta hoy, lo que abarca la obra.* Pienso en lo hermoso de esta épica, de un Fitzcarraldo pero con un río como protagonista, que lo único que transporta son los muertos, los muertos y el tiempo histórico como denuncia a la ambición. Sobre todo me

conmueve la frase con que cerramos la conversación. Camila y Cecilia mencionan que es un proyecto contra el abandono, el abandono como horror contemporáneo y crisis de País. O como adjetivo del País. Pienso en el abandono de una memoria postdictadura, el abandono de la ternura chilena, el abandono del Estado a las disidencias y a los torturados, a lxs lanzadxs al río, al río mismo.

II. LAS LLAMADAS QUE NUNCA HICE: ACTOS DE FE EN EL VOYERISMO SANTIAGUINO

Juan José Acuña es un actor, músico y artista interdisciplinario. Estudiamos juntos en la Universidad de Chile. Me explica su último proyecto, actualmente presentándose en el GAM: *Las llamadas que nunca hice*. Le pregunto, ¿qué es?

El teléfono es un juego. Es una invitación a jugar. La tensión es hasta donde entras en el juego.

Personalmente, recuerdo cuando hice mi llamada bajo treinta grados de calor en la calle Nueva York, en pleno centro de Santiago, al lado de La Moneda. Antes de mí una señora que limpiaba la calle paró a hacer la suya, después de que un empresario sudado me preguntó *si era algo comunista*, respondí que no sabía. La instalación es democrática, pensé. Descuelgo el teléfono. Hay escritas instrucciones que voy siguiendo. Lo primero es una introducción con la voz de Juan Acuña explicándote que puedes realizar una llamada que nunca hiciste. Lo hago. Finalmente, da la posibilidad de escuchar una llamada anterior de algún otrx. La estructura es simple, efectiva y efervescente.

Me gusta la idea de abrir un teléfono y abrir lo que hay dentro. El deseo era hablar de mí. De mis llamadas que nunca hice. De lo que nunca dije. Luego me interesó el lugar de desplazar esa biografía personal. Luego quedaron roles, sonidos, voces reales, que de alguna manera se inscriben en roles, desde ser la nieta, la hija, la persona que ama. Roles que comparten sus secretos sabiendo que serán escuchados. Es un pacto.

Me fascina algo en el orden propuesto por Acuña. Su instalación invita a la acción de hacer una llamada a alguien que nunca hiciste antes, y luego de eso, das la posibilidad de escuchar otra llamada hecha, como si el lugar de voyeur fuera más fundamental que el que acciona.

Pienso en el acto de fe. Porque lo haces sin esperar nada a cambio. Y es estético, porque si la escuchas primero tiendes a copiar el mecanismo. Hay una especie de descubrimiento. Es una figura que me gusta.

Finalmente, Juan José me hace escuchar una llamada en la cual una mujer habla a Pinochet directamente, sobre la impunidad de sus crímenes intelectuales, y su conexión con el rechazo a una constitución ecológica, LGTBIQ+, de derechos indígenas. Es un texto muy directo, conmovedor, poderoso, pero fresco. Me conmuevo ante la rabia. ¿Cuántas llamadas hay en total?, es mi última pregunta.

Cerca de 300.

III. RAÚL RIQUELME: EL PRIVILEGIO DE NO SENTIR NADA

Veo a Raúl Riquelme en Praga, está presentando en la Cuadrienal junto al colectivo

Complejo Conejo. Raúl tiene un año menos que yo, 27. Es un dramaturgo de la ciudad de Los Andes. Su dramaturgia se basa en el regreso a la democracia a Chile en los 90, y en el absurdo y la ironía de la corrección política chilena. Siento una gran influencia estadounidense en sus textos, pero con la tristeza capitalista chilena, como una navidad en verano, con un Santa Claus sudando en un mall, ganando menos de un dólar la hora. Recuerdo su obra, Dinosaurios en mi ventana, que habla sobre especulaciones de un chico queer mirando juguetes de dinosaurios, cierra con una frase que me conmueve mucho:

Entonces pienso que al menos ellos tienen el privilegio de no sentir rabia. El privilegio de no sentir nada. El privilegio de estar muertos. Creo que esta frase capta perfecto la melancolía chilena, de comparación con un otrx al otro lado de la cordillera, desierto, océano o antártica, la abulia y la búsqueda de metáforas para hacer la vida digerible.

Es un valor que el teatro no sirva para nada. No creo que la inutilidad sea absoluta. Hay cosas que a nosotrxs nos importan (como artistas), y que a la gente no le importan tanto. Es simple. O no le importan. ¿Y qué se hace con eso? Con el: Te quiero mostrar algo y a ti no te importa, ¿qué hago? ¿Busco otra manera de mostrar?

Reímos. Luego hablamos de cómo la ampliación de nuestras casas de clase baja a media en el Chile regional relatan en medidas el crecimiento mutante, nuestra capacidad de narrar desde ese tránsito de clase, reconstruyendo, el exceso, la decadencia y el disfraz chileno. Hay gran nostalgia en ser queers de pequeños pueblos latinos, de espectar a nuestros padres surfeando la llegada del capitalismo, el blanqueamiento, el *wannabe* de Miami, la llegada del Internet; cómo escribimos y declaramos esa tecnología de la copia, del querer ser y no serlo lo suficiente; la vulnerabilidad como nuestra máxima tecnología.

IV. NICOL RIVERA: LOS PUERTOS CYBORGS Y LA LLUVIA

El futuro está en el agua, es fluvial, húmedo, ecoerótico y de fluido cyborg.

Con esta frase correspondiente a su Lecture Performance *Future Fluids*, comenzamos a conversar con Nicol, quién vive en Berlín. Hacemos un Zoom. Sonreímos antes de hablar. Existe la complicidad de que somos de la misma ciudad al sur de Chile, Puerto Montt (como Raúl Ruiz), habitantes del inicio de la carretera austral que lleva a la Patagonia chilena, y que aún conserva el nombre de un dictador. Hablamos de nuestra adolescencia, creciendo y buscando nuevas maneras de nombrar cosas en el ambiente *queer* puertomontino.

Nicol está finalizando su doctorado en Filología en la Universidad de Leipzig. Su trabajo está enfocado en performance desde una perspectiva tecnofeminista. Me comenta que este recorrido comenzó con su tesis de pregrado, en Valparaíso, cuando empezó a elaborar sus propios dispositivos técnicos entre cuerpo e interfaz en escena. La performance le permitió entrar en ese arte de acción. Tomó clases de electrónica, aprendió a hacer circuitos y a jugar con micrófonos de contacto.

Debí buscar un nombre a lo que hacía, y darle un nombre.

Pienso en que sus palabras me portan a la génesis de este prólogo, a nombrar. Le pregunto por su proyecto, *Noise From the Matrix*. Ya me había relatado su recorrido en

festivales cuando nos encontramos en Berlín dos años atrás. Vemos unos videos. Nicol explica:

Es mi cuerpo en escena, cuerpo de mujer tecnofeminista migrante. Y cómo la acción de la masturbación permite trae voz a ese cuerpo, y a un espacio que fue delegado a labores reproductivas, y decir "existo". Quiero concentrarme en el placer y no en la reproducción.

¿Cómo articular una narración vaginal?, le pregunto.

Mis líneas escriturales siempre están cruzadas por el deseo, siempre tienen variaciones, depende del momento, es un acto súper íntimo, es darle sonido a un útero, es mostrar la escritura interna, el sonido de la carne.

Es una obra radical en su potencia y vulnerabilidad. Pienso en nuestros tránsitos. En ser inmigrantes en la UE desde Puerto Montt. En nuestra habla de las poblaciones donde vivimos, y la extrañeza, la temperatura sureña que enlaza nuestros proyectos; como si hablar claro no fuera opción, o como si todo tema estuviera distorsionado por el sonido constante de la lluvia, el extremo verde, y la noción de puerto latinx de noche.

V. ÉBANA GARIN: DEVENIR CASA

El 2017 viajé junto a Ébana y realizamos unas residencias de creación en *Le Château de Monthelon*, en Francia, y en *Grand Theatre*, en Groningen. En intentos de traducción escénica de su investigación sobre el primer grupo latinoamericanx (chileno) de vanguardia, llamado Los X. Antes de conocernos, Ébana ya giraba internacionalmente, como directora y *performer*, con su obra *La Clínica*, donde manipula de modo coreográfico y cirujano el cuerpo desnudo de otra intérprete (Camila Karl) sobre una cama metálica. Luego abre un agujero en la pared de su apartamento y ese cuerpo atraviesa ese espacio.

Su proyecto actual, codirigido por Luis Guenel, *Minga de una casa en ruinas*, consiste es el desmantelamiento, transición y movimiento de una casa en Chiloé. Literalmente, ellxs encontraron una casa en la isla, y la desarmaron con la idea de hacerla girar, transitar, devenir madera y casa nuevamente. La palabra *minga* (palabra que nace en la isla de Chiloé) es eso, el transporte de casas, a veces incluso a través del mar. Esta obra es una historia de amor y destrucción, de *qué queda cuando se destruye algo*. O... ¿qué se transporta cuando me transporto? Creo que el gesto de Ébana es romper y abrir espacios, como si dentro de las cosas estuvieran las palabras, no las respuestas, sino la sintaxis de recuerdos e imaginaciones. Ambos con la misma validez.

Por eso termino este artículo con su obra, donde el texto se funde con la acción de mover kilos de madera y de hacer levitar algo muerto. Es un trabajo contra la muerte, o el intento milagroso de hacer volar algo pesado sin el miedo a que vuelva a caer.

EPÍLOGO

Estoy en la sala de espera en el aeropuerto de Praga, camino a Florencia. Edito. Mis amigxs entrevistadxs me mantienen a flote con sus metáforas. Tengo veintiocho años, soy un chicx *queer* chileno y creo en el arte hecho para mis amigxs. Al otro lado del

celular mi abuela muere de cáncer por el sistema de salud chileno. También crece la ultraderecha en el mundo, y en Chile. Y yo sigo pensando en la inutilidad, pero no mirando las estrellas, porque creo que lo que buscamos está de cierta manera enterrado. ¿Qué lenguaje se puede articular luego de que lanzaron el cuerpo de homosexuales al Océano Pacífico, con concreto en los pies? ¿Qué nos queda como abecedario, si solo tenemos un desierto lleno de ropa, sin cuerpos que la llenen? Las palabras de mi generación, generación que desea la muerte de verdad, y a veces de mentira, son eso: conjuros para encontrar un cuerpo en el océano, o el desierto. Creo que el usar el nombre de país como verbo es un enfrentar ese vacío de paisaje, una apuesta. Una llamada secreta, un metro de tierra muerto, un dinosaurio vivo. Estxs artistxs usan sus conjuros contra el capitalismo, contra la abulia. Son verbos y no teatro. Verbos para protegerse del futuro, efervescentes y tristes, delicadxs, poéticxs, inmorales e inconformes, tiernxs. Casi en su mayoría son escritorxs que editan voces ya existentes, como la primera categoría de poetas griegos. Nosotrxs estamos escuchando al mundo por primera vez, aunque parezca estar terminando.

SENTÍ LAS DRAMATURGIAS NO HUMANAS COMO UN TANQUE DE OXÍGENO

Entrevista con Manuela Infante
por **Valentina Montero**

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



Manuela Infante es una dramaturga, directora, guionista y músico chilena | © Martijn Halie

La dramaturga y directora de teatro Manuela Infante es al día de hoy una de las voces más destacadas del teatro contemporáneo. Con una apuesta vanguardista que desafía las convenciones teatrales, ha logrado llegar a escenarios internacionales, cuestionando los límites del arte escénico y explorando enfoques filosóficos contemporáneos que, a su vez, intentan descentrar el lugar que lo humano ha ocupado en nuestra cultura. Sus

obras rompen con las estructuras tradicionales y desafían las expectativas del público, invitándonos a reflexionar sobre temas sociales, políticos y sobre todo existenciales.

¿Cómo es posible dirigir una pieza teatral en un idioma que no hablas?

Manuela Infante: Escribo un texto, después lo traducen y, cuando empiezo a dirigir el montaje, es puro ritmo, es prácticamente musical. Creo que esto siempre lo he hecho así. Más que las historias, me interesan las ideas. Batallé mucho en la escuela con la estructura dramática, con la idea de que las obras tenían que contar una historia. Me acuerdo de que lentamente empecé a desarrollar un discurso sobre mi propio trabajo en donde yo decía que “para mí las obras son como ensayos”, que en el fondo son un despliegue de ideas. Hoy digo que para mí las obras son como una colección de cosas que resuenan entre sí.

A propósito de esto, recuerdo que en una entrevista mencionaste la idea de recolectar historias, inspirándote en la perspectiva de Ursula K. Le Guin, quien abogaba por alejarse de la narración lineal tradicional.

MI: Sí, por eso fue tan fuerte el giro no humano para mí, no solamente por lo que significa en términos políticos y contextuales, sino que también porque intuí que quizás acá hay una manera de nombrar a este hacer que no es contar historias lineales, lo que la Le Guin llamaría “el relato del cazador”. Para mí, dramaturgia no es escritura de palabras e ideas, dramaturgia es escritura de todo el lenguaje teatral. Al principio yo decía „no soy dramaturga”. Porque en realidad el texto para mí no es muy importante en el total de los actantes que están operando. Pero después acepté que bien, soy dramaturga, pero solo si entendemos la dramaturgia como organizar sonidos, cuerpos, colores, palabras, ideas, todas esas cosas. Batallo mucho cuando escribo audiovisual por lo mismo, porque lo audiovisual es todavía más ortodoxo que el teatro, en este sentido. Entonces, claro, cuando me encontré con esa idea de las dramaturgias no humanas fue como que alguien me hubiera puesto un tanque de oxígeno.

Entiendo esa sensación porque, cuando escribía mi tesis doctoral sobre artistas mediales cuyos trabajos tocan una dimensión crítica y política, me era imposible encontrar un corpus teórico apropiado para analizarlos. La historia del arte, la semiótica o la estética me parecían insuficientes para interpretar esas obras. Entonces comencé a familiarizarme con enfoques como el neomaterialismo o la teoría de actor en red, que me permitían abordar mi objeto de estudio de forma menos rígida.

MI: Claro. O sea, yo creo que por qué nos pega tan fuerte, por lo menos a mí, mujer, del sur, del sur global digo, porque de alguna manera se sabe que ese otro paradigma narrativo o marco de lectura teórico humanista siempre fue la encarnación conceptual de las violencias que hemos tenido que vivir. Entonces, por supuesto que no hacía sentido y, más aun, era violento, y por eso que, al aparecer otro marco conceptual, se siente como un alivio.

Una constante en algunas de tus obras es la idea de catástrofe o accidente. En Estado vegetal o en Cómo convertirse en piedra la obra gira desde un acontecimiento trágico que funciona como eje. Quizás sea una impronta propia de nuestro contexto, pensando desde el sur, y específicamente desde un país como Chile, azotado por aluviones, terremotos,

incendios... Me gustaría que profundices en cómo abordan la idea de acontecimiento trágico o desastre.

MI: Sí. Hablando de esas obras, después me fui dando cuenta de que tomaba el tema como un relato policial. En un momento me acuerdo que pensé “esto es una estructura narrativa totalmente policial”, donde se trata de descubrir qué pasó o qué está pasando. Yo siempre digo que, para mí, esos primeros diez minutos de una película donde una todavía no tiene ninguna información y no entiende nada, son mis momentos favoritos porque, en el fondo, lo único que una está haciendo ahí es decir “qué está pasando, dónde estoy, quién es quién”. Hay algo en ese estado como espectadora, cuando me toca serlo, que me parece muy precioso, muy poco antropocéntrico o muy parecido a la experiencia de la vida, que es preguntarse qué está pasando, qué estoy haciendo aquí. Esa experiencia de estar en medio de un cosmos...

O de un caos...

MI: ...pero que es principalmente misterioso. Eso es lo que más me produce vértigo. Entonces, creo que, en el fondo, trato de reproducir esa experiencia para las demás. Y es como si una congelara un momento, recorriendo la red que está en juego en ese instante. Es otra forma de temporalidad. Porque en el fondo es un acontecimiento que tiene muchas reverberaciones, y yo creo que la obra es como ir recorriendo el paisaje de estas.

Está muy buena la comparación con el género policial o incluso con el hecho policial mismo, que también utiliza como recurso la reconstitución de la “escena del crimen”, como si la vida también refiriera a una disposición teatral.

MI: Sí. El género policial tiene tanta fuerza, y estamos tan adictas a él... Quizás porque, de alguna manera, el tema del misterio es un tema que es muy medular a la existencia humana y antes tenía otro sitio, en la religión. Yo siempre digo que para mí es muy importante que el teatro siga siendo un lugar donde una va a visitar cierta dimensión mística, y con mística me refiero orientada al misterio de la experiencia de vivir o de no vivir. Nuestro interés por el género policial es porque la experiencia de lo misterioso está bien sin casa, sin iglesia.

Otro aspecto que me ha interesado en tu trabajo es cómo el texto lo van interpretando distintos personajes, como si buscaras que se diluyera la distancia entre personaje y actor. ¿Cómo llegaste a esa fórmula?

MI: Cuando me hacen esta pregunta sobre los personajes, he mirado para atrás y me doy cuenta de que nunca he hecho una obra con personajes estables, quizás solo en *Prat*. Siempre sentí una incomodidad con la idea de un cuerpo-una persona. En el proceso creativo no hay ningún nombramiento de personajes y hemos encontrado una manera de actuar llenando de emociones y sentido a las frases, sin tener que haber hecho el camino psicológico que nos enseñaron, que es saber quién la dijo, por qué la dijo. Y eso ha sido toda una rebeldía.

Es muy interesante cómo haces que los personajes vayan repitiendo frases que parecían de un personaje específico, pero luego haces que la repita otro y luego otro sucesivamente, tejiendo algo como un coro desfasado. Con esta estrategia nuevamente

persiste una resistencia a lo lineal que me recuerdan las indagaciones de los artistas que experimentaron con las posibilidades de narraciones no lineales mediante el arte digital y las posibilidades hipertextuales que permitió Internet.

MI: También pienso en los videojuegos. Yo no juego videojuegos, pero sé que están ahí y sé cómo funcionan y me parece fascinante. En el fondo el videojuego es más un territorio que un relato, y para mí las obras son lo mismo, son más un territorio que un relato. O sea, es como si estuviéramos jugando *The Legend of Zelda*, que es el último videojuego que traté de jugar. En ese sentido todas las personas y los cuerpos que están ahí mutan para ir produciendo el territorio dependiendo por dónde una se de vuelta.

*¿Cómo vas poblando este territorio? Es decir, ¿cómo es el diseño del proceso creativo?
¿Hay un trabajo de colaboración con los actores y actrices?*

MI: Cuando empecé a trabajar en *Estado vegetal* y había decidido que fuera un monólogo, de repente apareció este concepto de que las plantas son polifónicas y dije “chucha, cómo hacemos de esta única mujer una polifonía”. Y ahí metí la *loopera* al ensayo y fue como una explosión. O sea, la máquina cambió todo. Cuando trabajo con *loopera* digo que escribo a medias con ella y la actriz, porque trabajo desde la improvisación. De ahí sale todo el material que escribo, y eso fue derivando en que el trabajo con la *loopera* fue evolucionando. Ahora trabajo con lo que llamo la “*loopera* sublimada”, que es una que no está presente en la obra. A veces está presente en el proceso creativo, pero no en el montaje. Y cuando está en su versión más sublimada, resulta este mundo al que te refieres tú, que es un mundo donde los mismos elementos van produciendo distintos relatos, pero son las mismas palabras, son las mismas frases. Yo creo que hay algo que tiene que ver con querer crear un territorio.

Aparte de la máquina y la actriz, lo sonoro en sí mismo se vuelve otro actor más en tu trabajo.

MI: Mis primeras experiencias de querer hacer teatro fueron estar en la calle y tener música en los audífonos y ver pasar cosas. Entonces, la relación escena- música o escena-sonido para mí es una relación muy dramática. Yo ensayo en la consola de sonido, estoy siempre poniendo música, haciendo música, así dirijo. Más que un actor más, yo creo que la relación sonido-escena o sonido-palabra es, para mí, como la molécula básica del acontecimiento teatral.

Con lo que dices, recuerdo a la directora de cine Lucrecia Martel, a quien en varias ocasiones le he escuchado decir que se siente capturada por un sistema muy burgués de hacer cine y que por ello indaga en una fórmula para escaparse de eso: centrarse en el sonido, porque estaría menos lastrado que la imagen.

MI: También lo sonoro, la música, es lo que por lo menos a mí me permite que el teatro no sea todo discurso, todo idea, que me agota y aburre profundamente. Entonces ahí hay un balance de sonido-sentido. De hecho, yo trabajo hartito también con las actrices tratando de habitar ese espacio intermedio que tiene la poesía. Cuando las palabras caen para ser más sonido, cuando caen para ser más sentido, y donde está esa oscilación. Trabajo mucho ahí, me interesa mucho ese lugar. La escritura ocurre con puras improvisaciones, o sea, muchas horas de improvisación. Trabajo con actrices que procuro que sean muy capaces de hablar sin pensar. Hacemos una especie de

improvisaciones como de corriente de la conciencia y se convierten, de alguna forma, como en médiums de los tiempos, del contexto.

De hecho, en Estado vegetal la actriz interpretando múltiples voces parecía una antena que fuera sintonizando con otros sujetos.

MI: Sí. Marcela es una verdadera antena y por eso me gusta tanto trabajar con ella, porque la manera en que captura al mundo es muy impresionante. Esos personajes surgían sin que ella tuviera tiempo para pensar. Yo les hago preguntas, como si estuviera con unos fantasmas, les pregunto quién eres, qué pasó, por qué estás aquí. Me tienen que responder sin chistar y ahí fueron apareciendo todos estos seres. Entonces también es una cosa realmente como de médium. Me interesa mucho ese tipo de sensibilidad. Y yo recojo, recojo, recojo y voy por un lado armando diálogos y escenas y, por otro lado, voy construyendo una estructura, pero que me la dicta la obra. Escribo lo que recibo más que lo que invento. Es como te decía antes, coleccionar cosas y después desplegarlas sobre la mesa y decir “a ver, ¿qué sentido puedo *intencionar* aquí?”.

Me imagino que también hay algo de juego en ese proceso. Me refiero a jugar a ver “qué pasaría si...”, tomando el sentido más genuino de la palabra experimentar, que es poner a prueba qué pasaría si mezclo estas cosas.

MI: Absolutamente. Yo creo que, como vivimos en un mundo que no tiene mucha conciencia de la agencia de las cosas, no hay ninguna confianza en que se van a crear vínculos, que se van a producir esas relaciones, y de verdad creo que es algo que viene con el aprendizaje de todo este cuerpo teórico del giro no humano. Fue como decir “¡ah, ya! Esta intuición que yo tenía, de que si yo pongo esto con esto, esto va a encontrar su manera de resonar”. Y yo tengo que hacerle un espacio a eso para que ocurra, pero no tengo nada que controlar ahí. Creo que hay mucho miedo a atreverse a dejar que las cosas resuenen entre sí.

HACER HABLAR AL MUERTO

por Alejandro Moreno

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



“Rescate” del ciclo “Excavaciones” escrita y dirigida por Alejandro Moreno. Elenco: Valentina Muhr, Paula Bravo, Mario Goya y Juan Pablo Lara | © Francisco Jorquera

Chañaral es una comuna costera ubicada en el norte de Chile, específicamente en la región de Atacama, la misma zona geográfica donde 33 mineros quedaron atrapados durante 69 días y fueron rescatados con vida. Cada personaje teatral viene de un derrumbe, y la dramaturgia es el *rescate*. Actualmente Chañaral es una zona de sacrificio a causa del relave minero. El mar está lleno de ácidos que acabaron con la biodiversidad marina y el aire a veces se torna blanquecino a causa del silicato. Esta comuna tiene la mayor tasa de personas con cáncer de Chile y no hay hospitales oncológicos. En Chañaral hay un teatro abandonado, el Teatro Windsor, que fue fundado en 1866, en pleno auge de la vida minera, y desde 1970 se encuentra clausurado. Lo que queda son las ruinas de un alucinante teatro en estado de derrumbe, y aunque actualmente esté completamente cagado por palomas, se puede apreciar su estructura barroca. En 1886, la famosa actriz francesa Sarah Bernhardt estuvo de gira en Chile. En su paso por este país ella señaló: “Los chilenos son unos brutos, tan fríos, tan faltos de inteligencia”. Cuando ella iba sobre el barco que la llevaba de regreso a Francia, vio un pueblo en la

mitad del desierto: era Chañaral, hizo anclar el barco y en un bote la acercaron al puerto minero. Caminando por la calle principal, vio el Teatro Windsor; entró. Dicen que quedó atónita por la belleza del lugar, que simulaba un teatro europeo. Hay muchas anécdotas sobre esta joya del patrimonio arquitectónico y teatral. Una de ellas es que el director de teatro chileno, Andrés Pérez Araya (1951-2002), llegó un día de los años 90 a realizar un taller de teatro gratuito, y que esta fugaz visita hizo que se generaran compañías de teatro en esa comuna.

En el año 2003 llegó a la orilla roja y espumeante de veneno un pájaro perdido: el presidente de Chile, Ricardo Lagos Escobar, que en un acto de estupidez absoluta y suprema, se apareció con traje de baño entrando al mar frente a periodistas y autoridades. Quería demostrar que el agua no estaba contaminada. Desde la playa, la población lo miraba chapotear en la toxicidad sulfúrica de la costa chilena. La esposa y exprimera dama de Ricardo Lagos, Luisa Durán, es una de las culpables de la muerte del director de teatro más grande que ha tenido Chile: Andrés Pérez Araya. Andrés nació el 11 de mayo de 1951 en la ciudad de Punta Arenas, al sur de Chile. Y el día de su nacimiento, por ley, se celebra el Día del Teatro en Chile. En dictadura, en 1988, dirigió la obra *La Negra Ester*. La protagonista de *La Negra Ester* es Rosa Ramírez Ríos, fue la esposa y compañera de vida y teatro de Andrés Pérez, y con ella fundó la compañía El Gran Circo Teatro. Y llevaron teatro a todos los rincones de Chile, siendo un ejemplo de teatro social. Antes de estrenar *La Negra Ester*, Pérez estaba trabajando en Francia en el Théâtre du Soleil y, dirigido por Ariane Mnouchkine, interpretó con mucho éxito a Ghandi. Siendo el director más influyente y dedicado del teatro chileno, se le hizo muy difícil sacar adelante sus producciones. La escasez de fondos no le permitía hacer el teatro que soñaba. Siempre estuvo pidiendo y pidiendo fondos como un mendigo para realizar sus producciones teatrales. Lo que él más quería era un espacio físico donde poder instalarse con su compañía, y en el año 2000 se tomó unos galpones abandonados ubicados en la calle Matucana, en la periferia de Santiago. Unas bodegas totalmente ruinosas, destruidas, insalubres y llenas de ratas que ellos tuvieron que limpiar hasta que apareciera un escenario. En esas bodegas de Matucana, Pérez dirigió *Madame de Sade* de Mishima, y *La Huida*, escrita y dirigida por él. Esta cuenta la historia real en que dos veces, y en diferentes gobiernos de Chile, hubo grupos de homosexuales a los que se les ponía cemento fresco y se les lanzaba al mar. Esta fue su última obra. El Gobierno de Chile, durante la presidencia de Ricardo Lagos, desalojó a Pérez y su compañía El Gran Circo Teatro de los galpones ubicados en la calle Matucana, donde solían hacer teatro. La esposa de Lagos se encargó de esta acción. Como resultado, Pérez se enfermó debido a la angustia. Murió en el 2002 en la cama 8 del hospital San José producto de una negligencia. En la cama 8 de ese hospital los tubos de oxígeno estaban vacíos, ese oxígeno que necesitan los pacientes moribundos. Es por eso que la orden de la exprimera dama Luisa Durán de que desalojaran los galpones de la calle Matucana lo mató, porque lo que da pena mata, y Andrés Pérez murió de pena. El año 2022 quería hacer una obra de teatro en la que Andrés fuera el protagonista, pero él ya estaba muerto. Busqué todos los archivos de su voz, las entrevistas que él dio en vida, de televisión, de radio, registros de sus ensayos. Me llené de sus palabras, de la constelación de su habla, que pervivía en esos registros de audio. Junto con el ingeniero en sonido Joaquín Vallejo, empezamos a editar este universo sonoro. Y tal y como se le enseña a hablar a un niño, se empezaron a desplegar sobre la línea de tiempo de

Protocols cosas que jamás dijo, que ingresaban a un nuevo orden dramático. Y así, lo fuimos escuchando, escuchándolo hablar, a él, que con su voz nos empezó a contar historias y fábulas. Por ejemplo, partimos las palabras ILUminación y canCIÓN para formar ILUSIÓN. Para lograr la palabra SOMBRA, tuvimos que urdir sílabas, vocales y consonantes de las palabras: nOMBRó, SOledad y noMBRA. Y pudimos, junto con mi compañía, Ejército de la Realidad, hacer que Andrés Pérez actuara, con su misma voz, una parte del monólogo de Segismundo de la obra *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. La escenografía de la obra *Rescate* es una réplica hiperrealista del Teatro Windsor de Chañaral, donde la voz de Pérez dialoga con diferentes personajes, entre ellos, Sarah Bernhardt.

Pérez logró en este *rescate* un teatro en donde su voz resonara por siempre.

LA GEOGRAFÍA CHILENA COMO UN CUERPO HERIDO

Igual que el mío, hasta que el teatro me abrazó
por **Leyla Selman**

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



“La ciudad de la fruta” de Leyla Selman, dirigida por Rodrigo Pérez. Una producción del grupo Teatro La Provincia. Elenco: Catalina Saavedra, Marcela Millie, Francisco Ossa, Jaime Leiva, Marco Rebolledo y Guillermo Ugalde | © Paula Campos Hernández

Escribo desde la 8va región de mi país, habito este lugar desde siempre, hoy toma seis horas en bus llegar a la capital, este país es muy largo y angosto, de un extremo a otro puede pasar la vida, alguna vez el tren nos mantuvo más unidos, sigue siendo un proyecto pendiente para cada Gobierno, nosotros, los que estamos fuera del centro o queremos resistir su presión o bien somos arrastrados por esta fuerza centrípeta, sin

embargo, en cualquiera de los dos casos lo que reina en el territorio es: el abandono, la provincia siempre es provincia.

1983, tengo 7 años, estamos en tiempo de dictadura, a mucha gente la están fracturando, partiendo, violando, paralelo a mi vida, en el mismo momento en el que me comen a mí, pero yo no tengo idea porque tengo 7 años y mi familia materna con la que crecí está duramente convencida de la legitimidad del dictador, de modo que tengo 7 años y no entiendo nada de lo que ocurre en la tierra larga donde está puesta mi casa y su puerta, mi ignorancia, hasta hoy no puedo perdonarla... debí/podría / qué ganas / debí levantar una piedra y lanzarla con todas mis fuerzas hasta alcanzar y despertar una estrella, una de esas que por montones en esos días dejaron de brillar por mi país... Los monstruos estaban adentro y también afuera.

MARCELA: OSCURIDAD Y VERGÜENZA

Escribo desde que soy muy pequeña e inmediatamente después de que *un camión me pasará por encima*, así, a mi país, Chile, le pasó igual, más o menos en el mismo tiempo, tengo cuarenta y seis años.

Profesionalicé la escritura en la Escuela de Teatro, me hice adicta al diálogo como recurso para comunicar y en eso me va la vida hasta hoy. Sin embargo, nunca pensé que el teatro pudiera tener la fuerza suficiente o el impacto necesario para realmente sanarme, porque no fue la escritura, sino el teatro, quien me dio esa posibilidad. Esto cuando Rodrigo Pérez, actor y director del Teatro La Provincia, decide montar *La Ciudad de la Fruta*. El montaje de este texto fue realizado entre los años 2018 y 2019, el estreno en Teatro La Memoria, Santiago, Chile; lo que hice dialógicamente fue contar los sucesos traumáticos que viví durante mi infancia, desde más o menos los cinco y hasta los doce años.

Yo hoy día me vengo a sanar de cuatro personas que me hicieron daño, el Superman, el Abuelo, el Maradona y el Almohada; me vengo a sanar a través del teatro, me dijeron que se podía con la representación, eso me dijeron, que se podía sanar el alma, el pensamiento y la voz...

Por eso les agradezco que me estén acompañando.

Cuando comienza con los ensayos, Rodrigo Pérez me pide que incorpore un personaje, Marcela, que es la terapeuta que acompaña a la escritora, terapeuta que nunca tuve... Entonces poco a poco comienza a ocurrir la magia, el diagnóstico, un trastorno límite de la personalidad, es explicado al público en detalle mientras los actores masculinos representan la obra que trata de cuatro parientes que abusaron de ella cuando era una niña y que son alertados de que los sucesos serán publicados, entonces ellos se juntan en una reunión para resolver qué hacer, hasta que se dan cuenta de que la reunión es una trampa. Entonces, la actriz, Catalina Saavedra, que me representa, entra y les hace la pregunta que nunca podría hacerles pero que sí ocurrió en el estreno, ante mis ojos: “¿por qué?”

La definición de cada personaje es un capítulo, un recuerdo muy específico, y entonces comienza a aparecer en paralelo al daño sobre mi cuerpo, el daño que la dictadura militar ofrece rabiosa sobre el cuerpo largo de Chile, *los monstruos estaban*

adentro y también afuera.

CAPÍTULO: SUPERMÁN

Ocurre en la pieza de mi tío José, madera, una ventana, cosas sueltas, respiración, él, es el más querido de todos los tíos, es alegre, el más joven de los cinco hijos de mi abuela, el hermano regalón de mi madre, todos hacen lo que él dice, sabe hablar bien, y reír, es el tío favorito de todos los niños, porque en el patio nos toma de las manos, nos levanta y nos da vueltas hasta marearnos, es genial, nos hace volar... Le decimos Supermán porque levanta pesas y porque se le escapa un pequeño montón de pelos que, agrupados hasta la frente, lo asemejan más al superhéroe. Los veranos de esta ciudad son tremendamente calurosos, mientras la fruta se multiplica mi tío está sobre la cama, yo estoy parada frente a él, me llama, no recuerdo cómo, yo me siento afortunada, el superhéroe me prefiere, me subo a la cama, no está ordenada, me acomodo como una niña, me pide que cierre los ojos y jugamos, me hace chupar los dedos de su mano uno por uno sin abrir los ojos hasta llegar al último pulgar, entonces lo que mete en mi boca no es un dedo sino algo más grueso, más grave, su pene. Lo sé porque lo vi, lo estoy viendo, porque los ojos los abría mientras esperaba el último pulgar para chupar su enorme intimidad intimidante, lo sé porque yo estaba ahí en esa imagen que guardé como una foto, la primera, intacta quedó en mi cerebro, la imborrable.

No tuve una relación directa con la dictadura militar, solo que ellos, el Supermán, el Abuelo, el Maradona y el Almohada apoyaban al golpista y abusaron de mí más o menos desde 1981 a 1989. Fue a los doce años que pude detener todo, coincidentemente, ese fue el mismo año en el que se recupera la democracia, es decir, mi cuerpo y el cuerpo de Chile logran zafarse, *pero zafarse no es suficiente*. Después de 1989 comencé a sufrir realmente, mi personalidad se trastornó, colapsé mil veces, sobrevivía dentro de un paisaje oscuro, doloroso, confuso, todo se me presentaba cuesta arriba, guardar un secreto terrible, incluso después de liberarlo solo me calma por un momento breve, no dejo de sobrevivir, vivo condenada a los siete años y ahí me quedé por mucho tiempo, nunca tuve, ni ahora, el dinero para acceder a una terapia, siempre viví en una especie de shock postraumático sin resolver, hasta que ocurre *La ciudad de la fruta*, y aunque parezca extraño y casi imposible, lo cierto es que desapareció toda esa carga de mí, no fue inmediato, pero esa especie de justicia poética me ha permitido experimentar la vida y dejar atrás la sobrevivencia. Le saqué ventaja a Chile, me hice cargo, no sola, con ayuda con mucha ayuda, con Rodrigo a mi lado y un elenco y equipo maravilloso, todo sobre el escenario y mi familia capaz de soportar una osadía de tan mal gusto, y el público que comparte la melancolía de una escena tan triste, y Julio Quiroga, un psicoanalista brillante con el que conversé todo esto. Chile, en cambio, se conformó en 1989, después hubo muy poco trabajo, muy poco de entender la geografía como un cuerpo orgánico real, que respira, que vive, que padece, no, Chile no es un cuerpo sano, quiere pasar por alto sus graves heridas, exige olvido, no enseña a los niños los hechos como fueron, insiste en tratar a los detenidos desaparecidos como parias, como un cáncer, y no entiende que ellos son, al contrario, el remedio, la hierba sacada a mano de la tierra, que limpia y cura, cuerpo y alma, la impunidad trae más impunidad y más violencia ... y *mira cómo estamos*.

La Ciudad de la Fruta / Rodrigo Pérez/ Teatro La Provincia / Catalina Saavedra /
Marcela Millie / Catalina Devia / Guillermo Ugalde / Jaime Leiva / Francisco Ossa / Marco
Rebolledo/Teatro La Memoria.

TEATRO LAUTARO EN ALEMANIA: AYER Y HOY

Corporalidad, ritmo y color

por **Claudia Sandberg**

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



Alejandro Quintana y Teresa Polle en el Volkstheater Rostock |
© Volkstheater Rostock

“Mi papá tiene una manera particular de hacer teatro, analizar obras, y tiene una posición política y una visión muy clara del mundo... Así como él fue moldeado por esa época del Teatro Lautaro, yo lo fui también al trabajar y actuar junto a él.” (Luis Quintana)

Antes de comenzar un ensayo de “Krankheit der Jugend” en un espacio provisional de ensayo en el centro de Rostock, Luis Quintana está sentado en un banco de madera, rodeado de jóvenes estudiantes. El actor habla en voz baja, es amable y suave. Cuando empieza, su mirada está concentrada, sus ojos brillan de determinación,

su cuerpo está tenso. Luis es miembro del elenco permanente del Volkstheater Rostock, que es un lugar especial tanto para él como para su padre, Alejandro: una plataforma para el ascenso profesional, un taller de experimentación y un punto de encuentro de la cultura chilena y alemana, el Teatro Lautaro.

Echemos un vistazo atrás: en mayo de 1974, Alejandro Quintana Contreras llegó a Rostock con su entonces esposa, Angelica. Ambos tenían poco más de veinte años. Sus amigos y colegas ya estaban allí para recibirlos: Omar Saavedra Santis, Teresa Polle, Carlos Medina, Patricio Bunster, Naldy Hernández y otros. Todos ellos habían huido de Chile y llegado a la República Democrática Alemana (DDR) en circunstancias difíciles. Formaron el grupo Teatro Lautaro, cuyo concepto y formato fueron negociados con el director del Volkstheater, Hanns Anselm Perten, funcionarios políticos locales y la organización Antifaschistisches Chile. Perten reconoció que los artistas chilenos aportaban enfoques estéticos inusuales que quería incorporar en su teatro.

Inspirado en el Teatro Nuevo Popular chileno, un concepto de teatro popular comprometido con el trabajo para y con los estratos sociales y culturalmente desfavorecidos, Teatro Lautaro cautivó al público europeo. Activo entre 1974 y 1981, primero sin palabras y luego en alemán y español, produjo obras como "Margarita Naranja", "La noche del soldado", "El círculo trenzado", "Escenas contra la noche" o "Bienvenidos a Amapola". Estas producciones presentaron una intensidad en el juego corporal nunca antes vista por el público de Alemania del Este. La crítica teatral Christine Gundlach elogió la incorporación de "nuevos colores en la representación artística, por ejemplo, en cuanto al gesto y la mímica" por parte de Teatro Lautaro. Sobre la obra "Escenas contra la noche", escrita por Omar Saavedra Santis y que recibió la portada y varios artículos en "Theater der Zeit" edición 8/1977, Jochen Gleiß dijo que era un teatro de Ilustración, escenas de "una tradición sudamericana de representación pública comprometida con la expresión de pasiones".

Los artistas trabajaban y vivían muy cerca unos de otros. Para Luis, nacido en los años ochenta, la comunidad artística chilena era su familia extendida. El "tío" Patricio le enseñó a jugar ajedrez, los hijos de Teresa y Carlos eran sus compañeros de juego. Creció rodeado de reuniones, ensayos, proyectos y actividades culturales que llevaron al grupo a realizar giras en la DDR y más allá. Teatro Lautaro era una autodeterminada resistencia política contra la represión en Chile y un medio para mantener la solidaridad y la empatía. También fue un medio de expresión del dolor y la esperanza de que la ola de violencia en su país natal llegara a su fin. Los artistas chilenos querían aprovechar el exilio en Europa para establecer conexiones y formarse para luego regresar a Chile. Sin embargo, para muchos, Alemania se convirtió con el tiempo en sulugar central de trabajo artístico.

Lo mismo ocurrió con Alejandro, quien desde entonces ha contribuido a la escena teatral alemana. Estudió dirección, fue miembro del Brecht-Ensemble en Berlín, dirigió en los escenarios de Cottbus, Chemnitz y Schwerin, y fue director de teatro en Rostock y Heilbronn. Para el destacado escenógrafo Falk von Wangelin, Alejandro es uno de los directores que más influencia tuvieron en su trabajo. Según von Wangelin, Alejandro tiene el talento de seleccionar actores de primera clase para sus papeles, dirigirlos con empatía, pero firmeza, y utilizar trajes y escenografías expresivas. Ralph Reichel, el actual director del Volkstheater Rostock, afirma que se puede reconocer la influencia del Teatro Lautaro en el ritmo y juego de máscaras de Alejandro.

Alejandro mantiene una estrecha relación con su hijo Luis. Inicialmente, este último se distanció del mundo del teatro en el que creció. Conocía todas sus facetas: las constantes mudanzas y nuevas ciudades, nuevos amigos, estar en el escenario todas las noches. Pero luego encontró una intensidad y un desafío al sumergirse en cada personaje. A los veinte años, Luis se postuló -no por casualidad- en la Hochschule für Musik und Theater Rostock. Alejandro lo preparó para el examen de ingreso. Desde entonces, parece haber redescubierto la energía y la corporeidad de su padre. “Luis tiene una energía grande, fuerte y en su mayoría positiva. Y una presencia física enorme... un ritmo en el lenguaje corporal muy distintivo...” Cuando surge la oportunidad, Alejandro y Luis también actúan juntos en el escenario. Además, Luis está trabajando en su primera puesta en escena como director.

Como representante de una nueva generación de artistas que se mueve entre culturas, Teatro Lautaro, originalmente una acción de rescate y solidaridad se convirtió en el concepto de un teatro germano- chileno que promueve ideas de autodeterminación, derechos sociales y responsabilidad por el sufrimiento ajeno.

Traducción Stefanie Schaefer Rodes

EL LARGO RETORNO DEL PADRE

Entrevista a Catalina Saavedra

por **Amalia Kassai**

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



Catalina Saavedra, actriz y creadora teatral | © Sergio Lopez Isla

En el 2018 filmamos en la Patagonia Chilena la serie de TV “Helga y Flora”, escrita por el padre de Catalina; Omar Saavedra y dirigida por Christian Aspee. Catalina era Flora y yo Helga. Siempre intuí que Omar había escrito a Flora para ella.

Esta es una entrevista sobre memoria y recuerdos; sobre familia y trabajo; sobre cómo Chile ha decidido lidiar con un período de la historia reciente que aún estamos tratando de entender, digerir y procesar. También sobre herencias teatrales y lo inexplicable que perdura en los legados no planeados.

Amalia Kassai: *Este número de TdZ incluirá un artículo sobre el teatro chileno en el exilio en la antigua RDA. Puedes contarnos brevemente quién era tu padre, Omar Saavedra, y cuándo tuvo que exiliarse?*

Catalina Saavedra: Mi papá se fue exiliado a la Alemania Democrática el 74. Él trabajaba de editor de un diario en Valparaíso y ya estaba vinculado, obviamente, con la escritura, con el teatro. Él estudió Teatro, trabajó un tiempo en la Universidad de Chile. Pero en el momento de irse exiliado, era redactor jefe del diario *El Popular* de Valparaíso.

Yo tenía cinco años, sin entender nada. La desaparición de un padre presente, a un padre ausente por mucho tiempo. El exilio lo viví desde un abandono o una desaparición de un adulto importante para mí... De repente no estuvo más. La figura física de mi padre se transformó en una figura epistolar. A medida que fui creciendo, fui entendiendo que tenía un papá que existía solamente como una ilusión poética a través de las cartas... fui entendiendo el concepto de *exilio*.

AK: *Él volvió por primera vez cuando tenías quince años, todavía en dictadura.*

CS: Sí. El 83 o 84. Era muy raro porque era este padre ausente mucho tiempo, y después aparece en el aeropuerto y mi conflicto era cómo llamarlo. Le decía "oye", como que me daba pudor decirle papá. ... Yo sabía que él había ido a Alemania, a la RDA, que no era cualquier Alemania, era la República Democrática Alemana, donde había algunas restricciones todavía. Era antes de que cayera el muro también. Y sabía que él se dedicaba a escribir y se había dedicado a hacer teatro. Ahí trabajó hartito, con su amigo eterno, el Alejandro Quintana. Alejandro como director y mi papá como dramaturgo. Cuando murió, le hicieron un homenaje y vi un video con todas las cosas que hicieron en Alemania, yo nunca había visto esas cosas... él vivió treinta y siete años en Alemania.

AK: *¿Cuándo empiezas a reencontrarte con él desde lo profesional?*

CS: Desde muy chica estuve relacionada con el teatro, a raíz de mi mamá, porque ella encontraba que yo era histriónica y me metía a clases. Entonces, lo mágico de esto es que yo he llevado, sin saber mucho, un camino lo más cercano a él. Cuando vuelve —o sea, empieza a volver— yo tenía dieciséis años y estaba en el colegio, y después él venía cada dos años. Hizo dos obras en Chile viviendo en Alemania: *Pachamama* y *Amapola*. Después yo elegí la carrera de actuación y coincidía en que volvía y veía un examen y después seguía viniendo cada dos o tres años, yo iba creciendo como actriz y él se fue haciendo mi fan. Él me empezó a admirar, me decía, "objetivamente, creo que eres una muy buena actriz". (...) Bueno, y después trabajé con Alejandro Quintana.

AK: *Cuando hicieron Fausto Sudaca, que escribió tu papá.*

CS: Sí, lo que me agradó realmente. Profesionalmente, en relación al encuentro con mi papá, fue su aceptación. Porque yo creo que él era bastante sincero en ese sentido. Entonces ahí, fue esa vez, y después a través de la serie que hicimos nosotras juntas y de su rol como guionista. También estuvieron las series *Casa de Angelis*, *Volver a mí* y *Helga y Flora*, que fueron las cuatro cosas en que, digamos, coincidimos.

AK: *Después se quedó en Chile.*

CS: Sí, como un acto de rebeldía. Él hizo toda su carrera en Alemania, se

transformó en un alemán más, pero siempre tuvo la tristeza del exilio. Creo que nunca se le ha dado como el valor real a analizar las consecuencias trágicas del exilio, de lo que significa el exilio para alguien. El exiliado es el último eslabón de la cadena trágica de lo que fue la dictadura. Y también con razón, porque obviamente una persona exiliada era mucho más “beneficiada” que un ejecutado, que un desaparecido, que una familia que le mataron a un familiar. Pero, así y todo, encuentro que no se han analizado en profundidad las consecuencias de ese acto, de desterrar a alguien. Mi papá siempre decía que él, que quiso mucho a Alemania, también la odió mucho, como una dualidad de sentimientos en relación al país que lo acogió. Entonces, cuando ya fue libre, ya sus hijos todos eran grandes, se le presentó esta oportunidad de venir a trabajar acá. Se suponía que venía por seis meses y nunca más se devolvió. Yo creo que se quedó para recuperar ese tiempo perdido de mierda que nos distanció, el que le quitó el exilio y lo veía muy feliz por recuperar a una familia. Creo que estuvo diez años aquí hasta que se murió, ahí se reencontró con este Chile raro, terrible.

AK: *¿Cuál es tu reflexión, a propósito de los cincuenta años, sobre eso? Sobre el quehacer escénico hoy en día. ¿Qué piensas?*

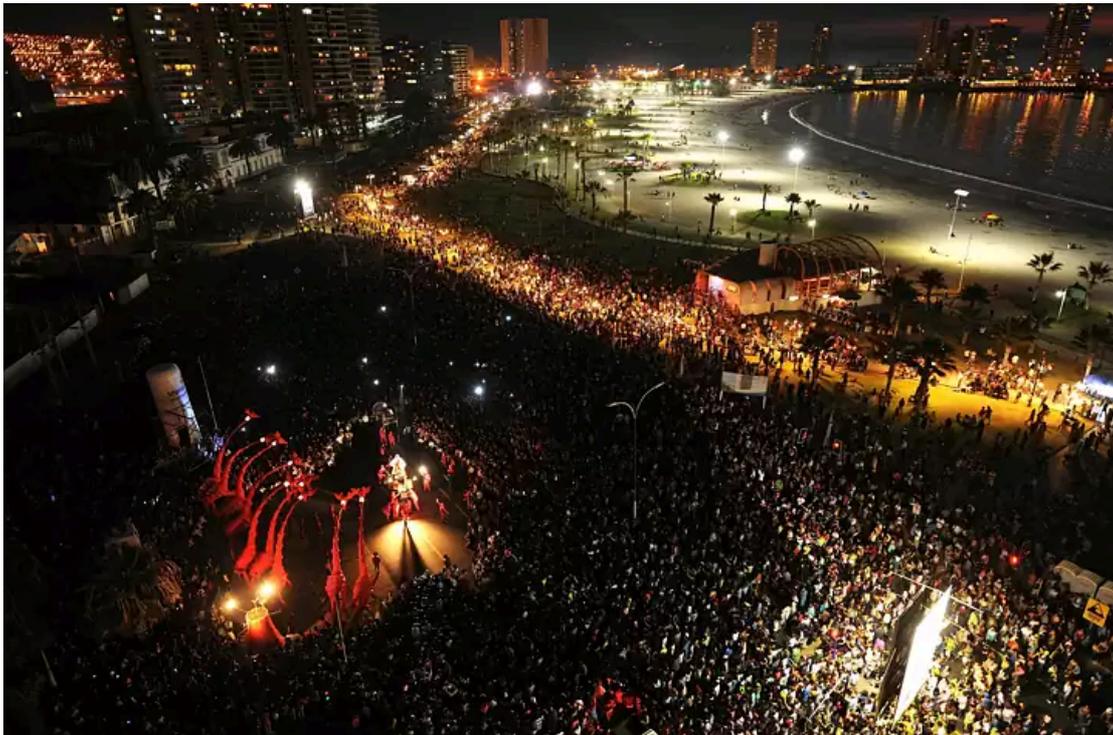
CS: Yo pienso que no todo el mundo tiene el mismo objetivo de no olvidar, en relación al valor de la memoria. Y los que lo tienen, lo han tenido siempre y van a seguir en eso (...) Lo que pasa es que, claro, son cincuenta años, y tampoco es tanto tiempo. Tampoco es tanto como para agarrarlo para el hueveo, creo que todavía están los muertos muy calientes, mucha impunidad, hay muchas cosas muy terribles como para hacer un chiste de esto.

REACTIVAR Y DEFENDER LA MEMORIA

Reflexiones

por **Carmen Romero**

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



FITAM (Festival Internacional Santiago a Mil) en la calle | © Festival Internacional Santiago a Mil

Hablar de la historia del teatro chileno y de nuestro festival implica inevitablemente hablar de los cincuenta años del golpe de Estado. Nuestra historia de tres décadas ha estado marcada fuertemente por la resistencia e insistencia de las y los artistas escénicos de denunciar las violaciones a los derechos humanos y de reflexionar y cuestionar hasta el día de hoy las implicancias sociales y económicas que ha dejado el sistema de vida impuesto en esos oscuros años.

Al contrario de lo que se creyó, la dictadura no gatilló un apagón cultural. Pese a la persecución y la censura, se siguió produciendo arte y teatro en pequeños e, incluso, en impensados espacios, como los campos de concentración.

Este año conmemoramos el golpe de Estado con el ciclo “50 años: Desde la memoria”, que incluye el regreso de *Hechos consumados*, escrita por Juan Radrigán en 1982, y de obras más recientes que han profundizado la reflexión y siguen vigentes como *Villa* de Guillermo Calderón, *Space Invaders* de Nona Fernández y *La amante fascista* de

Alejandro Moreno.

A través de estos dramaturgos y puestas en escena reactivamos la memoria. Estas obras reabren la conversación sobre temas trascendentales como la desigualdad, la dignidad de las personas, la impunidad frente a la violación de los derechos humanos y la reaparición del fascismo. Acogemos, además, la aguda mirada externa a nuestra historia con el proyecto *Shock* del español Andrés Lima, quien expone los intereses que hay detrás del sistema económico global, o la *AppRecuerdos*, una aplicación de smartphone creada en conjunto por el colectivo alemán Rimini Protokoll y los chilenos de SonidoCiudad – apoyada por el Goethe-Institut y la Embajada de Alemania en Chile –, que permite descubrir relatos reales sobre experiencias vividas entre 1970 y 1989 en distintos puntos del centro de la capital.

A cincuenta años del golpe de Estado, y en medio de una nueva discusión para cambiar la Constitución originada en dictadura, reafirmamos nuestro compromiso. Somos un festival nacido en democracia que se financia con un modelo público y privado. Nuestra misión es abrir un espacio de reflexión para, desde la memoria y las artes escénicas, seguir aportando en la construcción de un futuro colectivo. De una sociedad que valore la democracia, que repudie la persecución política y la discriminación de cualquier tipo, y que defienda su derecho a la cultura.

GAM: A CINCUENTA AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO

Reflexiones

por **María José Cifuentes**

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



GAM - Centro Gabriela Mistral - Vista exterior | © Patricio Melo

El Centro Gabriela Mistral, GAM, es un espacio emblemático de la ciudad de Santiago de Chile, no solo por ser el primer centro cultural creado bajo una política pública en democracia, sino también por ser una *institución significativa* que refleja en su propia historia la memoria política y cultural del país.

Su construcción se remonta al gobierno de Salvador Allende, quien en 1971 propuso a la ONU la realización de la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (Unctad III) en Chile. Al no existir un lugar que cumpliera con los requisitos del evento, se creó el edificio, siendo inaugurado el 3 de abril de 1972. Su construcción en 275 días batió un récord histórico en el país. Un ejercicio de perseverancia, pero también de convicciones que simbolizan el poder de los ideales que promovía la Unidad Popular de Allende, donde arquitectos y obreros estuvieron al servicio de los ideales sociales y culturales de un país.

Luego de la Unctad, el edificio pasó a convertirse en el Centro Cultural

Metropolitano Gabriela Mistral. Sin embargo, quince meses después, en septiembre de 1973, el edificio fue usurpado por la dictadura y rebautizado como Edificio Diego Portales. En 1988 el edificio fue centro de prensa del plebiscito. Desde este lugar se anunció al mundo el histórico momento en que Chile regresó a la democracia.

Hoy, a cincuenta años del golpe militar, el GAM abre sus puertas a la reflexión y se sitúa como espacio de memoria y futuro. Para ello hemos preparado una programación de teatro que rescata historias reales y de ficción, junto con testimonios que reflejan diversas realidades en torno a la conmemoración del golpe de Estado. Entre ellas está la obra *María Isabel*, dirigida por Ana Luz Ormazábal, que explora la historia y figura de María Isabel Matamala, médica exmiembro del MIR, especialista en salud pública y género, quien fue detenida y llevada a Villa Grimaldi y Tres Álamos. O historias como *Negra, la enfermera del General*, escrita por Bosco Cayo y dirigida por Aliocha de la Sotta, que habla sobre la historia vivida por la enfermera que asistió a Pinochet en Londres, clave en el juicio de extradición a Chile. También hay sucesos actuales y dolorosos, como los casos de más de 20 000 niños que fueron separados de sus familias en dictadura y adoptados por familias extranjeras, tal como denuncia la obra *El traje del novio*, dirigida por Héctor Morales y escrita por Felipe Zambrano.

ESPACIO CHECOESLOVAQUIA

Reflexiones

por **Sebastián de la Cuesta**

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



Espacio Checoeslovaquia en Santiago de Chile | © Nicolás Calderón

Somos una Fábrica Creativa de Barrio. Acompañamos a los y las artistas en sus procesos creativos poniendo énfasis en todos los eslabones de la cadena de la producción artística. Creemos en el arte como una experiencia necesaria en la vida de las personas, y es esa la motivación que nos hace al día de hoy trabajar permanentemente vinculándonos con nuestros públicos y sobre todo con nuestras vecinas y vecinos del barrio. Creemos firmemente en la necesidad de construir comunidad de manera conjunta, hoy no podemos ser un espacio de arte que le dé la espalda a nuestro vecindario. Es una responsabilidad, es nuestro rol. En conjunto generamos programación específicamente diseñada para y con ellos: ensayos abiertos y conversaciones, asambleas de las Juntas de Vecinos – mi socio y yo pertenecemos a la directiva de esta –, bingos, una huerta comunitaria, clases de yoga para mujeres, taichí para personas mayores, boxeo, baile urbano y coro comunitario, etc.

Junto a mi socio Rodrigo Leal y nuestro equipo llegamos a este barrio en 2019 e iniciamos el trabajo en un galpón antiguo que construyó un inmigrante alemán en 1946. A través de un crédito nuestra empresa pudo adquirir la propiedad, diseñar arquitectónicamente y comenzar la construcción. A los seis meses llegó la pandemia y

con ella el miedo del futuro de no poder continuar. Tuvimos que detener todo y repensar. Con nuestro equipo nos pusimos de acuerdo en un salario parejo para todos. Construimos los dormitorios, luego una cocina donde cocinábamos para todos. Juntos, lo fuimos construyendo con nuestras propias manos. Salas de ensayo, oficinas, baños, bodegas, el taller de construcción escenográfica y áreas comunes. Nuestros colegas en el sector empatizaron con nosotros muy rápidamente. Checoslovaquia se volvió un proyecto común de un sector de trabajadores de las artes escénicas, se transformó en un proyecto inspirador para muchos. Nos dimos cuenta que las personas nos necesitábamos, que siempre buscamos un lugar de encuentro, seguro, necesitamos confiar y creer en los demás, necesitamos mirarnos a los ojos para acompañarnos y sentir que somos parte de un todo.

Hoy contamos con una nueva directora artística, Coté Duran (33), quien guía al equipo en la búsqueda de artistas inquietos, innovadores, jóvenes mayoritariamente, inclusivos, abiertos, genuinos y honestos.

Pudimos retomar nuestro modelo de gestión mixto. 40% proviene de fondos concursables y 60% de ingresos propios.

Atendemos a la necesidad del sector de técnicas y técnicos de las artes escénicas, ya que en Chile no existen escuelas o institutos formales de formación técnica. Entregamos permanentemente cursos formativos en esta área, consideramos importante actualizar y formalizar los conocimientos que han sido transmitidos por años de manera oral dentro de los teatros, y con esto asegurar que la seguridad sea prioritaria en el trabajo.

Nos hemos adaptado a nuevas exigencias y conocimientos. Además de los programas que ejecutamos (coproducciones, residencias, mediación y formación), también sumamos nuevas áreas de negocio: asesorías y construcción en implementación escenotécnica, proyectos de diseño y construcción escenográfica. Hoy, nuestros salarios han mejorado y el equipo es más grande. Trabajamos desde la independencia y desde ahí incomodamos porque queremos hacer las cosas distintas, queremos romper con los poderes establecidos en este país, Chile, por más de treinta años (desde la vuelta a la democracia).

Somos lo que recordamos y sobre todo cómo lo recordamos, Miramos el pasado de frente y buscamos en él la confianza y el amor por las personas, por nuestro oficio y sobre todo por los sueños. Los mismos sueños que inspiraron a Salvador Allende son los que nos movilizan, son nuestros referentes, miramos estos cincuenta años con esperanza, recordamos con mucho respeto y, sobre todo, que todo va estar bien y que nos miraremos con la tranquilidad de haber entregado todo de nuestra parte. Desde aquí nos levantamos a diario y desde aquí homenajeamos a nuestras madres, padres y a quienes – desde donde pudieran – lucharon por un país justo y digno para todas y todos, al expresar con fuerza los dolores vividos en dictadura.

BONUS TRACK

¿Por qué nos llamamos Checoslovaquia? Cuando éramos integrantes de una compañía de danza contemporánea. Buscábamos otra vía de obtener ingresos. Invertimos con una máquina de corte de madera, Cnc Router, para realizar encargos. Rápidamente nos

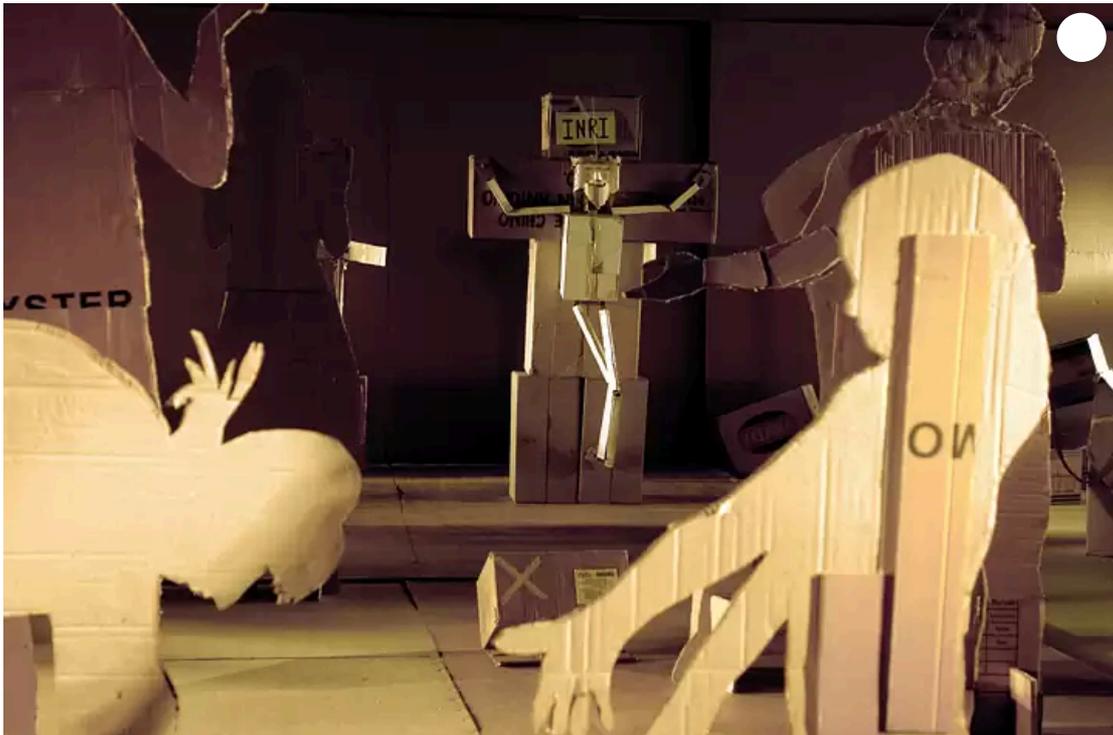
comenzaron a hacer solicitudes para construcción de escenografías de parte de compañías independientes. Arrendamos un galpón muy antiguo que era de un inmigrante de Checoslovaquia y quien tenía una fábrica de alfombras que se llamaba Alfombras Checoslovaquia. Afuera decía en grande CHECOSLOVAQUIA. Adoptamos el nombre. Así, en un comienzo tenía un sentido poético en que estábamos construyendo un país que ya no existe.

LA TRINCHERA DE LO IMPROBABLE

Reflexiones

por **Claudia Yolin**

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



“Cristo” de Manuela Infante, diseño de Claudia Yolin | © Álvaro Benitez

Hace veintitrés años que trabajo en las artes escénicas desde la técnica. Siempre he compartido con mis colegas un profundo compromiso en la generación de reflexión, sabemos que no es posible avanzar si no podemos mirar las cosas que aprendimos en los estados de precariedad a los que nos vimos expuestos. Es en esa adversidad casi irresponsable que profundizamos y es en esos contextos urgidos donde tiende a asomarse la idea estética improbable, totalmente asociada a su contexto, de belleza única, casi sin autor.

Cómo olvidar cuando hicimos una escenografía de cartón en Holanda porque no teníamos recursos, cómo nos miraba la gente en las calles de Ámsterdam. Luego, eso se convirtió en *Cristo*, una obra cuya estética completamente de cartón fue una de sus fortalezas, misma escenografía que fue realizada en Italia y que, cuando llegué a montar, el realizador me dijo que le parecía una basura, y ese mismo realizador al fin de la función aplaudía de pie llorando. O cuando un profesor me dijo que la iluminación debía

ser invisible, siempre me negué a creer eso, que los recursos técnicos solo puedan ser usados de una manera me parece imposible. La iluminación es una herramienta tan poderosa que sería absurdo pensar que solo siendo invisible cumplirá su función.

Todas las veces que me ha tocado estar en países con mejor desarrollo de la técnica que Chile he tenido ventajas en la resolución de problemas y de creatividad en el uso de implementos técnicos. Quizás, la ingenuidad de la precariedad propia de un país joven permite experimentar con mucho rigor, sin miedo, con pura necesidad de ser y una gratitud profunda con la vida que te ha permitido llegar a ese punto en donde hiciste aquello que imaginabas.

Importante es civilizar nuestro quehacer técnico, nos permite profesionalizar muchas cosas necesarias, pero a veces extraño aquellos tiempos en donde, siendo invisibles, podíamos hacer lo que queríamos, desangrarnos en el placer del anonimato si era necesario, porque no le importamos a nadie.

ACERCA DE LOS CINCUENTA AÑOS

Reflexiones

por **Guillermo Calderón**

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



“Escuela” escrita y dirigida por Guillermo Calderón | © M. Paz González Durney

El trauma que sufrió mi familia con el Golpe es inimaginable. Por eso detesto vivir en Chile. Me habría encantado emigrar, pero no pude hacerlo. Una vez estaba en Newark, New Jersey, y me subí al tren equivocado. Caminé por el vagón y en uno de los asientos estaba Henry Kissinger. Me bajé del tren rápido y me quedé un rato de pie en la estación hasta que su tren partió. Veinte grados bajo cero. Fue un gran momento terapéutico. Ese tren se llevó el miedo, la culpa, la rabia, todo. Y después de eso uno se queda solo, pensando en cómo llenar ese vacío. Hacer teatro, escribir, es lo primero que se viene a la mente. Pero también sumarse al proyecto histórico de la clase trabajadora y construir una sociedad libre. Esto no es totalmente cierto, porque el trauma se carga toda la vida. Pero sí es verdad que tuve mi momento con Kissinger. Se veía serio. Seguramente también carga su trauma. Debe ser difícil aceptar que no pueden matarnos a todos. Extrañamente, por alguna razón seguimos naciendo, por todos lados. Y eso está bien, porque la única alternativa a la barbarie es el socialismo.

REVERBERACIONES DE UNA MEMORIA COLECTIVA EN CHILE

Ecos de la dictadura en el cuerpo

por **Florencia Rioseco**

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



AMAS [Arqueología de la Memoria del Acoso Sexual] de Georgina del Campo Andrade | © Paulina Durán

Este 11 de septiembre de 2023 Chile conmemora cincuenta años de la dictadura cívico-militar que se mantuvo durante diecisiete años en el poder. El escenario en el cual el país recibe esta conmemoración está muy lejos de la reparación: miles de cuerpos sin paradero y crímenes de lesa humanidad aún sin culpables. Las heridas que dejó esta dictadura en Chile se mantienen muy vivas hoy en distintas esferas de nuestra historia. Estas cicatrices se asientan en aquellas estructuras que componen las partes más abstractas de nuestra colectividad social y por las cuales desarrollamos nuestro cotidiano; la manera en la cual percibimos el miedo, por ejemplo, nuestra relación con la ley y la autoridad y la forma en la cual *corporeizamos*, en general, nuestra experiencia con el mundo.

Allí, en la práctica de ser cuerpo, es que surge la potencia sutil que se transforma en materia de creación artística de múltiples disciplinas. De manera simultánea, el cuerpo

es el lugar en el que reside la memoria. Y también, el que sobrevive, resiste o cede a las violencias estructurales de nuestro mundo abigarrado[1]. En este último punto, respecto al efecto con el cual la violencia de la dictadura reverbera como un eco en un cuerpo, ha habido muchos trabajos significativos por parte de destacados y destacadas artistas, quienes han utilizado el cuerpo como una herramienta de resistencia en medio de la crudeza: el Colectivo Acciones de Arte (CADA); las Yeguas del Apocalipsis; El Trolley y el Teatro Fin de Siglo, entre algunos otros, son indispensables para cualquier lectura sobre investigación escénica en Chile y América Latina. Sin embargo, en el marco de conmemoración de los cincuenta años del Golpe de Estado en Chile, también es importante abrir espacios para mirar aquellos trabajos escénicos que se hicieron post dictadura.

Este texto surge de manera conjunta presentando una estructura que se divide en dos grandes conceptos. El primero es la memoria. Aquí escriben: la creadora y gestora Tania Rojas; la coreógrafa y pedagoga en danza Fernanda González; la Premio Nacional de las Artes Escénicas Presidente de la República 2022, Paulina Mellado; y la Becaria Fondart para la Maestría en Estudios Culturales de América Latina de la Universidad de Buenos Aires Vesna Brzovic. En este texto reflexivo en torno a la memoria aparecen ideas tan diversas como quienes las escriben. La impronta de las memorias colectivas de Tania Rojas y Fernanda González, por ejemplo; así como los “malestares del sujeto” a los cuales refiere Paulina Mellado para hablar de su obra *El lugar del deseo*, figuran como huellas de aquellos sentires que todavía no encuentran lugar luego del trauma. Allí mismo, la escritura de Vesna Brzovic hace guiños a la experiencia de sobrevivencia a la violencia por la que pasaron mujeres y disidencias sexuales en dictadura.

El segundo concepto es “territorio y espacio público”; aquellos lugares por donde la dictadura erigió su institucionalidad, donde mutiló identidades sociales y donde arrasó con el sentido de pertenencia y comunidad. Aquí escriben: la directora, bailarina y docente Georgia del Campo; seguidamente, uno de las agrupaciones con más trayectoria en danzas en el espacio público, el Colectivo Danza en Emergencia; y finalmente, el artista escénico y creador de Las Danzas Calle, Francisco Bagnara.

I. SOBRE MEMORIA

Tania Rojas

Pluralizar, incitar y acoger son las premisas que impulsan el deseo, para así poder transitar de manera comunitaria, algo tan subjetivo como las vivencias que circundan un hecho que traza la historia contemporánea de nuestro territorio.

Así como hoy nos referimos a “las danzas”, también existe un afán por referir a “las memorias”, asimilando que estas diversidades habitan las anatomías de quienes contienen las narrativas que están dispuestas a ser abordadas y afectadas. De esta manera, se dispone un origen colectivo donde el cruce de biografías y miradas abren la posibilidad de movilizar una memoria institucionalizada, quieta, esquiva y muchas veces negada, y es en este punto, donde se genera el espacio para la creación.

Tomo como punto de referencia los “cuerpos liminales”[5] que conforman colectivos que instalan la búsqueda de cuerpos, justicia y reparación. Son estas agrupaciones y sus códigos performáticos las que inspiran los trayectos de quienes son

convocados a accionar en las propuestas que se disponen, generando diálogos corporales transgeneracionales, empáticos y situados.

Venceremos y será hermoso (Rojas y Redlich), *Triada* y *50 años 50 cuerpos* son piezas que se centran en la poética de lo masivo, en un “soy un somos”[6], en un cuerpo coral que instala una posición ante el negacionismo a través del movimiento y la reflexión. Se generan, así, paisajes sensibles que invitan a *reinscribir* y a *reapropiarse* de relatos necesarios en todos los tiempos y espacios.

Fernanda González

Al pensar en lo colectivo aparece la sensación de que esa piel contenedora que me conforma – en tanto individuo – tuviera por sus poros líneas imaginarias que se vinculan y tejen con las demás personas que conforman una obra.

Si trabajo la memoria de forma colectiva, comprendo esa unión e historia que nos vincula. No la hablamos siempre, pero es tácita y está contenida en nuestros cuerpos.

Nuestra identidad no es sólo individual, sino que se traspasa en lo que sucede en mi comunidad; los cuerpos y sus memorias son protagonistas y puente de todo aquello que acontece. Aquello que se co-construye en una práctica escénica o performativa con otros es comprenderse como parte de ese todo, con todas las particularidades que nos conforman.

Las prácticas colectivas, que investigamos y profundizamos con más prácticas, devienen de acumulaciones que cada cual trae consigo, de los *performers* que la componen, la danza en espacios públicos o “no lugares”, que es donde hemos investigado constantemente con AnilinA Colectivo, acumulan experiencias desde ese espacio. En las prácticas colectivas no hay una persona que controle la situación, sino que esta se va tejiendo desde los huesos. En la sincronía, en la construcción en tiempo real; al escuchar recuerdos, al percibir cuerpo y entenderme con otros y otras, acumulo más memorias e historias. Así, los espacios se resignifican desde lo disciplinar y desde una dramaturgia colectiva. Entendiéndose en tanto cuerpo colectivo, aparece la memoria colectiva.

Paulina Mellado

“Lugar del deseo” fue una coreografía que surgió en el año 2000. Hablar del deseo este año fue hablar de cuerpo como lugar en que se localizan ciertos malestares del sujeto. La coreografía trata de cuatro jóvenes donde el problema del otro como acto de fuerza entra en la dimensión de deterioro y desgaste por las relaciones en que se evidencia la carencia y la falta del otro. El año 2000 es un momento de transición un tanto encubierto, donde las situaciones no se manifestaban abiertamente. Veníamos de tener un cuerpo impactado por el miedo, donde el flujo de la existencia podía ser interrumpido sin previo aviso. Es así como el cuerpo aparece como el lugar de comparecencia tanto en lo social como en lo político y lo cultural; es desde allí que se puede instalar un manifiesto posible de profunda insatisfacción, de que no es posible llenar el vacío de algo que estará permanentemente inconcluso.

“*Lugar del deseo*” traduce esa disconformidad a partir de su propuesta kinésico-expresiva, en donde los cuerpos narran por los gestos, por los contactos, por la mirada inquisitiva o la mirada sumisa, la contracción dolorosa, los choques contra el muro, el acoso sin tragedia, las huidas sin aliento, esperando descubrir en la retórica corporal el

encuentro con el otro que finalmente nunca es posible, comprobando así que el deseo no encuentra lugar.

Vesna Brzovic

“La culpa no era mía ni dónde estaba ni cómo vestía”[7]

Este epígrafe no solo nos trae un pedazo de nuestra historia reciente, sino que también logra describir la emergencia que significa ser un cuerpo feminizado o disidente en territorio latinoamericano.

Pensar la dictadura y ser un cuerpo sobreviviente de violencia cuando conmemoramos cincuenta años desde el Golpe de Estado, trae consigo una cruenta verdad: ya no estamos bajo el orden de la dictadura, pero existen violencias que se ejercen sobre algunas corporalidades que gozan de igual vigencia.

El consenso como ejercicio de paz que se constituyó postdictadura fue un gesto que embalsamó el pasado para mirar hacia el futuro, pero la memoria no es algo que se pueda aquietar. Este pasado vive encarnado en nuestros duelos personales, colectivos y familiares, en nuestras luchas y nuestros cuerpos.

A cada cuerpo, su propia tortura. Una condición que acaece sobre nuestros cuerpos es ser víctimas de un tipo de violencia que se conecta directamente con nuestra condición de género. Un cuerpo que la sociedad cree tener la potestad de definir, violentar, corregir, minimizar, ocultar, atrapar y violar. Un cuerpo que ha aprendido a construir una fortaleza a partir de la resiliencia cotidiana que es obligado a asumir.

Gracias a la conciencia colectiva de que el dolor y la resistencia son una marca particular y común a nuestras corporalidades, es que hemos desarrollado estrategias creativas y lenguajes estéticos alimentados por el desasosiego. Desde las Yeguas del Apocalipsis hasta la Yeguada Latinoamericana, nuestras *cuerpas* se han encargado de denunciar desde la carne el dolor cotidiano que significa ser quienes somos. Las Tesis, denunciando de manera performativa que a un sufrimiento común se le hace frente de manera colectiva, da cuenta de que las estrategias que se levantan a partir de momentos de resiliencia están llenas de nuevos imaginarios posibles que se contraponen a la narrativa de la dominación y la violencia.

SOBRE TERRITORIO Y ESPACIO PÚBLICO

Georgia del Campo

El cuerpo es un territorio. Un espacio geográficamente referenciado, que tiene límites e interiores marcados por presencias que tienen vacíos. Los cuerpos son territorios que tienen marcas de violencias que se traducen en miedos. Entonces, cuando hay cuerpos que colectivamente tienen estas ausencias, surge una pregunta sobre cómo estas violencias marcan nuestras maneras de ser. Por lo mismo, algo fundamental es desbloquear el negacionismo.

En Chile se ha hablado de la dictadura en términos de un relato de los hechos, pero hace falta sumar algo respecto a cómo esas presencias, ausencias o vacíos aparecen de manera concreta en nuestros cuerpos. Desde ahí, desde cómo eso existe

en un interior corporal, pienso en la generación de estrategias para “poner fuera del cuerpo”, es decir, dotar de materialidad a esas sensaciones que – al ser sensaciones – se quedan en un terreno inmaterial y, por lo tanto, incomunicable o difícilmente comunicable a otros.

Es importante seguir poniendo al cuerpo en movimiento y ponerlo en relación con otros cuerpos que estén dispuestos no solo a escuchar, sino también a interactuar y a ponerse en relación con registros corporales de otras personas. Así, en el ejercicio de “poner afuera” se levanta una posibilidad de reparación en relación al vacío.

Colectivo Danza en Emergencia

La dictadura en Chile es un quiebre en la historia, una herida que sigue abierta: preguntas sin resolver, leyes vigentes, cuerpos desaparecidos y danzas no bailadas. Lo transgeneracional se hace presente en nuestro modo de vincularnos con la política, el miedo, la forma de habitar la ciudad. En ese sentido el cuerpo, como el lugar donde se inscribe lo social, es un cuerpo que también porta todas esas historias.

De allí que la danza, en tanto práctica corporal, aparece como una posibilidad de crear y vincularse a través de modos distintos a los que ofrece la vida moderna, que se reduce a trabajar para vivir y donde los imperativos de bienestar imponen nuevos modos de consumo, en el cual las artes también han pasado a ser un producto individual que impone “lo que es el arte” en lugar de levantarlo desde lo que emerge naturalmente.

El uso del espacio público da una posibilidad de democratización al acceso y levantamiento de prácticas corporales y relacionales, donde artistas pasan a ser simples personas y las clases se mezclan en espacios comunes, generando posibilidad de vínculo, de recreación y de realidad.

Habitar el espacio desde la danza, poner el cuerpo en movimiento en espacios públicos es vincularse a través de nuevos modos de habitar la ciudad y es también reconocernos con personas con las cuales compartimos memorias que nos atraviesan, nos duelen y nos conforman para una corporalidad colectiva que moviliza.

Francisco Bagnara

La palabra que más repite la gente al respecto de la performance o de las danzas que hacemos en la calle siempre son tres: libertad, liberación y libre. La libertad como un gran valor, la liberación como la acción hacia esa libertad y libre como un adjetivo, como una forma de ser o una característica de estar en el mundo.

El arte en general permite propiciar espacios de liberación y la danza tiene una potencia reveladora, de provocar al espectador a pensar cosas escondidas.

Respecto a la dictadura, no sé si se podrá borrar esa huella de represión y esa falta de expresión, pero la danza es un arma para enfrentar esa historia. Yo la quiero ver como un arma y lo que dispara es la libertad. Las balas que nos tiran las podemos devolver con danza, pero no en un sentido no menos violento, porque la danza tiene que tener esa violencia también; de irrumpir, de molestar, especialmente en el espacio público. Como seres humanos, independiente del color político, la experiencia o el privilegio, presenciar danza abre esa ventana humana de percepción. La danza debe tener ese objetivo primordial: traer violentamente al presente.

[1] Rivera Cusicanqui, S., *Un Mundo Ch`ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2014.

[5] Concepto de Ileana Diéguez

[6] Concepto de Verónica Pérez

[7] Las Tesis, *Un violador en tu camino*, Performance participativa, 2019.

SONORIDADES DE AYER Y DE HOY EN LA ESCENA TEATRAL LOCAL

por Soledad Lagos

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



“¡Parlamento!” dirigida por Andrés del Bosque y producida por Tryo Teatro Banda. En escena, el actor y músico Francisco Sánchez | © Teatro Municipal de Talca

En la escena teatral local, el trabajo riguroso, específico y profundo de larga data con las sonoridades, al centro de determinadas propuestas, nos ha regalado algunos hitos. Inolvidable el impacto de *Comida alemana*, dirigida por Cristián Plana y basada en textos de Thomas Bernhard, donde la decisión fue que la obra, que incluía la interpretación de exigentes *Lieder*, de Schubert, se hiciese íntegramente en alemán, a pesar de que en el elenco solo una de las actrices dominaba esa lengua. Este significativo gesto de instalar una sonoridad ajena a la del cotidiano desafiaba al público hispanoparlante, que debía

leer proyectados en una pantalla los subtítulos en español. Un excelente ejemplo, además, para confrontar con una temática muy incómoda a un porcentaje significativo de la población que aún se negaba a admitir las violaciones a los Derechos Humanos, perpetradas durante la dictadura cívico-militar chilena.

Con la radio como el principal medio de comunicación masivo, hasta la década de los 60 del siglo XX el radioteatro aportó personajes inolvidables, aún presentes en la memoria colectiva. La conmemoración del Bicentenario de la República, en 2010, impulsó a la Escuela de Espectadores, iniciativa gratuita de formación de audiencias, a crear la primera Audioteca de Dramaturgia Chilena. Sus responsables seleccionaron un corpus de obras fundamentales al intentar caracterizar una nación como la chilena, aún hoy dividida por el golpe militar de 1973, y la tarea de grabar fragmentos de esas obras en los estudios de Radio Cooperativa recayó en directoras y directores, junto a elencos escogidos por ellos. Los dos tomos de esa primera Audioteca de Dramaturgia Chilena, la cual inspiró después otras iniciativas similares, contenían soportes sonoros.

Desde el encierro ocasionado por la pandemia surgieron variados y exitosos *podcast* en distintas regiones del país, directamente emparentados con los radioteatros. A diferencia de países europeos, como Alemania, donde se valora la tradición de cápsulas grabadas que emplean sonoridades especialmente creadas para ellas, en Chile el soporte sonoro dedicado a difundir obras artísticas de calidad se ha utilizado de manera mucho más intermitente, casi circunstancial. Incluso hoy en día, cuando la producción local de audiolibros se empieza a entender y a extender como una alternativa a la lectura, se lleva a cabo con muchas restricciones.

Si pensamos en la tríada imprescindible del teatro chileno, *La pérgola de las flores*, *La Negra Ester* y *Amores de cantina*, en términos de su contundencia artística, pero también de su asombrosa capacidad para ofrecerle a una nación como la nuestra un espejo donde mirarse en diferentes etapas históricas, es preciso señalar que, en cada una de ellas, son centrales las armonías, los silencios, los contrapuntos, las disonancias, los ritmos y los tempos de la música empleada, pero también lo son las diversas sonoridades de los textos dichos en escena. El público, que se reconoce en esos sonoros mosaicos identitarios, sigue acompañando, recomendando y disfrutando sus presentaciones.

Tryo Teatro Banda, un grupo que ha definido su estética y su poética como una propuesta centrada en la tradición de la juglaría para llevar al escenario temas históricos con frecuencia invisibilizados, utiliza la música como pivote de las sonoridades con las cuales confronta al público. En su repertorio, ha privilegiado visibilizar la cosmovisión de etnias originarias de nuestro continente, con el objetivo de complementar, revisar e invitar a cuestionar, con una mirada artística tan lúdica como crítica, la enseñanza de la historia oficial. Sin pretender ni crear ni defender un tipo de teatro que podríamos calificar como didáctico, ni planear constituirse como una alternativa pedagógica a la formación de los seres humanos, es indudable que su aporte a la educación en la historia ha sido y continúa siendo irrefutable. Sus actores, diestros ejecutantes de diversos instrumentos, son también notables cantantes. Asimismo, se vale de los múltiples recursos de la voz humana para generar sonoridades sorprendentes.

Lo mismo sucede con un grupo que dirige sus espectáculos a la primera infancia, el Teatro de Ocasión, el cual sustenta su poética y su estética en el notable trabajo de actores-músicos, otorgándole una innegable preeminencia al elemento sonoro en cada

una de sus obras, aun cuando las sonoridades en juego en cada una de ellas no se circunscriban a la voz cantada. Este grupo, junto a otros, como Amnia y Aranwa, ha generado una nueva manera de concebir este tipo de obras desde un punto de vista artístico, pero también social. En una nación con alarmantes estadísticas relativas a la vulneración de los derechos de niñas, niños y adolescentes, que se haya creado una Defensoría de los Derechos de la Niñez hace poco tiempo dice mucho acerca del lugar que se le ha otorgado, en el transcurso de la historia, a un grupo de la población que debiese constituir una preocupación fundamental para políticas públicas centradas en su desarrollo integral, a corto, mediano y largo plazo.

Entre los grupos de teatro que han optado por emplear marionetas o muñecos de varilla no se prescinde de elementos sonoros, salvo en un caso: Silencio Blanco. La indagación que lleva a efecto este grupo en torno a las diferentes posibilidades expresivas del silencio, con todas sus capas y sus subtextos, responde a un particular concepto de partituras moldeadas por las sonoridades implícitas en la aparente ausencia de sonido que sus obras sugieren. La materialidad de sus muñecos, cuyas fisonomías de papel no pretenden ocultar la manufactura, sino más bien realzarla, aporta en forma determinante a las partituras a las que aludo. Tanto el grupo Teatro y Su Doble, como el colectivo Viajeinmóvil, utilizan en sus propuestas escénicas o bien voces grabadas, o bien las voces de quienes manipulan los muñecos. Se trata de un trabajo muy cuidado con los ricos y variados matices que la voz humana puede utilizar u ofrecer, no solo para contribuir a la recepción de la obra por parte del público en la sala, sino para otorgarle toda la densidad necesaria a un soporte que opera como conector de un sofisticado tejido de significantes, pero también como eje, por y en sí mismo. Teatro y Su Doble, que se llamó antes Teatro Milagros, ha adaptado para el escenario obras con temáticas como el duelo o los parámetros en que se sustenta la pertenencia o la exclusión social de determinados individuos. Tras un delicado trabajo de confección lenta de marionetas y muñecos, los actores y las actrices que los manipulan sin duda logran reflexionar sobre sus propias estrategias y las técnicas de actuación que despliegan cuando se desempeñan en otro tipo de obras de teatro y en otros medios y soportes.

Viajeinmóvil es reconocido por adaptar obras clásicas para presentarlas a través de marionetas y muñecos. Además, como colectivo, se ha enfocado en la formación de nuevas generaciones dedicadas al oficio teatral. Central en su búsqueda ha sido, sin duda, un largo recorrido de experimentación. Asimismo, la práctica de trabajar en forma colaborativa, fomentando alianzas entre diferentes artistas escénicos, ha resultado clave para las generaciones formadas a su alero. En el segmento más abiertamente performático destaca el trabajo sonoro de Trinidad Piriz y Daniel Marabolf, quienes, mediante la experimentación, lograron consolidar una estética y una poética distintiva en torno a temas ausentes de la cartelera local cuando ellos se dieron a conocer como dupla creativa. La utilización bastante masiva en Chile de herramientas como Internet modificó los códigos inherentes a las relaciones interpersonales, tanto en lo público como en lo privado, y no solo cambió la percepción de cómo habitamos el lugar que habitamos, sino que abrió horizontes insospechados para revisar precisamente conceptos que no parecían tan móviles ni tan cambiantes, como "territorio" (entendido como paisaje socio-económico-político-cultural). La globalización y las trampas de la era de la modernidad líquida se habían sumado a los problemas que aún persisten en una nación colonizada

como la nuestra, siendo una de las más persistentes la desigualdad en el acceso a las oportunidades en todos los ámbitos de la sociedad.

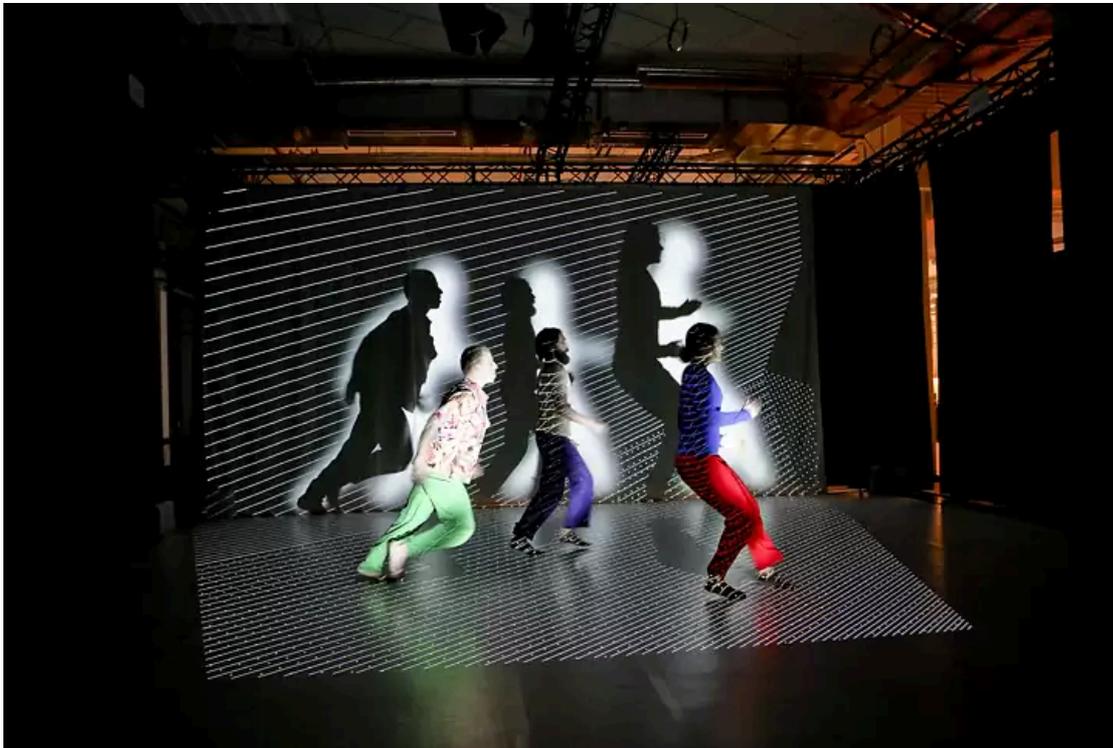
Al desplegar en escena los mecanismos que componen la trastienda de la ficción, Piriz y Marabolí difuminan las aparentes fronteras entre creación y recepción, y entre artistas y público, pues, al revelar sus secretos, vuelven al público cómplice activo de la posibilidad de construir a diario su propia ficción.

En nuestros escenarios, el *Sprechtheater* convive con una serie de variantes muy arraigadas en la idiosincrasia y en el imaginario colectivo. Si bien el campo de lo sonoro constituye un universo vasto y muy complejo, las asociaciones que despiertan los sonidos y los silencios en las diferentes culturas forman parte de un imaginario colectivo que vincula a seres que viven en entornos aparentemente disímiles; nos unen determinados patrones rítmicos. Por cierto, confieso que, a la hora de escribir para la escena, las sonoridades que pueblan mi propio recorrido vital determinan mis temas y mi percepción del mundo.

INSPIRACIÓN A TRAVÉS DEL SILENCIO – CREATIVIDAD MEDIANTE EL MOVIMIENTO

por Michael Eickhoff

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



Proyecto de investigación de Maria Pyatkova (Fellowship#01, 2020) | © Birgit Hupfeld

“Creemos en la ficción del tiempo, en el presente, el pasado y el futuro, pero puede ser también que todo ocurre simultáneamente [...]” – detengámonos por un momento en esta frase del debut de Isabel Allende, la novela „La Casa de los Espíritus“, de 1982, después de más de 40 años. Allende entrelaza en esta epopeya familiar en torno al terrateniente chileno Trueba la historia de perpetradores y víctimas a lo largo de tres generaciones, desde la década de 1930 hasta la época de la dictadura militar después del 11 de septiembre de 1973. La esposa de Trueba, Clara, su hija Blanca y su nieta Alba -la narradora de la historia- son tres mujeres mágicas y sobrenaturales, involucradas en el ciclo siempre cambiante de violencia a manos de los hombres. Como si la historia se repitiera una y otra vez en variaciones, como si el transcurso del tiempo no fuera más que una ficción: la simultaneidad del presente, pasado y futuro, tanto en lo privado como en lo

político, como un remolino constante de la historia.

Un gran relato épico sobre el recuerdo y la escritura de la historia, sobre la relación violenta entre los géneros, que se extiende del ámbito privado al político: una historia hecha para el escenario, sin embargo, casi nunca ve la luz del teatro (una de las pocas producciones es de Antú Romero Nunes en el Akademietheater de Viena).

También para la Akademie für Theater und Digitalität - una institución que investiga la implementación de herramientas digitales en las artes escénicas - la pregunta se plantea a diario en sus numerosos proyectos de cooperación e investigación: cómo abordar el tema del cuerpo y el género para los creadores de teatro en el espacio virtual y en el teatro híbrido, cómo evitar la reproducción de imágenes corporales y cómo enfrentar la violencia en el espacio teatral virtual o híbrido. También para los creadores de teatro que investigan un cambio cultural bajo la influencia de lo digital, surge la cuestión de cómo relatar adecuadamente el paso del tiempo (un desafío en espacios aparentemente atemporales), cómo crear espacios privados, sociales y topográficos como espacios de realidad ampliada y cómo el elemento mágico puede encontrar su lugar. Surge la interrogante a partir de la posición de la persona que narra.

Todas estas preguntas estuvieron presentes cuando, en mayo, cinco grupos de residencia de Bolivia, Brasil, Chile, Colombia y Uruguay visitaron la Akademie für Theater und Digitalität en Dortmund durante una semana (como parte del proyecto „ARTEscénicas + Digitalidad“, realizado por el Goethe-Institut Santiago de Chile). Los 14 residentes presentaron sus proyectos, discutieron y desarrollaron sus trabajos en colaboración con numerosos colegas de NRW en el teatro y la investigación aplicada: transferencia de ideas y métodos, conocimiento e imágenes teatrales, un intercambio que, a los creadores de teatro digitales, podría permitirnos llevar la „Casa de los Espíritus“ de Allende a un escenario, donde pasado, presente y futuro se entrelazan de manera sensorial.

ARTESCÉNICAS+DIGITALIDAD

Un proyecto regional de los Goethe-Institut en Sudamérica
por **Fernanda Fábrega y Verena Lehmkuhl**

Publicado en: THEATER DER ZEIT SPEZIAL: CHILE (08/2023)



Producción AE+d, proyecto SER-VIDXS | © Sebastián Arriagada

ARTEscénicas+digitalidad es un programa que nació en un momento difícil de comunicación, intercambio y desarrollo de proyectos escénicos. Tras un año de pandemia en el que vimos desde la completa anulación de la producción y circulación artística, hasta el posterior abrumante despliegue de digitalización que intentaba mantener a flote las diversas escenas, comenzamos a buscar nuevos mecanismos que tuviesen sentido desde nuestro contexto local, desde Chile y Sudamérica. Nos preguntamos acerca de la digitalidad y el sentido que tiene en las propuestas de teatro, performance y artes escénicas en nuestro contexto.

En los países sudamericanos no suelen producirse los objetos tecnológicos, sin embargo, suelen extraerse las materias primas con las que se construyen. Hay alto consumo de digitalidad, pero el acceso a objetos y soluciones tecnológicas es limitado en comparación con otras escenas. ¿Qué significa entonces someter la producción,

comunicarse o desarrollar proyectos en un contexto digital? ¿Cómo podemos desarrollar una visión crítica y qué tenemos que aportar a la creciente digitalización en las distintas disciplinas artísticas?

El programa se erige desde nuestro contexto experto en colaboraciones abiertas. El limitado acceso se subsana con el trabajo en red, con el uso de programas con código abierto, con objetos tecnológicos “hechizos” (self-made). La selección de socios, colaboradores, participantes, expertas y expertos, mentores y mentoras responde a este espíritu de trabajo interdisciplinario y en red, pero también a la necesidad de vincular la creación local con escenas, instituciones y laboratorios internacionales, y confrontar la diversidad de perspectivas en torno a los conceptos de digitalidad y artes escénicas.

Con este programa, el Goethe-Institut promueve el uso de herramientas digitales en la creación, pero también el desarrollo de pensamiento crítico en torno a la digitalidad; pone en relevancia los intereses locales y promueve la sostenibilidad a través de procesos desacelerados de trabajo: investigación, residencias, acompañamiento, experimentación y retroalimentación. Estos procesos tienen impacto a corto, mediano y largo plazo, y desarrollan vinculaciones que perduran en el tiempo; se crean grupos de trabajo que pueden contribuir de forma más profunda tanto a sus propios contextos como a otros.

ARTEscénicas+digitalidad es un programa de formación, mentorías, investigación y producción en artes escénicas/ performativas y nuevos medios. Su objetivo es potenciar la creación y experimentación entre creadores, artistas, técnicos y programadores, por medio del trabajo colaborativo y horizontal. Asimismo, conectar la creación entre jóvenes talentos y expertos de los continentes de Europa y Sudamérica.

El programa es liderado por el Goethe-Institut de Chile y se lleva a cabo en estrecha colaboración con los institutos de Bolivia, Uruguay, Brasil y Colombia. La contribución que han hecho los participantes, mentores y expertos, la Akademie für Theater und Digitalität en Dortmund, Espacio Checoeslovaquia, NAVE, los Goethe-Institut locales y Wilo-Foundation ha sido fundamental en la proyección de una cooperación sostenible en torno a las nuevas tecnologías.

Puede obtener más información sobre el programa, los proyectos financiados y las personas involucradas aquí: <http://goethe.de/chile/artescenicasyd>.

A MEDIO SIGLO DEL GOLPE DE ESTADO EN CHILE

Una lectura de la relación teatro/conmemoración en las escenas de la postdictadura
por Iván Insunza Fernández y Sebastián Pérez Rouliez

Publicado en www.tdz.de/chile el 09.09.2023



“Acción I- Proyecto: 50 años 50 cuerpos”, producido y dirigido por Plataforma Bastarda de Tania Rojas | © Christian Nawhrath

Hablaremos de escenas de la postdictadura y no de la transición, dado que esto implica un posicionamiento teórico y político del cual no podemos dar cuenta en esta ocasión, pero que, sin embargo, es pertinente tener a la vista. Estas escenas fueron sumamente relevantes en la abierta disputa simbólica de inicios de los 90, allí donde se peleaba nada menos que la identidad nacional, ahora en un contexto democrático, al mismo tiempo que se buscaba calibrar la intensidad de los colores de aquel arcoíris que anunciaba la alegría por venir. La apropiación de lo popular y la hegemonía intelectual tenían por ese entonces la misma importancia, y allí se libró la batalla. La segunda mitad de los 90, momento de esplendor de un modelo económico que se esforzaba por mostrar su mejor rostro, traía consigo una apertura cultural. Esto implicó una expansión formal que, en parte, puede pensarse como consecuencia de procesos locales y globales *ad portas* del siglo XXI. Aparecen de aquí en adelante las denominadas *escenas políticas*[1].

LAS CONMEMORACIONES Y EL TEATRO

En este contexto histórico, la conmemoración de los veinte años (1993) fue casi inexistente dada la constelación de circunstancias de esos primeros años de democracia durante el tenso gobierno de Patricio Aylwin. La conmemoración de los treinta años (2003) contribuyó a la instalación definitiva del problema de la memoria que, según el historiador Julio Pinto, surgiría a partir de la detención de Pinochet y se mantendría como asunto central en los círculos académicos, intelectuales y artísticos durante, al menos, la primera mitad de los 2000. No es sino hasta los cuarenta años, en 2013, que encontramos una relación estrecha entre teatro y conmemoración. Este hito estuvo precedido además por la celebración del Bicentenario (2010), lo que ya había marcado tendencia hacia una impugación del relato histórico por parte del teatro. La conmemoración de los cuarenta años revisita con insistencia dos cuestiones: por un lado, la figura de Salvador Allende, ícono y mito para las izquierdas en Chile, que porta una carga simbólico-histórica, la cual, paradójicamente, contribuye a la inmovilización de los imaginarios político-teatrales actuales. La segunda cuestión revisitada en los cuarenta años fue, aunque todavía tenuemente, una pregunta por lo constituyente. Y, aun cuando sea posible leer con cierta sospecha el impulso excesivamente institucional de aquel hito (tendencia al discurso del consenso y la reconciliación), no es menos cierto que el teatro contribuyó en la reelaboración simbólica de asuntos sobre los cuales, a veces, aun hoy, es complejo insistir. En términos históricos, han pasado “solo” diez años, pero es abrumadora la sensación de fatiga en las estructuras de sentido que justifican la insistencia en ciertos procedimientos y ciertas narrativas teatrales.

La pregunta que se nos pone delante hoy es de qué manera esta acumulación de relevancia simbólica durante cincuenta años puede significar hoy una *potencia* para el teatro en el contexto de la conmemoración de medio siglo de acaecido el Golpe, cuando no es menos cierto que, de un tiempo a esta parte —y con mayor claridad después del fracaso plebiscitario del 4 de septiembre de 2022 o del alto porcentaje de votos y consejeros electos por parte del bloque de ultraderecha para el nuevo proceso constituyente en 2023—, el teatro viene evidenciando más bien una *impotencia*, en estrecho vínculo con las dificultades que las izquierdas han manifestado en la disputa política de este último tiempo.

CONMEMORAR LOS CINCUENTA AÑOS MIENTRAS SE EXPERIMENTA EL FRACASO

El ánimo social en el mundo, cercano a la sensibilidad política conmemorativa de los cincuenta años, no es el mejor. La sensación de fracaso y derrota ha alimentado el escepticismo, la desilusión, el desencanto político, la desesperanza y el cinismo. Y acaso en ello radique la impotencia de los imaginarios estético-políticos de izquierda y del teatro. Se trata de una *impotencia*, en última instancia, reflexiva, que a ratos pareciera no tener para ofrecer más que la radicalización de ideas, procedimientos y posicionamientos.

Un ejemplo de esta “radicalización” es la interpretación genealógica del poder en clave de dominación. En efecto, al igual que en algunos sectores de izquierda que hoy se muestran en posición refractaria a toda acción gubernamental e institucional, en el teatro

ha existido este posicionamiento “contra todo” desde hace varios años. Se trata, en última instancia, de un posicionamiento *antiestablishment* que urge examinar.

LA POSICIÓN *ANTIESTABLISHMENT*

Una de las claves de lectura del panorama político local —que también encuentra eco en la escena internacional— es el actual ánimo social transversal de oposición a quien sea que ejerza el poder. Quizás esto sea un componente crítico de la revuelta en Chile. Se trata de una revuelta en contra de un estado de las cosas: el modelo social, económico, jurídico y político. Años de exigencias laborales y económicas desmesuradas, precariedad, discriminación y maltrato sobre los individuos, así como la acumulación de actos de corrupción, impunidad e injusticia, dieron como resultado la explosión de un malestar con un fuerte sello antiélite y *antiestablishment*. Las nuevas fuerzas políticas emergidas en los últimos años tienen este sello: se declaran independientes de los partidos políticos tradicionales.

Pues bien, respecto del teatro, es posible rastrear una disposición histórica a exhibir las condiciones de ese malestar, dibujando diversos tipos de subjetividades agobiadas, oprimidas y marginadas por el sistema. En ese sentido, podemos valorar el interés de una escena preocupada de su tiempo. Sin embargo, como adelantábamos, es necesario notar cómo este mismo principio hoy opera como una doble trampa: por una parte, el teatro queda esclavizado a la contingencia y al presente, y por otra, parece atrapado en la posición *antiestablishment*, como si cada obra fuera un voto contra todo, sin lograr definir qué quiere ser, qué busca, qué imagina.

Existe un espíritu irónico relacionado a la posición *antiestablishment*. Hoy es habitual enfrentarse a obras que han retornado al uso de la parodia y la sátira repitiendo, como dijera Mark Fisher, las más viejas consignas con el optimismo de la primera vez. Es cierto que la irreverente impronta de ciertas izquierdas en el campo cultural hizo andar en círculos a los sectores más conservadores hace algunas décadas, sin embargo, es claro como hoy esa insistencia solo hace evidente una imposibilidad de elaboración estética y discursiva. Lejos de su eficacia anterior, el procedimiento irónico hoy tiende a inscribir los hechos en clave de buenos y malos, víctimas y victimarios, sin fisuras ni pliegues. Ante este teatro todo parece muy cierto, muy liso y llano. Se trata, indudablemente, de un exceso de confianza en el gesto contra el poder. El problema, al final, es el tono primero, moralizador, y luego, inquisitivo, que al poco tiempo sirve de afrecho para los posicionamientos de ultraderecha que con facilidad acusan la imposición de una norma “progre” que “no atiende las verdaderas necesidades de la gente”, apelando en cambio al “sentido común”.

Nos preguntamos entonces qué puede ofrecer el teatro en este marco, qué alternativas o qué oportunidades ofrece este contexto conmemorativo específico, tramado por un momento político tan complejo, para pensar un presente que no haga memoria exclusivamente para lamentar lo que no fue, ni imagine un mañana con el puro afán de constatar el naufragio.

Hemos oído repetidamente que la memoria es algo más que el pasado en el presente. Ojalá esta rebanada a la historia, que nos pone a medio siglo del Golpe, nos encuentre siendo capaces de crear nuevas imágenes que obren aquel nudo temporal con

mayor astucia.

[1] Véase Barría Jara, M. e Insunza, I., Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019. Santiago de Chile: Oxímoron, 2023.

MEMORIA 1973 – 2023

Reflexiones

por **Claudio Fuentes San Francisco**

Publicado en www.tdz.de/chile el 27.08.2023



“Agitadores” bajo la dirección de Plataforma Mono y Pita Torres, en el festival de teatro Santiago Off | © Marcelo Segura

El 11 de septiembre de 1973 abrió en Chile una herida imborrable, donde el anhelo allendista de democracia y libertad fue remplazado por el miedo y la represión, haciendo de esta tierra una grieta larga y oscura.

Durante diecisiete años de dictadura, el terror y la opresión militar silenciaron las voces disidentes, dejando cicatrices profundas en el tejido social y cultural del país. La violación sistemática de los derechos humanos, las miles de personas detenidas, torturadas, ejecutadas y desaparecidas desgarraron el alma y la identidad de la sociedad chilena.

En este contexto, el arte se refugió en la clandestinidad, a menudo censurado y exiliado, buscando ser protesta y entregar un mensaje nostálgico de esperanza y libertad. Y vino la transición y con ella los discursos de unidad, progreso y reconciliación, un intento constante de justificación frente a la barbarie y un bucle de negacionismo y relativización.

El arte vuelve a luz, a tratar de entregar un punto de vista crítico y poético de lo

sucedido, alzando la voz frente a la injusticia y convirtiendo el nunca más en una consigna. En los años venideros, los pactos de la clase política mantuvieron el statu quo y se resguardaron en una aparente prosperidad económica, como si fuese posible construir sobre lo recién destruido, como si no importara llevar consigo tanta muerte y desigualdad.

La doctrina del shock, el neoliberalismo y el silencio creían mantener todo en una aparente estabilidad, sin embargo, desde las bases, desde las organizaciones de la sociedad civil, desde los marginados, desde las artes y el descontento resurge la subversión, millones de personas en las calles impulsando un cambio de paradigma sin precedentes, volviendo a la defensa de la causa común para de una vez por todas borrar el legado de la dictadura de Pinochet y su Constitución.

El 18 de octubre de 2019 el hartazgo ciudadano marcaba el punto de no retorno después de largos años de injusticias, inequidad y abusos. Chile buscaba un nuevo pacto social basado en el diálogo, la sinergia y las voluntades, sin embargo, la política del miedo, esa que creíamos que jamás volvería, nuevamente salió a defender los intereses de unos pocos, a truncar los procesos de participación democrática y dejar todo en punto muerto.

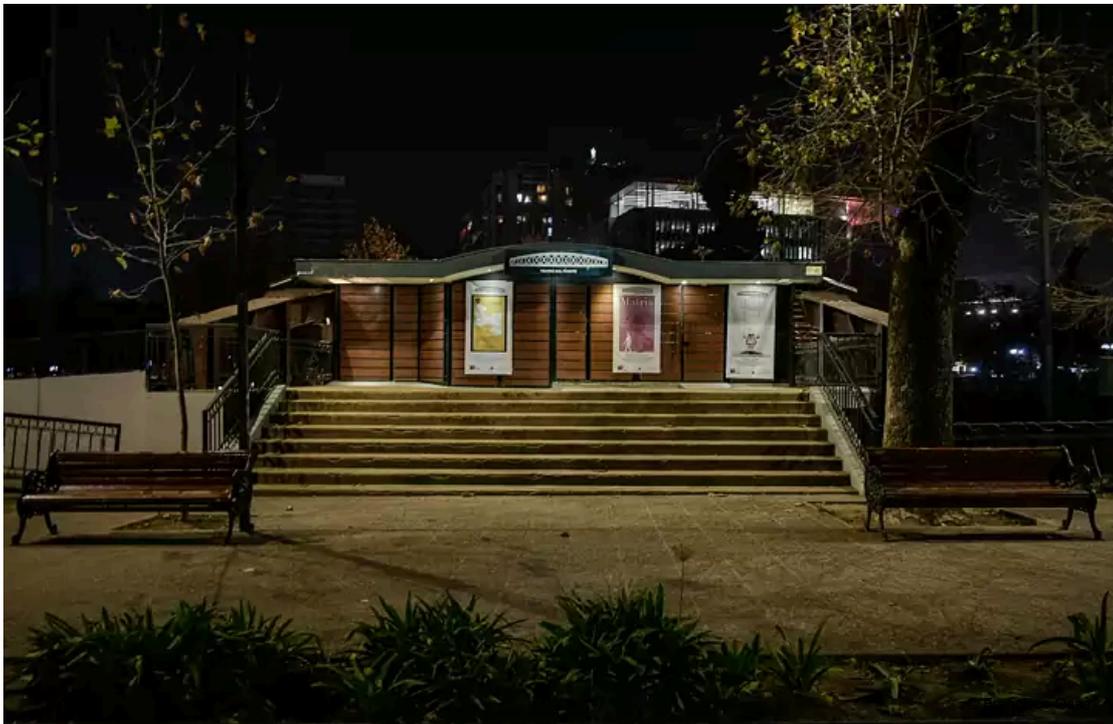
Hoy nuestra principal acción de arte es: relevar la importancia de mantener viva la memoria, la valoración de los derechos humanos y contribuir con nuestras voces al llamado desesperado que cincuenta años después sigue exigiendo verdad, justicia y reparación.

EL TEATRO EMERGENTE EN EL CONTEXTO DE LOS CINCUENTA AÑOS DEL GOLPE DE ESTADO

Una reflexión muy personal

por **Freddy Araya**

Publicado en www.tdz.de/chile el 27.08.2023



El 2023 nos encuentra conmemorando los cincuenta años del golpe militar en un Chile donde, de acuerdo a una encuesta de opinión pública, un 36% de la población considera que las Fuerzas Armadas “tenían razón para dar el golpe de Estado”. Un Chile donde la fuerza política que lidera el nuevo proceso de escritura de la propuesta para una nueva constitución está compuesta por una abrumante mayoría de representantes de la ultraderecha, todos democráticamente electos.

En este contexto el teatro está llamado a hacer un ejercicio de memoria. Ya hemos visto en la cartelera remontajes de obras creadas y censuradas en dictadura. Para los que crecimos en ese contexto, estas obras nos recuerdan algo del sentimiento imperante en aquella época gris.

Pero ¿desde qué lugar hacen ese ejercicio de memoria las generaciones de artistas que nacieron en un país que ya había recuperado la democracia?

Seguramente la respuesta requiere una encuesta, y me atrevería a afirmar que para la mayoría de los artistas emergentes el 11 de septiembre representa un quiebre en nuestra historia democrática y un símbolo de la violación de los derechos humanos. Pero, ¿qué está pasando en el escenario? ¿Qué impacto ha tenido la conmemoración de los cincuenta años del Golpe en la creación joven? ¿Cómo se hacen presentes los derechos humanos en las obras de esta generación? Me hago estas preguntas desde el lugar en que me encuentro hoy como director del Teatro del Puento, cuya curatoría convoca a compañías jóvenes cuyos integrantes son mayoritariamente veinteañeros, y también desde mi trabajo como profesor de gestión y producción teatral en la escuela de teatro para estudiantes que ya están pensando su futuro como artistas.

En un mundo globalizado e hiperconectado, los derechos humanos adquieren una dimensión más amplia y diversa, trascendiendo las fronteras nacionales. Los temas como la migración, el calentamiento global y los derechos de los pueblos originarios ocupan un lugar central en muchas de las obras que los jóvenes están ensayando actualmente. A través de narrativas íntimas y personales, estas obras desmantelan los discursos y eslóganes, permitiendo una comprensión más profunda de los derechos universales.

En este contexto, las compañías emergentes están adoptando una perspectiva global al pensar en Chile no limitándose únicamente a los acontecimientos del 11 de septiembre, pero sí abordando lo que esa fecha representa. Al explorar estas temáticas desde una perspectiva local y personal, los artistas emergentes buscan generar conciencia en su propia sociedad.

De esta manera, el teatro se convierte en una plataforma poderosa para reflexionar sobre los derechos humanos al abordar problemáticas globales y locales a través de historias íntimas y auténticas. Las obras teatrales se convierten en un medio para sensibilizar a la audiencia y fomentar la solidaridad y el respeto hacia todas las personas, sin importar su origen, género u orientación sexual.

UNA OBRA DE TEATRO ASQUEROSA

Reflexiones

por **Cristián Plana**

Publicado en www.tdz.de/chile el 27.08.2023



“Velorio chileno” dirigido por Cristián Plana, en la foto el actor Marcial Tagle | © Teatro Nacional Chileno

Que causa asco. Una sensación física de desagrado que produce el olor, sabor o visión de algo y que puede llegar a provocar vómito. La visión de algo que repulsa sería la experiencia de lo *abyecto*, de aquello que un cuerpo no puede soportar dentro de sí.

“Una obra de teatro asquerosa” es lo que comenta parte del público que ha visto la puesta en escena del texto dramático *Velorio chileno*, escrita a semanas del golpe de Estado de 1973 por el dramaturgo chileno Sergio Vodanovic. Se trata de un relato de ficción, pero, a la vez, de un testimonio casi documental de lo sucedido en dicho contexto histórico.

La obra de teatro muestra a dos matrimonios festejando el derrocamiento del presidente Salvador Allende el día 11 de septiembre de 1973 en un departamento de la ciudad de Santiago de Chile. Una noche llena de borrachera, erotismo y eufórica

violencia en la que se celebra la muerte del líder de la Unidad Popular y al mismo tiempo “la expulsión del sujeto popular: la relegación de sus estéticas, sus políticas, sus éticas, sus discursos; los cuerpos populares erradicados del espacio público”, como dice la escritora chilena Diamela Eltit.

Al final de la obra, la escena es interrumpida por la violencia del exterior. Un grupo de supuestos “extremistas”, opositores al nuevo orden impuesto por la Junta Militar de Gobierno, es acribillado diez pisos debajo de la fiesta privada donde se celebra la muerte de Allende, un “pecado sin nombre”, como dice Laura, la madre de Carlitos, quien también será asesinado junto a los demás jóvenes. La madre, al oír las metralletas, queda paralizada, como si las balas perforaran su habla, como si la monstruosidad de la matanza fuese una especie de paisaje sublime ante el cual solo es posible quedar absorto. Y lo que viene es el vómito de la madre, la expulsión de la fiesta, de todo el alcohol consumido durante el festejo, provocado por la visión del cadáver: el colmo de la abyección.

Asco, esa “rara sensación”, como diría Kant, “capaz de arruinar cualquier placer estético”, es lo que provoca esta obra en algunos espectadores, la misma sensación que hace vomitar a Laura ante la presencia del cadáver de su hijo. ¿Por qué aún hoy, a cincuenta años del golpe de Estado, su visión se torna abyecta? Según Julia Kristeva, porque “hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable”.

UN GESTO: *EXHUMAR*

Reflexiones

por **Francisco Medina Donoso**

Publicado en www.tdz.de/chile el 27.08.2023



“Exhumar, fragmentos no comprobados” | © Francisco Medina

Pienso en el gesto.

El golpe de Estado de 1973 se inicia con una acción violenta, el bombardeo al Palacio de La Moneda. Esa imagen rota del edificio de Gobierno quedó grabada en el inconsciente de toda una generación como la primera señal del cambio brutal que sufrió la vida del país. La destrucción de ese cuerpo arquitectónico fue el preámbulo de lo que sucedería a lo largo de los siguientes años, con otros cuerpos, otros edificios, otras arquitecturas de pensamiento, acción y relación.

Ese gesto inicial tuvo consecuencias materiales, toneladas de escombros que fueron

dejadas en ese lugar por varios años, a la vista de todos. El cadáver del edificio expuesto era la evidencia y la amenaza de lo que pasaría si la ciudadanía no aprendía el nuevo modelo.

La onda expansiva de ese gesto aún persiste en el ambiente, continúa resonando entre las cordilleras y su eco desplaza nuestros cuerpos.

El gesto del oficio del teatro, para mí, ya no basta para hacerle frente al horror de este país.

La hermosa teatralidad de la vida, sí.

Con ella me quedo.

Desde ahí se activa mi plan de acción y mi gesto.

Me pregunto:

¿Qué pasó con los restos del cuerpo del palacio de La Moneda?

¿Dónde están?

¿Dónde fueron a dar los escombros-evidencias de esa acción violenta?

Hoy, a cincuenta años de ese 11 de septiembre, he encontrado una pista.

Recuerdo un testimonio. El de una madre que para construir su casa recibió camionadas de escombros de La Moneda como relleno para el sitio, un hoyo en una comuna periférica, que había logrado comprar en los años 70. Esa casa habitacional, de una familia común y corriente de Santiago de Chile, se sostiene sobre algunos restos de la tragedia nacional.

Reviso las fotos de la familia. Son imágenes de una felicidad que emocionan. Veo su patio que se hunde.

Y propongo un gesto: recuperar uno de esos fragmentos menospreciados de la historia. Traerlo a la luz. Recordarlo. Resignificarlo afectiva y simbólicamente.

Exhumar los restos de La Moneda.

Más que un proyecto conmemorativo, Exhumar es el deseo de recuperar y ofrendar a la comunidad un fragmento fundacional de nuestra desmembrada memoria reciente. Entender arqueológicamente cómo un hito nacional se funde con la vida cotidiana de una familia. Propongo imaginar la reconstrucción de ese cuerpo arquitectónico como un gesto poético de verdad.

Reparación y justicia para Chile.

YO ME ACUERDO

Reflexiones

por Luz Jiménez

Publicado en www.tdz.de/chile el 27.08.2023



“Preludio”, una producción de Teatro Niño Proletario, dirigido por Francisco Medina | © Jorge Villa

Hace cincuenta años yo trabajaba en la Universidad Católica como secretaria, ya tenía cuatro hijas y treinta y ocho años. Me di cuenta de que había abandonado mi sueño y mi carrera de actriz porque necesitaba la plata. Volví a estudiar a los treinta y ocho años en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y seguía trabajando medio tiempo como secretaria. En esa época, en el año 77-78, *Tres Marías* y *una Rosa* significó mucho para mí. Con esa obra giramos mucho por todo el mundo. A través de esa ella poníamos lo que estaba pasando en la época en escena con mis compañeras. Era una obra política escrita por David Benaventes en su versión definitiva. Era muy divertida y muy dolorosa. Cuando vino el NO (el plebiscito del año 89) fue muy vibrante porque por fin podíamos hablar, porque durante muchos años habíamos tenido mucho miedo, un miedo indescriptible, nos habíamos enterado del horror constantemente, nos habían censurado obras, teníamos compañeros de escuela encerrados en el estadio, había sido tan duro... pero eso también se convirtió en dolor muy rápido, y hoy creo que Chile perdió la brújula. Este país es otro país, hoy estamos de nuevo muertos de miedo, por otras razones, yo

ando hace tres años con mi carnet y mi tarjeta en un estuchito colgados del cuello.

Después de años trabajando en teleseries y algunas obras, yo volví a hacer teatro gracias a Francisco Medina y Teatro Niño Proletario. Con ellos giré mucho por todas partes del mundo y me hicieron muy feliz. Me enamoré de todos ellos. Ellos son muy testigos de la realidad, hacen versiones escénicas de lo que socialmente está pasando. Como yo he sido testigo de los cambios que ha vivido esta sociedad, culturalmente, así el teatro es hoy muy distinto a lo que viví al inicio. Los temas, los mensajes... pero siguen para mí primando los afectos. Yo trabajo desde ahí. Vinculándome a través de los afectos.

DESPUÉS DE VIVIR MEDIO SIGLO, ¿CUÁNTO TIEMPO SON CINCUENTA AÑOS?

Reflexiones

por **Las Tesis**

Publicado en www.tdz.de/chile el 27.08.2023



LasTesis: Performance "Resistencia", una intervención artística del colectivo de mujeres LASTESIS. | © BoCa, Bienal of Contemporary Arts

Golpear al Estado,
golpear al pueblo,
golpear a la dignidad,
golpear a los cuerpos.

Torturar.

Exiliar.

Asesinar.

Desaparecer.

Los cuerpos se atacan,

los cuerpos insisten en aparecer

los cuerpos resisten,

mientras otros siguen desapareciendo.

¿DÓNDE ESTÁN?

¿Se puede hacer desaparecer la memoria?

¿Cuántas décadas más estaremos hablando de justicia y memoria?

¿Será que nuestra única manera de hacer memoria sea repetir las mismas preguntas
incansablemente?

¿Dónde están?

¿Dónde están?

¿Será que nuestra única manera de hacer justicia sea no olvidar y no dejar que les otros
olviden?

Van más de 30 años de democracia,
la justicia no llegó,
la reparación no llegó,
y hoy el negacionismo se apodera del discurso hegemónico.

La herida sigue abierta,
y el dolor se acentúa mientras se siguen relativizando los derechos humanos,
se niegan las violencias,
se niega el Estado dictador y opresor.

Se despierta un día para dormirse unos años,
Olvidando *un poco* el pasado que no pasa.
50 años puede ser mucho tiempo
y a la vez, quizás, aún demasiado poco.

1986

Reflexiones

por **Isidora Stevenson**

Publicado en www.tdz.de/chile el 27.08.2023



“Informe de una mujer que arde” de Isidora Stevenson, bajo la dirección de Paula Bravo | © Josefina Pérez

Tengo seis años, es verano.

Estoy en el campo. Estamos en el campo como todos los veranos.

Mi mamá esté sentada sobre una silla a la sombra.

Yo estoy en el pasto a la sombra también.

Miro el cielo entre las hojas de un aroma.

Mi mamá me pide que le eche crema en las piernas.

Sus piernas están pinchudas y eso me gusta.

Mis manos chicas recorren sus piernas pinchudas.

Mi papá, que está leyendo el diario, saca su cámara y nos toma una foto.

Mi mamá es joven y está sonriendo.

Mi mamá ya no es joven y sonrío poco.

Suena un balazo en el aire. Vuelan pájaros.

Mi mamá se tapa la cara.

Mi papá mira a mi mamá. Mi mamá no se mueve.

Mi papá entra a la casa y sale con la radio.

Sintoniza la radio.

Nadie habla del balazo.

No entiendo por qué en la radio debieran hablar del balazo. No pregunto.

Le sigo echando crema.

Mi mamá llora mientras le echo crema en sus piernas pinchudas.

Mi papá vuelve a entrar a la casa.

Nos quedamos solas. Le pregunto por qué llora.

Le digo que alguien puede estar cazando.

Se ríe. Toma la crema y le pone la tapa.

Está terminando el verano de mil novecientos ochenta y seis.

Mi mamá me dice que no le gustan las balas. Que hace casi un año unos milicos mataron a unos profesores.

Ni en cincuenta años se me va a quitar esta pena, me dice.

Me pongo a llorar porque ella también es profesora.

Porque yo también quiero ser profesora.

EN EL SUR, DONDE LOS QUE SOBРАН SE ENCUENTRAN

Reflexiones

por **Trinidad González**

Publicado en www.tdz.de/chile el 29.09.2023



“Orgiología” dirigida por Paula Sacur y Ernesto Orellana Gomez | © Maglio Pérez y Jorge Zambrano

Los cincuenta años de la conmemoración del Golpe, de la muerte de Salvador Allende y del inicio de la dictadura cívico-militar los recibimos en fracaso. En octubre de 2019 el país estalló para decirle a los poderosos que estábamos cansados de arrastrar las desgracias de un modelo social y económico que produce injusticias y desigualdades. Nos reencontramos en las calles, en cabildos populares y asambleas, imaginando un nuevo país. Deseábamos acabar con la herencia constitucional pinochetista, pero el miedo producido por los sectores conservadores de un Chile normalizado en la razón neoliberal finalmente triunfó. El plebiscito de septiembre de 2022 nos confirmó que la democracia en Chile está tutelada por quienes controlan los medios de producción

capitalistas, y que la gran mayoría de la población conserva un terror a la transformación. La memoria está en disputa.

Y mientras recordamos el horror de los diecisiete años de dictadura que torturó a 28 459 personas, asesinó a 2125 e hizo desaparecer a 1102, el negacionismo impulsado por una derecha fascista empoderada avanza. ¿Cómo sopesar estos fracasos y memorias inconclusas? ¿Qué teatro para el porvenir de la desesperanza? ¿Qué expresiones artísticas para sobrevivir a la barbarie del neofascismo mundial? Estas son preguntas que a mí me agitan cada vez más. Y que se cruzan con mi homosexualidad crítica, desconfiando profundamente de un orden cultural heteronormalizado que no asume ni sus privilegios ni fracasos.

Desde el 2015 vengo creando un teatro micropolítico que denomino “sexodisidente”. Y lo hago en la convicción encarnada de una sexualidad torcida que disiente de la alineación heterosexual que domina la imaginación cultural. Deseo un teatro que emancipe a los cuerpos. Que estalle a la normalidad. Investigo en un teatro invertido de la carne, de los anormales, incubando procesos de escritura y escenificación infectados por la disidencia sexual. Un teatro que se desorienta y sitúa observándose al sur. Mi refugio se llama Teatro SUR. Porque se trata de desviarse del norte del camino y continuar cayendo hacia donde los que sobran se encuentran.

ESPACIOS EN PODER DE LOS/AS CIUDADANOS/AS

Reflexiones

por Paula Aros Gho

Publicado en www.tdz.de/chile el 29.09.2023



“Verdar” de Nicolás Lange dirigida por Paula Aros Gho | © FITAM

Dirijo obras escénicas hace veinte años, en un país donde hace cincuenta años

* _____ *

Puedes nombrar en la línea que está arriba lo que quieras, o sepas, del golpe militar ejecutado en Chile el 11 de septiembre de 1973.

Digo *ejecutado* porque así de fuerte fue:

como el caer de una cabeza

en el suelo después de aniquilarla.

Lo que haya sido que nombraras en esa línea, y como sea que se dibuje en tu mente, tiene calles y plazas y caminos, casas y hoteles, escuelas y estadios, desiertos y fondos marinos; en donde las personas se movían sin certeza, sin saber lo que decían o donde miraban o qué ruta hacían al trabajo cada día, si era segura.

La fragilidad del espacio público se hizo evidente

y el encuentro se tornó subversivo.

Dirijo artes escénicas desde la convicción de la temporalidad común: el inefable encuentro de personas en un espacio y por un tiempo definido que intentan observar más o menos lo mismo. Busco recordarle constantemente a ese grupo de personas llamadas público el significado de lo común. Les recuerdo constantemente que están ahí, las hago mirarse entre ellas, quizás para convencerlas de que siempre son más, son un número mayor de gente, que si reuniéramos sus nombres en carteles serían más que los nombres de los que “hacen” la obra.

Elijo los espacios públicos, los espacios comunes para poblarlos. Para que durante ese lapsus temporal, las arquitecturas, las geografías y los teatros se levanten como espacios de propiedad ciudadana donde se instalan lenguajes inventados, y palabras que en su poesía nos devuelven la belleza.

¿Cómo es dirigir artes escénicas en este país donde hace cincuenta años _____?, me preguntan. Y solo puedo responder desde el encuentro de esa humanidad que habita ese mismo cielo, frente a lenguajes inventados y palabras

“palabras —un poco de aire movido por los labios— palabras para ocultar quizás lo único verdadero: que respiramos y dejamos de respirar”.

Jorge Teillier

Reflexiones

por **Marcela Salinas**

Publicado en www.tdz.de/chile el 29.09.2023



La actriz Marcela Salinas en “Estado vegetal” de Manuela Infante, dirigida por ella misma | © Maida Carvallo

Soy una actriz chilena de cuarenta y cuatro años, por lo tanto, mi vida entera ha transcurrido en este margen de tiempo —diría “suspendido”— que se extiende desde aquel “acontecimiento histórico” que determinaría para siempre el alma de nuestra sociedad.

Cincuenta años de suspensión, como si las partículas de polvo del derrumbe ideológico hubiesen quedado en las calles, en las casas, en los cuerpos, en las gargantas de ciudadanas y ciudadanos. Partículas de miedo y pena en las vestimentas, en los huesos, en las miradas. Polvo de cuerpos nunca encontrados que se levanta con los vientos del norte y del sur. Partículas, moléculas, pequeñas partes de un gran todo diseminado, como un cuerpo cercenado.

Hemos aprendido a avanzar en medio de polvaredas, sin horizonte a la vista.

Los cielos se despejaron a ratos ante la promesa del arribo de la democracia en los años 90 o del estallido social y sus justas demandas acalladas-baleadas hace ya casi cuatro años; la necesidad de desplazar la nube espesa a punta de fuerza ciudadana que exigía visibilización y reparación como un derecho y una condición básica para avanzar con objetivos fue momentánea, porque luego todo volvió a nublarse.

Al parecer se trata de sobrevivir en medio de la penumbra, hemos aprendido a hacerlo en estos cincuenta años y podríamos seguir haciéndolo durante cien o doscientos años más, a costa de la mirada amplia.

Soy una actriz chilena de cuarenta y cuatro años que, con la mirada velada, ha aprendido a observar con el contacto, con la escucha, y a despejar el aire que respiro con el aliento de la comunidad artística que me alberga. Avanzamos tomados de las manos para no extraviarnos y seguimos las huellas de aquellas y aquellos que van más adelante. En la ruta recogemos los pedacitos y tratamos una y otra vez de reconstruirlos, porque en esos cuerpos cercenados habita una verdad que nos define, porque aquello que "fue" es lo que "somos", así lo entendemos porfiadamente porque la identidad es la fuente de la creación. Somos como individuos en un correlato de lo colectivo, y esa certeza me hace apretar más fuerte la mano de quienes me acompañan.

Cincuenta años de suspensión, *nublamiento*, de claro-oscuro, con más sombra que luz, hay que decirlo, y en medio de eso destellos brillantes; dicen que las células emiten luz antes de morir, de alguna manera nuestras muertas y muertos alumbraron y alumbrarán nuestra ruta. Dicen que el tiempo no es lineal y que, por lo tanto, la división del pasado y el presente no existe, porque el tiempo son millones y millones de moléculas vibrando en el espacio-tiempo, algunas con mayor o menor entropía. Así, el pasado siempre vibrará en el presente, y esto que hoy se mueve en medio de nosotras y nosotros remece y moviliza eso que sucedió.

Soy una actriz chilena de cuarenta y cuatro años y soy polvo, sombra, muerte y tiempo, y no camino sola, soy un cuerpo que es muchos cuerpos que son, aunque suspendidos en medio de la nebulosa, fuerza creativa, comunidad luminosa. Somos trozos de la historia.

MI PAÍS

Reflexiones

por **Trinidad González**

Publicado en www.tdz.de/chile el 29.09.2023



“Memoria” de Trinidad González, dirigida por ella misma | © aniel Corvillón

Somos un país. Rodeado de montañas y secretos. Un país hecho de piedras y huesos. Huesos debajo de las piedras. Piedras en las manos y en el pecho. Piedras en los huecos de los ojos. Piedras en los pies. Piedras en el zapato.

Los que vivimos en este país vamos cojeando a buscar el vino. Para olvidarlo todo. Para borrarnos. Para ver borroso. Nuestro vino es rojo oscuro como nuestra sangre. Sangre hecha costra. Costra que nos rascamos y vuelve a aparecer en el mismo lugar. Como una maldición.

El vino lo tomamos con demencia. Hasta no dejar rastro. Hasta la última gota. Borrachos, nos golpeamos con las piedras y deformamos nuestras cabezas ya confusas. Salpicamos saliva y sangre desde nuestras bocas espumosas. Nos tragamos el vino y la vergüenza. Vergüenza de ser como somos. Tan blandos de carnes. Hechos de barro para la lluvia.

Lamento nocturno de borracheras y tristezas. Eso somos. Porque perdimos la audición. El olfato. Y la memoria.

Anestesiados, apoyamos los cuerpos en las murallas de nuestras casas que se caen a pedazos. Nuestras casas que se van quedando vacías de recuerdos.

Personajes trágicos cayendo en el abismo. Sin pasado. Sin futuro.

A veces somos cachorros graciosos. Pero solo a veces. La mayoría de los días somos perros tristes que recorren las calles sin un rumbo. Que se buscan la cola. Siempre en círculos. Siempre en el mismo lugar.

Poeta: Llevo una piedra conmigo que llora sin descanso. Necesito entender por qué llora la piedra.

Montaña: Una poeta que no entiende a la naturaleza es un problema grande.

Poeta: Ya no sé cómo hablar con ella. He perdido mi instinto. Lo dejé olvidado en alguna parte que ya no recuerdo. Perdí el fuego de mi espíritu. Lloro la piedra y lloro yo con ella.

Montaña: No quiero aleccionarte, eso no va conmigo. Quiero poder ayudarte a que vuelvas a caminar de la mano de tu sombra. A que entiendas a la piedra. Alguna vez fuiste poesía.

Poeta: Fui muchas cosas. Pero ya no sé quién soy.

Montaña: ¿No reconoces tu propia voz?

Poeta: Me miro y me parece estar frente a una extraña. Háblame, por favor. Porque yo ya no encuentro las respuestas.

Montaña: Camina salvaje otra vez. Vuelve a ser viajera. Busca nuevas imágenes que tomen el lugar de las que ahora te agobian. Camina liviana de equipaje.

Poeta: Me dices que sea viajera pero no reconozco mi cuerpo y no sé hacia dónde dirigir mis pasos.

Montaña: Hacia lo más hondo de tu paisaje.

Poeta: La idea del viaje me hace temblar.

Montaña: Estás presa. Ya no sientes las yemas de tus dedos. Demasiado miedo para tu cuerpo tan angosto. Tu cuerpo delgado que alguna vez fue ágil y gracioso.

Poeta: Tengo una pesadilla recurrente que no me deja en paz. Sueño que desaparezco.

Muero sin dejar rastro. Me convierto en nada. Nadie llora por mí. Nadie nota mi ausencia. Como si jamás hubiera existido. Tú me dices que camine hacia lo más hondo de mi paisaje. Pero es precisamente ahí donde me aterroriza entrar. Siento que le debo algo a cada pequeño sendero, a cada riachuelo. Debo tantas cosas. Y me siento tan fragmentada. Tan absurda. ¿Qué debo hacer para juntar mis pedazos? Eres una gran montaña y sabes tanto. Has escuchado cada uno de nuestros secretos. Has visto nuestra miseria. Nuestra cobardía. Habla y dime por dónde puedo empezar.

Montaña: Tengo compasión de ustedes. No es fácil cargar con los huesos y la carne.

La montaña se repliega en sí misma. También se siente cansada. Agotada de hablar y que sus palabras se transformen en fantasmas.

Poeta: ¿No vas a decir nada más?

La montaña cierra los ojos. Se hunde en sus pensamientos. Todo se vuelve misterio y quietud. Cae la noche y el frío. La poeta mira a la montaña y siente una profunda nostalgia. Abandonada de sí misma y del paisaje.

La poeta ya no sabe cómo ser poesía.

EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS

Reflexiones

por **Catalina Devia**

Publicado en www.tdz.de/chile el 29.09.2023



“Liceo de Niñas” de Nona Fernández, bajo la dirección de Marcelo Leonart | © Maglio Pérez

“El sueño de la razón produce monstruos”, una frase encerrada como un enigma de esfinge en una imagen favorita cobró sentido en octubre del 2019; ese mes, los monstruos estaban sueltos en la calle. Las imágenes volvieron todas de golpe. Las mías y las de mi madre, las de mi comunidad y las que había citado por más de dos décadas en el teatro. La ciudad y los cuerpos nos mostraron el escenario del trauma del 11 de septiembre de 1973.

En este país de tiempo circular que habitamos me gusta pensar la escena como un espacio de posibilidades, de preguntas, que se reorganiza en un devenir constante, desde el gran vacío. Esto me invita a volver siempre a la creación. Pero ¿qué se crea cuando la certeza de la muerte, la oscuridad de la cuenca de un ojo vacío se instala así de forma tan radical frente a nosotros? ¿Cómo me encuentro con la ficción cuando la

realidad lo superó todo? Esta historia ya la escuchamos, esta historia ya la vivimos, esta historia ya la escribieron tantos dramaturgos nacionales y he podido traerla a la escena, recortando, reinventando, uniendo partes, buscando nuevo sentido una y otra vez. Los escenarios convertidos en memoriales aún no alcanzan a rendirle homenaje a nuestros muertos, se cavan sepulturas vacías de cuerpos. Se ejerce una segunda profesión de médiums que tampoco es suficiente, porque se nos acaban las estrategias para volver a contar las mismas imágenes.

¿Debería rehusarme a pensar imágenes nuevas hasta que existiera reparación de esta herida? Me rehúso a olvidar, me rehúso a abandonar la memoria que guarda cada objeto, cada cuerpo, y estoy decidida a traerlos nuevamente al escenario una y otra vez, hasta que esto no se vuelva a repetir.

DEBE EXISTIR ALGUNA PALABRA PARA ESTO EN SU IDIOMA

Reflexiones

por **Jesús Urqueta**

Publicado en www.tdz.de/chile el 29.09.2023.



“Primavera con una esquina rota” de Mario Benedetti, dirigida por Jesús Urqueta | © Bastián Yurisch

“¿Qué recuerda usted cuando hablamos de conmemorar cincuenta años del golpe de Estado y la instauración de una dictadura cívico-militar en Chile?”

¿Qué olvida? ¿Qué omite? ¿Qué silencio?”

Enfrentarme a dirigir la puesta en escena de Primavera con una esquina rota significó sumergirme —en todas partes y al mismo tiempo— en lugares plagados de olvido, derrotas, fantasmas, silencios y reparaciones no realizadas. Significó darme cuenta, otra vez, de lo separado que estamos como país por no querer comprender que la verdad es el único pegamento que como sociedad nos puede unir y fortalecer. Significó, también, contemplar la existencia del dolor de otros que sienten como propios los dolores de otros.

Entiendo la Memoria como presente, como una acción constante de justicia sobre aquello inconcluso que quedó en el pasado. Desde este lugar es que busco que usted sea testigo, a través de esta obra de teatro, de su propia historia. O la de su madre, padre, hermana, hermano, hija, hijo, nieta o nieto. Para una gran parte de nuestro país el daño que sufrimos fue tremendo y está ahí, acompañándonos junto con esa sensación de apaleamiento constante que no se termina nunca.

¿Qué asemeja al exilio y el degüello?

Vuelvo a preguntar: ¿Qué asemeja al exilio y el degüello?

Lo hago otra vez: ¿Qué asemeja al exilio y el degüello?

Esta pregunta es la que me hice millones de veces durante este proceso. Y es la historia que atravesó al Teatro Ictus cuando montaron por primera vez esta obra durante la dictadura. Y es la historia que vivimos como sociedad durante casi dos décadas. Y es una historia que duele. Y que no sana. Porque no hubo Justicia. Ni verdad. Ni la reparación necesaria. Ni garantías de no repetición. Porque hubo impunidad. Porque hubo pactos secretos y de silencio. ¿Por qué los que gobernaron después usaron a la democracia y a su pasado de víctimas para perpetuarse en el poder? Porque usted y yo tenemos una primavera con una esquina rota que no podemos superar. Porque usted y yo tenemos un agujero inmenso en nuestro corazón que no podemos llenar”[1].

Tengo cuarenta y ocho años, nací cuando la dictadura había cumplido diecisiete meses en nuestro país, y puedo decir, con toda certeza, que sus consecuencias me acompañarán toda mi existencia.

Fui criado con sus reglas y sus amarres, con sus carencias y las posibilidades que a pocos nos llegaban.

No me faltó pan, educación, ni techo; pero recién pude conocer al hermano de mi padre en el año 2019 porque no volvió más del exilio.

Y las familias se fragmentaron.

Y los amigos nos distanciamos.

Y algunos murieron en manos de los militares.

Y otros a manos de la policía de la democracia.

Y así fuimos creciendo.

Y entonces conocimos el teatro.

Y entonces fuimos felices.

Y entonces nos apoyamos mutuamente.

Y entonces el sistema económico instaurado a la fuerza y perpetuado por las políticas de los gobiernos de la transición hizo que los compañeros de escena compitiéramos entre nosotros para tener financiamiento.

Y nos fuimos poniendo tristes.

Y nos fuimos quedando solos.

Y así pasaron los años.

Y salimos a la calle, otra vez.

Y marchamos juntos, otra vez.

Y volvimos a creer, otra vez.

Y ahí pensamos que la dictadura se había acabado.

Y ahí nos dimos cuenta de que hizo muy bien su trabajo.

Y ahí nos dimos cuenta de que sigue siendo poderosa.

Y ahí nos dimos cuenta de que triunfó su miedo.

Y ahí nos dimos cuenta de que ganó la ignorancia.

Y ahí nos dimos cuenta de que somos más neoliberales de lo que creíamos.

Y otra vez nos pusimos tristes.

Y otra vez nos quedamos solos.

Escribo estos pensamientos como un ejercicio de memoria para obligarme a seguir en la resistencia. Trato, desde el presente, de entender mi pasado para proyectar el futuro y, a veces, me cuesta bastante visualizar imágenes que me estimulen para crear. Y esa tristeza se transformó en mi identidad al dirigir. Y la derrota de la ciudadanía chilena se convirtió en la razón y la manifestación de mi teatro y —también— en el estímulo necesario para seguir cada día en esto y quedarme en este lugar extremo del planeta para intentar cambiarlo todo.

Aunque hay veces que quiero incendiar Chile, arder en el caos y salir de acá.

[1] Texto escrito para el programa de mano de la obra *Primavera con una esquina rota*, de Teatro Ictus. Junio 2023.

GUERRILLA MARIKA

Reflexiones

por **César Cisternas y Cristián Aravena**

Publicado en www.tdz.de/chile el 29.09.2023



Performers en el marco del desfile en e carnaval de La Legua en la calle | © Ana Carolina Alba

El golpe de Estado de septiembre de 1973 es una fisura abierta en la historia de nuestro país. A los sectores populares organizados y a nosotras, como disidencias sexuales, nos vino a sacar el maquillaje a punta de fusilazos, pero ya había pasado. Carlos Ibáñez del Campo (con su período dictatorial entre 1927 y 1931) nos metió en campos de concentración y luego, adormiladas, nos tiró al mar con tacos de cemento, pa' que la mariconería no saliera a flote.

Junto con conmemorar los cincuenta años del golpe, este año recordamos también un hito para las disidencias sexuales chilenas: el 22 de abril de 1973, en pleno gobierno de la Unidad Popular, un grupo de travestis proletarias protagonizaron la primera irrupción visible de la mariconería en nuestro país. La prensa las bautizó como Las Locas del 73.

Esta manifestación fue llevada a cabo porque las compañeras eran perseguidas,

arrestadas y maltratadas, casi torturadas en allanamientos llevados a cabo por las fuerzas represivas, antes de que los militares rastros nos bombardearan el jolgorio proletario de los años 70. Esta protesta fue un rasguño para la Historia, en mayúsculas, esa de los hombres heteros y heroicos que acostumbran a silenciar las vivencias de los sectores más fragilizados dentro de los marginados.

A cincuenta años de esas fechas de 1973, y con toda la historia de dolor a cuestas, seguimos tomando una posición hacia y con los sectores populares adonde dirigimos nuestro accionar. Pero esto no es ni ha estado exento de conflictos. Si bien nos reconocemos —como plantea el zapatismo— hacia abajo y a la izquierda, sabemos que habitamos lugares de borde, de limen y diferencia dentro de estos sectores, que también históricamente nos han señalado y perseguido. Los ideales de revolución que han existido para las izquierdas latinoamericanas no nos han contenido. Y aunque nos reconocemos desde este lugar de clase, el género y sus manifestaciones nos siguen separando. Somos una mezcla rasca, como la historia misma de este país y su supuesto desarrollo jaguar. Somos un *quiltraje* honesto de *hueas* que insiste en juntarse y generar puntos de encuentro, que creemos cada vez más necesarios.

A cincuenta años nos vamos reconociendo como sobrevivientes al Golpe siniestro y cobarde, a los disparos por la espalda, sean balas, puñales, insultos o puños. Nuestras falditas enterradas, escupidas, que se vieron —y ven— obligadas a partir al exilio de nuestras calles periféricas. Esa violencia sigue intentando apagar nuestros deseos. Ese es uno de los motivos que nos hace poner los cuerpos en las calles para seguir recordando el dolor que nuestra gente vivió.

Tras cincuenta años de historia somos capaces de reconocer el giro conservador y retrógrado que ha embargado tanto a la sociedad chilena como al mundo. Y tenemos que volver a invocarnos, desde lo feo, lo precario, lo periférico como una decisión política que hace referencia directa a de dónde venimos y hacia dónde queremos dirigir nuestros esfuerzos travestis rascas, ahora en un odio encarnado en una sociedad educada en la cultura lamebota y arribista, relegadas a espacios ocultos de esos que guardan la vergüenza, incluso por el deseo culposo hacia nuestros cuerpos.

RECONSTRUYENDO LOS SIGNOS QUE LA DICTADURA ARREBATÓ

Reflexiones

por **Manuel Morgado**

Publicado en www.tdz.de/chile el 29.09.2023



“Bell Cross”, una pieza de baile contemporánea dirigida por Manuel Morgado | © Josefina Miranda

Reflexionar sobre los cincuenta años del golpe de estado es un devenir constante entre memoria y escena. hoy el resultado de aquello son dos grandes estados en la creación y que definitivamente influyen a nivel generacional. Por un lado, está una generación más ligada con la memoria y con reivindicar los signos a propósito del dolor, de textualidades más explícitas como documentos o informes y por otro lado hay una generación de la cual me siento parte, que es el resultado de esa colisión que de alguna manera llevamos a la puesta en escena, llamaremos colisión a ese apagón o interrupción en del curso natural de un arte que seguía su propio curso.

Esta percepción o mirada generacional a la cual pertenezco, se aventura en prácticas escénicas en donde la memoria o la dictadura se manifiestan en la borrosidad, en aquello que esta más fragmentado, más roto, en la cual las estructuras también caen,

estructuras a nivel de texto o de índole formal en relación al lenguaje. Es así como ciertos los ideales que uno pretende ver de la imagen también caen, me refiero a ideales de imágenes compuestas dictadas por la hegemonía o por el deber ser.

Entonces en esta práctica estamos constantemente tratando de construir un cuerpo que esta fragmentado, por eso las estructuras son fragmentarias. También estamos buscando una imagen que es totalmente espectral que no existe, que tiene que ver precisamente con el concepto de la desaparición, que es un concepto latente en la sociedad chilena. Es por ello que trabajamos mas desde el lugar de la abstracción y en algún punto desde lo simbólico, que desde el lugar de la memoria.

La memoria deviene en escenificación, y en ese encuentro de formas evocativas emergen signos que son coros, coreografías y espejismos de algo que se perdió, son imágenes de alta carga subversiva que se dejan ver como una huella o consecuencia de algo que se cortó, de algo que se eclipso abruptamente en la historia. Actualmente mi trabajo es un intento por encontrar una imagen originaria que se supone está perdida, por encontrar una imagen que fue robada, alterada y creo que todos esos intentos se traducen a la hora de escribir una escena en un espacio en donde no hay nada, solo fantasmas que resuenan en la escena espectral.

Finalmente la practica escénica es algo que también llevo al espacio académico de nuevos creadores y en ese espacio las generaciones actuales también han puesto el interés en la imagen, en la lectura de los signos y los sistemas mas evocativos e irracionales de las artes escénicas que el mundo concreto del texto. Este síntoma refleja claramente que hay una búsqueda identitaria y un intento por encontrarse reforzando la idea de que una dictadura es una violación y un robo de la identidad.

BONOBO

Reflexiones

por **Pablo Manzi y Andreina Olivari**

Publicado en www.tdz.de/chile el 26.09.2023



“Donde viven los bárbaros”, dirigida por Pablo Manzi y Andreina Olivari | © Daniel Corvillón

Si bien nuestras biografías están marcadas fuertemente por el período directo de la dictadura, lo que podríamos considerar un espacio más consciente de nuestra experiencia social y política de Chile ocurre en el período posterior a la dictadura, un momento histórico que en algunos espacios es llamado el período de la “transición”. Los trabajos que comenzamos a hacer con Bonobo tenían directa relación con la experiencia de haber habitado este. El vínculo que había surgido en el ánimo de Chile de abrirse a la participación de democracias liberales propias del primer mundo, al mismo tiempo que hacer una especie de higienización de toda la violencia ocurrida durante casi veinte años, marcó de manera ostensible una nueva narrativa donde el lenguaje democrático operaba como un mecanismo para apaciguar los antagonismos, en vez de ser un fondo sobre el cual repensar los cimientos rotos por la dictadura.

Desde esa perspectiva, la experiencia del “diálogo”, una palabra que se repetía

sin parar durante aquellos años, no era necesariamente la experiencia radical del encuentro con “otro” y con los antagonismos, sino más bien el ejercicio de controlar e higienizar el diálogo. Lo que se buscaba era erradicar del espacio público antagonismos sociales que eran resultado de la dictadura a través del uso de una narrativa y un lenguaje que ocupaba las palabras de las democracias liberales del primer mundo. Esta extraña operación tenía como resultado una tensión que, creíamos, debía ser expuesta.

El diálogo se transformaba en un medio para poder hablar desesperadamente, generar una especie de nueva taxonomía que tenía nombre para todas las cosas, encontrar palabras que no expusieran exageradamente el antagonismo, sino todo lo contrario, que se refirieran a grupos socioeconómicos en vez de clases, a tolerancia en vez de dialéctica. El diálogo, por lo tanto, se había transformado en un fetiche, una especie de perla que quería mostrar una nueva imagen de Chile alejado del horror y que, como todo fetiche, debía ser capaz de ocultar los modos en que se construye la perla, los antagonismos, la sangre y la crueldad que edificaron “la paz”.

Esta nueva narrativa importada de la experiencia de las democracias liberales ha tenido en el caso particular de Chile otro registro imborrable que permanece hasta hoy: un blanqueamiento del neoliberalismo. Hay una tesis, la cual suscribimos, que plantea que no había forma de instalar la lógica radical neoliberal en Chile por la vía democrática. Por lo tanto, no podemos pensar el discurso pluralista y democrático actual fuera del contexto de erosión de lo social que ha marcado el hábitat neoliberal en el país.

Considerando todo lo anterior, nos planteamos que las obras de Bonobo tenían que rasgar el diálogo, rasgar el fetiche, hiperbolizar las tensiones y los antagonismos que el nuevo lenguaje democrático, paradójicamente, de manera implícita —consciente o inconsciente— deseaba tapar. Nos hicimos una pregunta problemática que ha rondado todas nuestras obras: ¿cómo se manifiesta la violencia en un contexto democrático? Para eso era necesario mostrar personajes y situaciones donde las personas quisieran hacer el bien. Personas que creyeran fervientemente en los valores de las democracias liberales actuales, pero al mismo tiempo la violencia, la crueldad y las heridas no resueltas explotaban frente a sus ojos. Deseábamos que las obras generaran discusión como forma de resaltar los antagonismos y la necesidad de tomar posiciones políticas más allá de una especie de buenismo y mesura omnipresentes en los espacios de discusión. Creemos que, inevitablemente, aún nos seguimos preguntando el porqué de la extrañeza, de la culpa y de la incomodidad a la hora de dialogar. ¿Por qué este diálogo higienizado, cuidado, no termina de cuajar en este país? ¿Por qué relacionamos la palabra “dialogar” con la muerte de la discusión y los antagonismos?