

**Universidad de Chile**  
Facultad de Artes  
Escuela de Postgrado. Departamento de Teatro

# MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD EN “CONCEPCIONES: FRAGMENTOS DE UNA MEMORIA” DEL TEATRO DEL ORÁCULO

Tesis para optar al grado académico de Magister en Artes Mención Dirección Teatral

Autor:

**MANUEL ALEJANDRO LOYOLA FAÚNDEZ**

Profesor Guía: JUAN SALVADOR BARATTINI CARVELLI

**Santiago de Chile. 2004**



..	1
<b>RESUMEN .</b>	<b>3</b>
<b>INTRODUCCIÓN .</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO I. MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD EN “CONCEPCIONES” .</b>	<b>11</b>
1.1 El nuevo teatro .	12
1.2 Cambio de paradigma teatral . .	13
1.3 Teatro y postmodernidad . .	14
1.4 Puesta en escena y transmedialidad .	16
<b>CAPÍTULO II. DRAMATURGIA DEL TEXTO .</b>	<b>19</b>
1 Premisas dramáticas .	20
1.1. El sentido “moderno” de la dramaturgia .	22
1.2 Historiografía moderna . .	23
1.3 El Discurso Testimonio . .	25
1.4 Época y personajes . .	26
1.5 En torno al terremoto de 1939 .	27
1.6 Una mirada de los años 1970-1973 .	28
1.7 Los años ochenta .	29
2 Principios Estéticos . .	31
2.1. La intertextualidad .	31
2.2 Textos fuentes utilizados en la construcción del texto “Concepciones” .	32
2.3 Tipos de Intertextos . .	33
2.4 Secuencia de escenas por cuadros y presencia de intertextos .	34
<b>CAPÍTULO III. DRAMATURGIA ESCÉNICA .</b>	<b>39</b>
1 Premisas . .	40
1.1 El trabajo de nuestro actor . .	42
1.2 Secuencia física e intertextualidad corporal . .	43
1.3 Acercamiento a una antropología teatral .	46

1.4 El actor y sus principios escénicos . .	47
1.5 Organización del montaje . .	50
CONCLUSIONES . .	53
BIBLIOGRAFÍA .	57
ANEXOS .	59
TEXTOS DRAMATÚRGICOS PRELIMINARES . .	59
CUADRO DE 1983 .	59
CUADRO DE 1939 .	62
CUADRO 1970-1973 . .	74
TEXTOS DRAMATÚRGICOS FINALES DE "CONCEPCIONES: FRAGMENTOS DE UNA MEMORIA" .	84
CUADRO 1983 .	84
CUADRO II de 1970 .	88
CUADRO 1939 .	92
MATERIAL FOTOGRÁFICO DE APOYO A LA INVESTIGACIÓN . .	98

---

*A las señoras Griselda, Clara y Humilde; a Nena y Amaro.*



## RESUMEN

La siguiente investigación tiene como propósito describir los procedimientos escénicos que operan en la puesta en escena “Concepciones: fragmentos de una memoria” de la Compañía Teatro del Oráculo, dirigida por Manuel Loyola. Se pretende demostrar que en esta puesta en escena operan procedimientos estéticos de los paradigmas culturales de la modernidad y la postmodernidad. Específicamente se afirma que los recursos y temáticas modernas se manifiestan particularmente en el tratamiento dramático textual (texto literario) y que los procedimientos postmodernos se presentan con mayor énfasis en la composición o dramaturgia escénica.

El análisis descriptivo se ordena, metodológicamente, separando los procesos de construcción del texto dramático, de los procesos de construcción de la puesta en escena. Así se exponen de manera separada los mecanismos, predominantemente modernos, presentes en el texto y los procedimientos, fuertemente postmodernos, presentes en la puesta en escena.



# INTRODUCCIÓN

***“Si quieres ser universal habla de tu aldea” León Tolstoi***

¿Cuáles son las motivaciones que nos atraen a los espacios de creación teatral? ¿Qué buscamos? ¿Qué experiencia esperamos vivir? Sin duda, que intentar una respuesta a estas interrogantes es ambicioso y, por supuesto, escapa a los fines de este trabajo. Sin embargo, la aproximación a cuestiones tan fundamentales para un teatrista colabora en el esclarecimiento y justificación de su accionar teatral en el presente. Una sutil aproximación a tales preguntas facilitará el esclarecimiento de las motivaciones que nos impulsaron a trabajar con la historia popular de la ciudad de Concepción. Seguramente los estímulos que nos llevaron a crear “Concepciones: fragmentos de una memoria”, son variados e incluso ocultos a nuestra conciencia, pero numerosos rasgos fundacionales del por qué realizar esta puesta en escena están dialogados, presentes y vivos en nuestro Teatro del Oráculo. Esas motivaciones y perspectivas del arte teatral que articulamos y dispusimos escénicamente son las que dan vida a este trabajo de descripción y análisis escénico.

Los cambios que experimentamos en nuestras motivaciones de vida son muchos, nuestra relación con el arte teatral también es fluctuante. Lo que sentíamos ayer, esos motores de vida ya no son los mismos hoy. El tiempo nos traspasa y nos enseña a mirarnos de vez en cuando, y qué mejor manera que mirarnos desde el arte que amamos, desde su rica visualidad, corporeidad, sueño, ficción y doble esencia de la vida. En busca de un camino teatral que resolviera lo que nos inundaba y atormentaba creativamente, fue que decidimos trabajar con nuestro entorno inmediato, con nuestra

historia local, privada y subjetiva. La posibilidad de llevar a escena fragmentos de la historia de la ciudad de Concepción del siglo XX, nos situaba frente a las preguntas fundamentales que nos asechaban, ¿Qué somos? ¿De dónde venimos? ¿Qué nos ha pasado?. Comenzamos a mirar hacia nuestro pasado inmediato, que era también nuestro presente y nuestro futuro inmediato. Los tiempos lineales de la lógica positivista se nos desarmaban, y apareció la concepción de un tiempo único capaz de contener todos los tiempos a la vez, capaz de cobijar muchos mundos simultáneamente. Un tiempo analógico guardado en nuestras conciencias y en el inmenso amor a nuestros abuelos, padres, vecinos. En algún lugar de nuestra conciencia estaba ese deseo de mirarse, de hablar desde lo particular y privado de la historia de un pueblo. Incrustado como un remanente arcaico en nuestras sienas, se escondía esa necesidad de imaginar, ficcionar y ver los pasos de quienes caminaron nuestras calles años antes que nosotros.

Comenzamos a hablar, en nuestro colectivo teatral, de desarraigo en la vida de nuestra ciudad, hablamos del progresivo desinterés con nuestro entorno, con nuestros hermanos de casa, familia, ciudad. Los terremotos y las políticas públicas de desarrollo urbano nos habían despojado de la identidad arquitectónica de nuestro Concepción, de nuestra relación con los espacios públicos, sus memorias rurales y urbanas. Nos urgía una mirada sobre nosotros mismos, sobre nuestros espacios urbanos; nuestras plazas, poblaciones, cerros, lagunas. Nos impusimos la necesidad de proteger nuestros patrimonios humanos para mejorar nuestra vida comunitaria. Toda la solidaridad y conversaciones que nos hacen falta, la conseguiríamos sintiéndonos parte de un todo, no fragmentándonos, no haciéndonos más individualistas, no estando más solos. Nuestra ciudad y nosotros en ella.

Decidimos rescatar un fragmento de memoria de la ciudad de Concepción; imágenes, personajes populares, gritos callejeros, miedos y esperanzas, sus cerros, lagunas, barrios. Nos encaminamos a rescatar los testigos del tiempo.

La decisión tomada nos impuso trabajar con la memoria personal y colectiva de un grupo humano que habitaba el “Valle de la mocha” (primer nombre que dieron los españoles al valle donde actualmente se encuentra construida la ciudad de Concepción), durante el reciente siglo XX. Sin embargo, esa decisión nos obligaba a elaborar una mirada nueva de la ciudad, de observarla desde otros ángulos y exponerla, no desde la historia colectiva, sino desde la privada. No nos atraía la historia pura, la de los acontecimientos, la de los grandes personajes, en fin, la historia de los pueblos como lo concibe la concepción moderna de historia. Nuestra historia tendría su fundamento en las historias comunes, en las fuentes orales de personas cotidianas. Nuestro trabajo histórico sólo tendría vida si se fundamentaba en la vida de las mentalidades de sujetos comunes, de quienes no fueros los “protagonistas”, sino los que desde el entorno o las afueras del poder, vivieron y construyeron comunidad.

Elegimos tres momentos históricos relevantes en la historia penquista. Tres momentos que le cambiaron el rostro y el alma a nuestra ciudad. Tres acontecimientos que marcaron trayectos, cambios de ruta en nuestra comunidad. Así optamos por crear dramaturgia a partir de tres momentos históricos distintos del siglo XX, como lo eran: el terremoto del 24 de enero de 1939, el periodo 1970-1973, y la incineración de Sebastián Acevedo en las afueras de la catedral de la ciudad el 11 de noviembre de 1983.

Al trabajar con el año 1939, podíamos imaginar al Concepción aún colonial de antes del terremoto, el gobierno de Pedro Aguirre Cerda; los anhelos y esperanzas de su gente por una vida mejor, depositadas en su capacidad de trabajo y también en el Frente Popular que por esos días luchaba contra el conservadurismo y nacionalismo chileno. Los mismos días en que Concepción caía víctima del terremoto, Barcelona caía víctima de los aviones nacionalistas españoles y nazis que la bombardeaban. Horas antes del devastador terremoto que destruyó casi por completo Concepción y Chillán; Barcelona, herida de muerte, dejaba entrar al ejército nacionalista, con lo que se ponía término a la guerra civil en la península.

Una mirada sinóptica del periodo 1970-1973, era inevitable escenificar. Los acontecimientos de esos años, como pocos en nuestra historia han marcado tanto a un país. Un sueño revolucionario de la modernidad y su fatídico final vistos desde la óptica de dos lavanderas de la población Tres Pascualas. El espacio protagónico de la Universidad de Concepción y de una población marginal eran los lugares propicios para entregar una mirada privada y subjetiva tan necesaria a treinta años del golpe militar.

También era necesario dirigir una mirada al Concepción en periodo de dictadura militar, cómo no referirnos a un momento tan desafortunado de nuestra historia. Sin embargo, mientras más próxima la época a nuestros años, más difícil era plasmar una ficción teatral, pero logramos orientarnos al decidir fijar nuestro eje dramático en la persona de Sebastián Acevedo, un obrero que al no encontrar a sus dos hijos, detenidos por los organismos de seguridad del régimen, decide quitarse la vida incinerándose a las afueras de la Catedral de la ciudad, en un acto de amor por sus hijos. Acevedo, el padre inmolado, representaba el dolor colectivo y el cautiverio de toda una comunidad.

Con estos tres momentos decidimos partir a buscar sensibilidades, patrimonios individuales de nuestra ciudad, vestigios de personas comunes que habitaron nuestras calles, esos antihéroes de la literatura tradicional, esos hombres de barrios y calles oscuras y sucias. No buscábamos grandes historias, sino sutiles trozos de acontecimientos que nos permitieran exponer objetos, sonidos de Concepción.

La búsqueda de la ciudad es la búsqueda de nosotros mismos, de nuestros carreríos por las calles de tierra y adoquines de nuestra infancia en la población. De los juegos callejeros, las caminatas por el Concepción húmedo y fascinante de la niñez. Buscamos algo de nosotros cuando escudriñamos en la memoria de nuestros padres y abuelos, un ritual de encuentro con nuestros antepasados. El rito comunicativo con lo cósmicamente humano es nuestra fuerza motriz, el inevitable deseo de ver y escuchar a nuestros antepasados, vernos en ellos y compartirlo con nuestros hijos.

Nuestro ejercicio escénico nos devuelve a tierra firme, nos otorga una perspectiva para seguir caminando esta vida y las otras. Para el Oráculo el encuentro con las voces del pasado es esencialmente un encuentro con las certezas del futuro. El tiempo es único, permanente y contradictorio.

Las relación analógica de lo moderno y postmoderno de la puesta en escena y las miradas, perspectivas y confluencias que durante el trabajo comentaremos son, finalmente, las experiencias subjetivas, contradictorias que nos ha tocado vivir en estos años junto a la gran frontera del río Bío Bío. Son radiografía privada y vital de cada uno

de los intérpretes y creadores de nuestra agrupación teatral, los que sólo buscamos redescubrirnos a través de la metáfora teatral.

En el presente trabajo intentaremos diseñar una plataforma de análisis acotada de la puesta en escena moderna (rasgos temáticos) y postmoderna (rasgos escénicos) y ubicar algunas de las categorías y procedimientos que la definen, y cómo estas operan en el montaje teatral “Concepciones: fragmentos de una memoria”. Esta propuesta básica de análisis teatral postmoderno y su aplicación a “Concepciones”, posibilitará comprobar que el montaje se corresponde estéticamente con el estado actual de la cultura postmoderna en occidente, lo que indica que el trabajo creativo del Oráculo se desarrolla incorporando, traduciendo y renovando los discursos estéticos, plásticos y textuales que circulan en el quehacer artístico contemporáneo.

Nuestra propuesta escénica en “Concepciones” representa un cambio en las estrategias de simbolización, en el carácter de las modalidades de enunciación escénica, la que apunta hacia una mayor subjetivación y complejidad de las imágenes dramáticas propuestas por la dirección. Desde este punto de vista, el trabajo se aleja de las formas teatrales adscritas a la modernidad cultural y se inscribe como un lenguaje propio en el espacio discursivo de la postmodernidad.

Así dicho, nuestra agrupación teatral ha roto con una larga tradición teatral penquista, la que se fundaba en estéticas teatrales fuertemente naturalistas y donde el paradigma modernista era el eje ordenador.

La compañía renueva la escena teatral a través del juego de discursos, medios expresivos, y una particular manera de explorar la corporalidad del actor en escena.

Para lograr nuestro objetivo de análisis de la creación “Concepciones” recurriremos a las investigaciones en el campo de la teoría teatral realizadas por Alfonso de Toro, quien elabora una plataforma interpretativa del fenómeno teatral posmoderno, relacionando diversos canales discursivos e interdisciplinarios, que facilitan leer categorías y procedimientos operantes en una puesta en escena postmoderna. De Toro propone una interpretación transversal del trabajo teatral, donde se reutilicen conceptos de diversas disciplinas de la cultura y se reorienten hacia el fenómeno teatral.

***“...Este tipo de ciencia o interpretación transversal no significa de ningún modo el ‘fin de la ciencia’ o de la racionalidad sino, muy por el contrario, se encuentra en el centro de la ciencia: no es ‘antirracional’ sino ‘interracional’, no es arbitrario, sino que está comprometido con la plurivalencia y refleja nuestra época no como Hybris, sino como ‘hibridez’, debido a que no está supeditado a ninguna nacionalidad u ontología. No es un arché ni está subyugado a un concepto a priori de ciencia, es parte de una pos-teoría” (De Toro, A. 2001. Investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro. Revista Gestos. Año 16, N° 32, pág. 13).***

Por tanto, para realizar una reflexión adecuada de nuestra puesta en escena “Concepciones”, será conveniente ampliar nuestro campo de análisis más allá de lo meramente teatral, pues en la gestación de la puesta en escena se recibió con beneplácito la llegada de otras disciplinas o áreas artísticas, las que facilitaron y estimularon un trabajo creativo alejado del canon tradicional de un montaje teatral. Los procedimientos de investigación y creación del material dramático trascendieron la

---

perspectiva exclusiva de la disciplina literaria, lo que nos fuerza a una mirada más abierta, interdisciplinaria y transtextual del arte teatral.



# CAPÍTULO I. MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD EN “CONCEPCIONES”

A lo largo de nuestro análisis sostendremos la tesis que la puesta en la escena “Concepciones: fragmentos de una memoria”, conviven dialógicamente aspectos de los discursos teatrales denominados “Nuevo teatro” y “Teatro postmoderno”, es decir que existen dos paradigmas culturales y artísticos que operan simultáneamente en la construcción del montaje teatral. En la dirección del espectáculo teatral se dejan ver rasgos constituyentes de la temática del llamado Nuevo teatro latinoamericano de los años sesenta a mediados de los ochenta, y aspectos escénicos formales del denominado teatro postmoderno que opera en la actualidad. El director, como sujeto enunciador de discurso teatral, plasma una puesta en escena que híbridamente nos moviliza por dos campos del desarrollo teatral de los últimos cuarenta años, elaborando una particular unidad escénica en lo que hasta hace poco eran dos formas diametralmente opuestas.

Para compartir más claramente lo arriba mencionado, expondremos las características fundamentales que definen a cada forma teatral, para posteriormente establecer las relaciones con la puesta en escena del Teatro del Oráculo.

La posibilidad de incorporar en una misma puesta en escena elementos definitorios de lo moderno y postmoderno obedece a lo híbrido de los lenguajes actuales y también a la transición creativa que se vive hoy en día. Basta también acotar que nuestro director

artístico del Oráculo, es un ser social que ha vivido este proceso de transición de lo moderno a lo postmoderno en sus experiencias humanas. El proceso de cambios de paradigmas creativos también se viven en el ámbito íntimo, y la puesta en escena es la comprobación de esa experiencia en nuestro director teatral. Evolucionamos y transitamos con las experiencias personales y sociales.

La estética teatral recorre las experiencias del compromiso social militante y el escepticismo actual. La dramaturgia textual se funda en los procesos sociales globales pero se articula en experiencias subjetivas, la dramaturgia escénica se cimienta en lenguajes del teatro popular latinoamericano pero se funde con los multilenguajes y vectorizaciones de la postmodernidad. El espectáculo “Concepciones: fragmentos de una memoria” es un ir y venir, una simbiosis de los discurso de la generación moderna de la dictadura militar y la generación postmoderna de la actualidad. Su metadiscurso es la forma y el compromiso, una extraña síntesis del revolucionario de la era postindustrial.

## 1.1 El nuevo teatro

Los estudios culturales latinoamericanos sindicaron los años sesenta como los inicios de un teatro que se opone en forma y temática al teatro naturalista imperante en el continente. El nuevo teatro surge en la década de los sesenta e instaura la necesidad de marcar un momento de ruptura con todas las formas heredadas del anterior teatro, llámese costumbrista, operático, naturalista o burgués. El nuevo teatro enfatiza la relación polémica con un nuevo espectador, que en la nueva Latinoamérica lo constituye el obrero, el campesino y la clase media en ascenso al poder. Esta relación polémica es, esencialmente dialéctica, pues pone al espectador en actividad al incorporarlo con temáticas cotidianas que lo afectan, lo tocan diariamente. Es implícita una relación de intereses y de objetivos, pero que discuten un objeto aún no resuelto, el de las relaciones sociales de una nueva Latinoamérica víctima de una II guerra mundial.

La nueva Latinoamérica de los sesenta necesita un teatro que permita incorporar a la mayoría de los habitantes, que hasta ahora no habían sido motivo de creadores, en algunas ocasiones, sólo como curiosidad pintoresca. En otras palabras, esta nueva relación del teatro con la comunidad está basada en el entendimiento mutuo de que lo que está sucediendo en escena le importa a todos y tiene que ver con lo que ocurre en el contexto familiar, social y político. La escena les pertenece tanto a los actores como al público. La realidad es representable, es teatralizable, es transformable.

El nombre de “Nuevo Teatro” (que no es una nomenclatura nueva en la historia del teatro), según la crítica Rosa Eliana Boubet, nos habla del momento histórico en que se optó el nombre en la isla de Cuba:

***“En un encuentro celebrado en febrero de 1977, en la Macagua, teatristas provenientes de diversos colectivos se declararon parte de un movimiento: El Nuevo Teatro, para distanciarse del teatro fuertemente naturalista de las últimas décadas. Si vemos el fenómeno a través de sus elementos exteriores (trabajos en espacios abiertos, huir de las instalaciones teatrales), no encontramos nada***

***definitivamente nuevo – aún en su acepción convencional- pero si analizamos los componentes de un nuevo lenguaje en formación y las experiencias de 10 años, veremos que una de sus claves está en el método de elaboración dramática y la vinculación del colectivo con una zona concreta de la realidad”.* (Rizk, B. 1987. *El Nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica. Minneapolis, First Edition, pág. 42).***

## 1.2 Cambio de paradigma teatral

En los espacios académicos dedicados a los estudios culturales comienza a consolidarse la mirada que ubica el estado actual de nuestra civilización en una condición postmoderna.

La caída de los paradigmas político-culturales pilares de la modernidad, el fracaso de los mitos del progreso y la carencia de nuevas utopías, ha colocado al hombre de hoy en un estado de indefinición, incredulidad respecto a sus instituciones, y ha modificado radicalmente las manifestaciones artístico-culturales que operaban hasta hace algunos años.

El teatro latinoamericano ha visto modificada su praxis escénica, la que a partir de la década de los ochenta ha girado hacia la búsqueda de poéticas escénicas más subjetivas, las que no necesariamente se adscriben a un modelo teatral dominante. Durante los años sesenta y setenta operaron los últimos modelos teatrales provenientes desde Europa; el teatro brechtiano, absurdo y de la crueldad. Estos modelos constituyeron la inspiración de la creación teatral en Latinoamérica hasta los años setenta, pero, al igual que otras manifestaciones de la modernidad, no se constituyeron en herramientas discursivas y estéticas que permitieran leer y dar cuenta de la nueva realidad cultural latinoamericana.

Desde los años ochenta viene operando un cambio de paradigma cultural que ha modificado radicalmente el espacio teatral en nuestra América. Para la teatrológica cubana Magaly Muguercia, se ha transitado desde un paradigma sociológico a un paradigma antropológico. Al primero le pertenecen las formas teatrales heredadas de las influencias del teatro europeo y norteamericano, donde los discursos teatrales estaban vinculados fuertemente a los procesos político-sociales en marcha en el continente. “... Este paradigma sociológico que contribuyó a la configuración de una zona muy representativa de la escena latinoamericana, estuvo obviamente asociado a una etapa de insurrección popular en el continente, con los años de esperanza en un triunfo revolucionario a plazo breve”<sup>1</sup>. Este paradigma sociológico ejerció una poderosa influencia en muchas prácticas teatrales, aun cuando algunas zonas del teatro latinoamericano mantuvieron respecto a aquél una relación de mayor independencia. Explicar el mundo de manera casi literal fue uno de los rasgos fundamentales de este paradigma, el que se atribuía una responsabilidad social concientizadora y portadora de un relato real que colocaba al

---

<sup>1</sup> Muguercia, M. 1993. Antropología y Postmodernidad. Revista Gestos. Año 8, Nº 15, pág. 10.

teatro potencialmente más cerca del pueblo.

Sin embargo, el proceso de cambio de paradigmas y de crisis de los modelos culturales y políticos que se sucedieron a partir de fines de los setenta y principios de los años ochenta, produjo cambios en el hacer teatral chileno y latinoamericano que aun están en proceso. El teatro fue liberado de su responsabilidad militante y tuvo, más que nunca, el camino abierto para ir en busca de lenguajes, metalenguajes y medios escénicos que le dieran coherencia con los nuevos tiempos que acaecían y con el nuevo actor y director de fines de siglo. Se transitó así al paradigma antropológico, el que contribuyó a repensar el mundo y las estrategias artísticas para dar cuenta de él, más acorde a nuestra peculiaridad cultural. Este giro permitió abrir el diálogo del teatro con otras disciplinas, era necesario transdisciplinar el conocimiento para ir en busca de coordenadas que permitieran ver la realidad difusa, multiforme e híbrida que se presentaba. El paradigma antropológico permitió impulsos progresistas vinculados a un proceso de renovación de ideas que pugnaban por articularse. A partir de una búsqueda teatral multifacética, multimedial y transcultural <sup>2</sup> se fueron configurando poéticas que contenían una ética y estética más transgresora.

La búsqueda de poéticas teatrales propias se hizo más intensa y novedosa, y algunas universidades, atendiendo a este fenómeno, crearon espacios institucionales para dar a conocer y compartir con la comunidad teatral estas nuevas formas expresivas. Prueba de ello es la realización del “Festival de Nuevas Tendencias Teatrales” organizado por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

Sin duda alguna, que la transición teatral del paradigma sociológico al antropológico se inscribe en la transición mayor del estado de la cultura moderna a la postmoderna. El paradigma de la postmodernidad ha permitido vislumbrar, aún desde su polémica indefinición, algunas de las coordenadas que enmarcan el evidente reacomodo de categorías y estrategias creativas que tienen lugar en el mundo contemporáneo.

## **1.3 Teatro y postmodernidad**

Cuando decidimos utilizar el concepto de “teatro postmoderno”, sabemos que recurrimos a un concepto difuso, problemático, y que probablemente su uso se ha masificado bastante, pero sus características se han precisado muy poco. No deseamos elaborar una hipótesis sobre lo teatral posmoderno, esta tesis está lejos de pretender ese objetivo, más aún cuando sabemos que el término ha generado discordias y convergencias en campos tan diversos como la sociología, economía, arquitectura y las artes.

En el análisis de nuestra puesta en escena, utilizaremos propuestas metodológicas de la teoría del teatro que propone Alfonso De Toro. Este teatrólogo chileno propone modelos interpretativos de lo que él llama “lo teatral posmoderno”, diseñando un instrumento teórico que nos permitirá operar y someter a análisis la puesta en escena que

---

<sup>2</sup> De Toro, A. 2001. Investigación transdisciplinaria, transcultural, y transtextual en las ciencias del teatro. Revista Gestos. Año 16, N° 32, pág. 11-46.

usamos como ejemplo.

**“Queremos definir el postmodernismo como una actitud cultural y de vida del hombre actual, como un fenómeno histórico que se comienza a desarrollar a partir de los años sesenta dentro de la literatura y de su correspondiente crítica literaria y de la cultura en EE.UU., propagándose luego a todas las áreas del conocimiento y de la vida. En una segunda etapa, a fines de los años setenta, se extiende por Europa. Como punto clave se puede mencionar la novela de Humberto Eco “Il nome della rosa” (De Toro, A. 1990. Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo. Revista Gestos. Año 5, Nº 9, pág. 24).**

Para De Toro, lo postmoderno se articula conteniendo diversas formas. Es un collage, intertextual y con pluralidad de discursos. Las formas culturales posmodernas vienen cargadas de discursos, de juegos de lenguaje, es la heterogeneidad en juego dinámico, movimiento de materiales, pluralidad y encuentro de sistemas. Los límites genéricos se rompen y aparece el encuentro de las artes y sus formas. Son estos principios, como el collage, intertextualidad y pluralidad de medios expresivos los que se articulan en el tejido escénico del montaje “Concepciones”, de ahí el valor postmoderno que atribuimos a esta puesta en escena.

Para June Schulter<sup>3</sup> el teatro posmoderno comienza en 1970, después del ocaso del teatro moderno que se había iniciado con Ibsen (1828-1906), y había finalizado con las vanguardias de Brecht, Ionesco, Artaud y Grotowski. Las características que la autora asigna al teatro posmoderno son la ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, deformación, de creación, antimimetismo y adverso a la interpretación.

Estaríamos frente a un teatro performático, no textual, antropológico, ritual, mítico, y donde el actor se constituye en el eje de la escena, en su herramienta esencial. Allí el texto es un signo que opera como otros más, pierde su estatus dominante y muchas veces carece de sentido. El texto en el espacio teatral posmoderno es visto como autoritario y arcaico.

El teatro posmoderno abre la escena al encuentro de los códigos teatrales, audiovisuales, dancísticos, lumínicos, tecnológicos. El espacio teatral deja la exclusividad de la sala convencional de teatro y ocupa calles, hospitales, morgues, garajes, ferias, discotecas, bares.

El texto cede frente al movimiento y al novedoso uso del espacio, el actor ya no es guiado por un texto y su autor omnipresente, el actor es el creador central del fenómeno escénico. Debe entrenar el instrumento expresivo de su cuerpo para, a través de él, crear gestualidad, ficciones, imágenes, ritmos, sonidos. El actor, apoyado por la luz, invade y crea mundos en el “espacio vacío”.

Erika Fischer-Lichte<sup>4</sup> coincide con Schulter en categorías del teatro posmoderno. Argumenta que la escena posmoderna se resiste a la interpretación, pues no pone su

---

<sup>3</sup> Citada por De Toro, A. 1990. Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo. Revista Gestos. Año 5, Nº 9, pág. 55.

<sup>4</sup> Fischer-Lichte, E. 1989. El cambio en los códigos teatrales: hacia una semiótica de la puesta en escena intercultural. Revista Gestos. Año 4, Nº8, pág. 11-32.

acentado en la referencialidad. Si deseamos aproximarnos a su nivel semántico, debemos hacerlo utilizando otros parámetros y otras unidades de análisis pertenecientes a disciplinas varias. Muchas veces esos mensajes no se encontrarán. La performatividad del teatro posmoderno recurre a la fragmentación, al collage y a la repetición como herramienta para organizar el tejido escénico. La escena posmoderna utiliza fuentes intertextuales para reubicar textos y ponerlos a funcionar en

contextos nuevos. Frecuentemente se recurre a formas, sonidos y registros de otras tradiciones teatrales, de culturas extrañas a la propia, para producir un nuevo teatro. El teatro posmoderno es fuertemente transmedial, pues utiliza medios expresivos provenientes de distintas disciplinas artísticas y las pone a funcionar bajo un prisma dramático.

Nuestro primer paso será inscribir nuestra puesta en escena “Concepciones” como un tipo de teatro posmoderno transmedial. Desde esta plataforma de análisis procederemos a la descripción detallada de las unidades mediales y los recursos teatrales que se utilizan en la puesta en escena. Compartiremos los tipos de teatro posmoderno que describe Alfonso De Toro, y que pasaremos a exponer más adelante, incorporando a nuestra puesta en escena dentro del tipo de teatro posmoderno plurimedial (transmedial)-kinético.

## 1.4 Puesta en escena y transmedialidad

En el análisis que llevaremos a cabo de la obra “Concepciones”, nos interesa tratar de determinar en qué medida y de qué manera se articulan las estrategias y procedimientos transmediales e híbridos en el tejido dramático. El procedimiento transmedial o plurimedial conlleva el intercambio de una multiplicidad de posibilidades mediales. Incluye diversas formas de expresión y la puesta en articulación de variados medios que dialogan entre sí, sean estos audiovisuales, vocales, corporales, dancísticos, gestuales, electrónicos, textuales. La transmedialidad implica el tránsito nómada de medios expresivos en la escena teatral, tal como queremos demostrar que ocurre en la puesta en escena “Concepciones”.

***“La transmedialidad se encuentra en estrecha relación con objetos culturales a raíz de la globalización, que desde la modernidad a la postmodernidad ha ocurrido en todos los campos de la vida, de tal forma que ha afectado a la cultura, el arte y la ciencia; y, especialmente, se encuentran procesos mediales en el centro de cualquier reflexión dentro de la teoría de la cultura. Este desarrollo no se refiere tan sólo a una sociedad siempre más condicionada por lo visual, que comienza en la modernidad como los paisajes y panoramas, sino también a qué significados obtienen un carácter primordialmente nómada y descentrado” (A. De Toro. 1990. “Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo”. Revista Gestos. Año 5, Nº 9, pág. 25)***

En la puesta en escena “Concepciones”, la transmedialidad no es una mera agrupación de medios, no es un acto de superposición de formas de representación medial, sino un

proceso, una estrategia elaborada y condicionada estéticamente y que no induce a una síntesis de elementos mediales, sino a un proceso disonante, estimulante y capaz de conducir vida dramática. Cuando se ha seleccionado un medio expresivo, el dancístico, por ejemplo, se procede transdisciplinariamente y se ubica ese medio en la cadena tensionante del instante histórico que se evoca en la escena. La danza de oposiciones de los estudiantes del segundo cuadro escénico dialoga con la historia, con sus propias formas (código) y con otros medios que la complementan, como la iluminación y las percusiones de los músicos en vivo.

El uso de elementos mediales en la escena, desde la selección hecha por el director, hasta su disposición en el tejido escénico, determina la semántica y pragmática de la obra teatral, y también su proceso de decodificación.

El teatro como forma medial de arte ha estado siempre determinado por diversos medios expresivos de representación. Tradicionalmente el recurso medial textual o lingüístico ha sido el dominante en la escena, dejando a los otros medios subordinados a él. Hoy, sin embargo, el proceso de articulación medial es más integrado. El diálogo de los medios expresivos es hoy más híbrido, y lo seguirá siendo en el futuro inmediato.

Los usos mediales de la puesta en escena son labores que realiza el dramaturgo, director, actores, músicos, diseñador, técnicos y espectadores. La toma de decisión por el uso o no de una forma medial, determinará la reflexión que el director “autor escénico” realice sobre la escena, y también sobre el teatro mismo. La transmedialidad es también un ejercicio metatextual, una reflexión representacional sobre el teatro mismo. Por tanto, la selección y diálogo de medios expresivos en el teatro no funcionan solamente como una instancia productora de significados, sino que define la relación del creador con el arte teatral, y cómo el autor escénico ve y proyecta al teatro.

La puesta en escena “Concepciones: fragmentos de una memoria”, se inscribe en un teatro transmedial, con variados medios expresivos que potencian una rica percepción sensorial del espectador, y coloca a su escena fuera de las prácticas teatrales convencionales, superando las definiciones de género teatral como resultado de una mirada particular del arte teatral y del rol del director como creador escénico.



## CAPÍTULO II. DRAMATURGIA DEL TEXTO

La construcción del texto dramático de “Concepciones”, contiene la práctica escénica, investigación historiográfica e improvisación inscrita en cada una de las palabras enunciadas, tejido de frases, réplicas, fábulas y sonoridades. El tejido dramático arrastra huellas, imágenes, situaciones, personajes; que desde el registro de entrevistas, periódicos e imágenes fueron dando forma teatral -en el juego de improvisaciones- a la dramaturgia definitiva del texto. El texto se construye junto al espectáculo, no es un artefacto literario aislado, producido en el secreto mundo del poeta. El texto y la representación poseen un mismo status, por lo que dialogan y se modifican en ese encuentro. Cada texto para llegar a su forma definitiva paso por los juegos de improvisación y su misma génesis proviene de diversos lugares.

Llamamos dramaturgia del texto al tejido de acciones y descripciones inscrito en el texto literario. Entendemos por texto una configuración lingüística; el conjunto de palabras y oraciones que se organizan dialógicamente – en el caso del teatro- en la enunciación dramática. Finalmente, usamos el término dramaturgia del texto para referirnos a los enunciados verbales asignados a los personajes de la fábula, aquella construcción del texto dialogal que se organiza en situaciones de comunicación que denominamos escenas, y la que organiza, a su vez, el cuadro teatral mayor.

***“En una primera aproximación a las tipologías textuales, hay que señalar que los textos pueden ser dialogales o monologales, orales o escritos. La distinción***

***monologal/dialogal se refiere al hecho de que los textos pueden ser producto de una interacción en que ambos interlocutores contribuyen a la construcción del texto (es el caso de la conversación), o bien pueden ser contruidos sólo por el emisor, ya sea en presencia o en ausencia del receptor. Es el caso de una conferencia o de una pancarta”. (Alvarez, Gerardo. “Textos y Discursos: introducción a la lingüística del texto”. Ediciones Universidad de Concepción. Concepción, 1996, pág. 24).***

La dirección teatral diseñó un camino en la construcción de la plataforma textual sobre la que iba a operar la dramaturgia del actor. En este camino dramático la participación de todo el equipo fue una constante fundamental para el logro de las metas planteadas. Para una mejor exposición del trabajo dramático ordenaremos nuestro análisis en etapas que en el trabajo mismo se desarrollaron de manera integrada, no de manera secuencial como lo expondremos ahora.

## 1 Premisas dramáticas

El director se planteó generar un acontecimiento escénico único y estimulante que posibilitara compartir con el espectador fragmentos de historias particulares, sonidos, artefactos, colores, anhelos de épocas vividas por la comunidad penquista durante tres momentos de su historia privada y social del siglo XX. Por lo tanto, posibilitar el encuentro del espectador con parte de su historia reciente, y revalorizar la tradición oral popular (la nutrida biblioteca oral ambulante que cada persona carga) y las miradas sobre la realidad que desde allí se proyectan.

La puesta en escena se inscribe dentro de los variados esfuerzos por recuperar la memoria simbólica de la comunidad, y cómo desde una microcomunidad geográfica, la ciudad de Concepción, hablamos también de la historia de un país.

Así pues, la cultura oral constituiría nuestra fuente principal para componer la plataforma dramática textual. Decimos plataforma porque hasta días antes del estreno de la puesta en escena sería un referente textual flexible y dinámico. Abierto al nuevo descubrimiento. Las formas discursivas son siempre flexibles y dinámicas.

Las anécdotas que saldríamos a desenterrar deberían tener relación con aspectos recreativos, productivos, simbólicos y cotidianos, que desde una óptica de la literatura popular, recogiera la cosmovisión de sujetos de la calle, el taller, la fábrica. Situar individualidades que comúnmente no poseen canales expresivos que le permitan entregar visiones de mundo en la comunidad donde habitan. Los medios de comunicación de masas y los canales de comunicación oficial no permiten el acceso a miradas que desde otra sensibilidad social, étnica o económica altere o cuestione los modelos culturales y las “certezas” sobre la cual se asienta el poder de las oligarquías nacionales. Desde un nuevo punto de vista, la reflexión sobre la historia no pertenece a los pensadores de la “alta cultura”, sino que se puede ejercer desde cualquier lugar. Reemplazamos entonces la concepción de “La historia”, por el de “realidades históricas”. Lo anterior permite incorporar lecturas y sensibilidades desde los más diversos ángulos y

disciplinas, que aseguran la subjetividad y privacidad que perseguía el proyecto dramático.

El director realizó un largo estudio historiográfico y periodístico para clarificar etapas o procesos de desarrollo geográfico, social y económico de la ciudad. Su investigación se inició con el análisis del discurso oficial contenido en la prensa de la época. Como instrumento metodológico se operó con las propuestas de análisis de discurso del Dr. Gerardo Álvarez. Este lingüista expone una rigurosa metodología de análisis descriptivo de los discursos que circulan en los sistemas sociales. Tal metodología de análisis permite identificar al sujeto-hablante que se oculta tras cada enunciado, pues deja huellas o marcas textuales en el enunciado que lo delatan como sujeto social e ideológico. El sujeto de la enunciación (sujeto productor del discurso), al momento de poner en acción al lenguaje, elige modos de decir, tipos de palabras, modalizaciones, intertextos, y otras posibilidades discursivas que lo ponen al descubierto como sujeto social opinante, que observa la realidad desde una óptica particular. Por lo tanto, la pretendida objetividad de todo hablante es relativizada, desalmada.

***“Considerar todo acto de lenguaje dentro de un marco enunciativo implica, como primera cosa, distinguir el sujeto del enunciado del sujeto de la enunciación. El primero designa al agente de la noción expresada en el enunciado; el segundo designa al individuo que emite este enunciado. Por ejemplo, si el enunciado es ‘Pedro compró el diario’, el sujeto del enunciado es, sin duda, Pedro (de quien se predica que compró un diario), pero el sujeto de la enunciación, es decir, quien dice (quien emite esta aseveración), no es seguramente Pedro. Esta afirmación permite subrayar el hecho evidente, pero a menudo olvidado, de que detrás de todo mensaje (a veces una simple aseveración en apariencia impersonal, como ‘se acabó el socialismo’) se oculta un sujeto de la enunciación, que es el responsable de esta aseveración y con respecto al cual se pueden fijar los márgenes de veracidad, falsedad, confiabilidad, etc. No existe en el mundo humano palabras que no sean emitidas por un enunciativo, que es el responsable de estas palabras. El mundo en sí no habla, siempre hay alguien que habla sobre el mundo. Una estrategia periodística consiste en ocultar (conciente o inconcientemente) esta mediación inevitable del lenguaje” (Álvarez, Gerardo. “Textos y Discursos: introducción a la lingüística del texto”. Ediciones Universidad de Concepción. Concepción, 1996, pág. 34-35).***

Este instrumento de análisis de discurso permitió descomponer y analizar los ámbitos temáticos predilectos de la prensa de época, sus inclinaciones ideológicas, fuertemente ligadas a las visiones conservadoras de la oligarquía nacional, y su constante autorreferencialidad de clase. Gran parte del material gráfico impreso de época, se encuentra inundado por la mirada de la derecha tradicional chilena. Los temas, las notas periodísticas, la “amenaza del comunismo”, los valores patrios, la visión de realidad nacional y de progreso son expuestos por la prensa escrita controlada por un grupo de poder con claras intenciones propagandísticas y doctrinarias. El registro escrito estaba fuertemente mediatizado por la mirada de las clases dominantes. Sin embargo, la tradición oral permitía abrir perspectivas nuevas, miradas privadas y subjetivas de acontecimientos y épocas. La experiencia humana parecía conservarse de una manera fresca en la memoria de las personas, la que nos abría posibilidades ricas en anécdotas,

léxicos y vida cotidiana. La mirada popular que buscábamos la podíamos inferir de la prensa de época solo relejendo sus informaciones, realizando un contradiscurso de sus enunciados.

Los espacios discursivos que nos interesaban se encontraban en la tradición oral. Allí todas las visiones se encuentran y funden de manera espontánea. Trabajamos con tres asociaciones de tercera edad y dos hogares de ancianos, los que generosamente nos aceptaron y, con mucha parsimonia y sensibilidad relataron por tardes enteras sus vivencias. Estas experiencias de recopilación de tradición oral fueron las más significativas que el equipo realizador vivió, lo que facilitó la elaboración de la ficción escénica, a la par de optimizar y profundizar el compromiso con el proyecto teatral total. En esas conversaciones, frente a nosotros, se reproducían palabras y experiencias de nuestros padres, abuelos y tatarabuelos. Estábamos intentando reconstruir nuestro propio pasado, nuestra historia como comunidad al borde del Bío Bío.

### 1.1. El sentido “moderno” de la dramaturgia

---

Lo moderno perfila la historia como destino, como un camino irreductible hacia la consecución del mito, hacia la captura de la utopía, hacia una historia que necesita cumplirse. Pero también como un tiempo de señales engañosas que postergan el futuro, o de sabidurías y apuestas que aproximan los finales de un derrotero trazado. Los cuadros escénicos de “Concepciones”, se dirigen a un final trágico, la ciudad es vista desde sus constantes derrotas, desde sus ruinas, sus ecos mortuorios. Los personajes se movilizan conducidos por fuerzas que están más allá del sentido de sus actos, los movilizan fuerzas sociales, confusos signos de época en revolución. Victimarios y víctimas, obreros, lavanderas, estudiantes, y ambulantes saben y no saben del epílogo que les espera. La modernidad penquista del siglo XX, el tiempo arcaico, primitivo donde vive lo mesiánico incumplido y la esperanza siempre latente de que se cumpla.

En este estado de degradación de la ciudad, persiste la espera de una cultura popular redentora, aunque esta redención no es social sino íntima y subjetiva. Aquí volvemos a ver la integración de lo moderno y posmoderno. La narratividad de la historia, de los oprimidos, de los personajes comunes viene desde el reconocimiento de su pasado, del encuentro con las voces de antaño, no proviene del futuro (como prisma moderno), sino que se realiza en el encuentro con el patrimonio humano de quienes habitaron y murieron en esta tierra que bordea el histórico río Bío Bío. Integramos a la mirada moderna lo privado e íntimo de lo posmoderno, así nos nutrimos no de mitos del futuro sino de voces de nuestra tradición, la que nos confiere un sentido, la que nos otorga identidad, reactualizando un pasado como fragmentos de un presente. La dramaturgia integral de “Concepciones” cuestiona la marcha catastrófica de lo civilizatorio.

***“Todos los hombres y mujeres del mundo comparten una forma de experiencia vital (experiencia del espacio y el tiempo, del ser y de los otros, de las posibilidades y peligros de la vida), a la que llamaré modernidad. Ser moderno es encontrarse en un medio ambiente que nos promete aventuras, poder, alegrías, crecimiento transformación de nosotros mismos y del mundo, pero que al mismo***

***tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos. Los ambientes y las experiencias modernas cruzan todas las fronteras de la geografía y la etnicidad, de las clases y la nacionalidad, de la religión y la ideología: en este sentido, puede decirse que la modernidad une a toda la humanidad. No obstante, esta unión es paradójica, es la unión de la desunión; nos arroja a un remolino de desintegración y renovación perpetuas, de conflictos y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser moderno es ser parte de un universo en que, como dijo Marx, ‘todo lo que es sólido se evapora en el aire’ (Marshall Bernam “Brindis por la Modernidad”, en El debate Modernidad-posmodernidad, pág. 67. Editorial El Cielo por Asalto, 1993).***

El futuro como ancla de la modernidad no nos seduce, preferimos el vacío del presente, que contiene el pasado y construye el futuro. El presente es nuestro tiempo valorado en el que deseamos contener el tiempo pasado. Valoramos nuestra historia que actualizamos a través de personas, de historias privadas. Las anécdotas no les pertenecen a las masas, sino a individuos.

Se deja ver en la dramaturgia de “Concepciones” rasgos del romanticismo moderno, aquél espíritu que frente a la catástrofe que viven los postergados intenta recomponerse e interferir en el presente nuevamente. Una comunidad perdida necesita reconstruirse una y otra vez. Un sentimiento melancólico recorre los cuadros, época a época.

En nuestro país y en toda América Latina, la discusión sobre la identidad geográfica moderna (como sucedió y se construyó en las literaturas nacionales del siglo XIX), adquiere especial relevancia en este presente incierto que vivimos, con desorientaciones culturales y políticas que nos mantienen sin capacidad creadora desde el aspecto social. En este estado de cosas, la dramaturgia de “Concepciones” contiene un diálogo novedoso y dinámico de aspectos modernos y posmodernos, que la constituyen y le permiten una articulación escénica actual. En el texto se inscribe la visión moderna del saqueo de los poderes imperiales y las oligarquías nacionales a las riquezas de los pueblos, que se inscribe desde quien denuncia el desacople profundo entre sus culturas nacionales y las racionalizaciones dominantes. Lo moderno se respira en las apariencias de desarrollo y crecimiento en contextos sociales infrahumanos. El texto expone radiográficamente la degradación de la condición de vida de los sectores populares y la consecuente pérdida de sus manifestaciones lúdicas y creadoras. Pero simultáneamente a estos paradigmas modernos, operan en la construcción del texto dramático procedimientos como el collage y la intertextualidad que le otorgan un perfil dramático posmoderno. Así también, la mirada desde las subjetividades y el fragmento como mecanismo expositivo permiten definir un texto rico en variantes y canales interpretativos diversos.

## 1.2 Historiografía moderna

El material teatral de nuestra puesta en escena es la historia social de los individuos, es el espacio desde donde extraemos nuestros impulsos dramáticos. De las experiencias que conforman las sensibilidades sociales decantadas en una sociedad según las coyunturas históricas que se dirimen, surge la materia prima desde donde construimos acciones y ficcionamos arte teatral. Por lo tanto, nuestro trabajo de investigación y

creación teatral se perfila como una antropología de las sensibilidades humanas: entendiendo estas como el cúmulo de conocimientos, experiencias y actitudes de acercamiento a la realidad que realizan individuos subjetivos y sociales a la vez.

Nos interesa indagar en lo cotidiano y metafórico de las conductas y en lo quehaceres de individuos que respiraron un momento específico de la historia de la ciudad de Concepción. Somos modernos, pues desde la historia social concreta imaginamos personajes, anhelos, conflictos y discursos. Historiamos como humanistas, movilizamos imágenes escénicas que reivindican al ser humano y desacreditan el abuso del poder. Esto es lo que nos ha llevado a la selección del problema ético de los personajes populares que movilizamos, como índice del significado de la cultura y de la civilización latinoamericana.

La omisión de espacios marginales, por la historia convencional, es el núcleo significativo más característico de los capitalismos dependientes contemporáneos, e ilumina el significado global de estos sistemas. De allí la necesidad de la sociedad del control como Foucault la definió, de allí los atropellos a los derechos fundamentales del ser humano, de allí la eterna postergación de los espacios del bienestar. Por tanto, concretar la mirada en la problemática cotidiana de seres comunes y corrientes equivale a entender el sentido general de toda forma de producción cultural, de su institucionalización y de la identidad del artista en una sociedad. Aquí yace la dimensión ética moderna de la cual no queremos desprendernos.

Es indudable que el paso decisivo en la dirección historiográfica, fue situar el trabajo teatral entendiéndolo en su aspecto ideológico. En este desplazamiento, la definición de ideología como “la representación de una relación imaginaria entre el individuo y sus condiciones reales de existencia” propuesta por Louis Althusser fue de importancia central.

Hablar de re-presentación, de imagen creada por el individuo frente a su contexto, implica la interferencia de una forma de trabajo para producir figuraciones, actividad que se interpone entre otros dos términos que pueden estar afectados por algún grado de dislocación: la forma en que los seres humanos viven su situación objetiva dentro de una sociedad y la manera en que su subjetividad la imagina. De acuerdo con esto, la ideología sería una forma de trabajo intelectual que todo individuo y grupo desarrolla inevitablemente para imaginar el modo en que funcionan las estructuras sociales en que les toca vivir, y el significado que tiene su presencia en ellos, con el objetivo de constituirse en actores de los tipos de actividad social que allí sean deseables, posibles, válidos y permisibles.

Consecuentemente con el planteamiento anterior, nuestro acto recuperatorio de experiencias rutinarias de sujetos del siglo XX, es un acto ideológico. La selección de los años, los personajes puestos a deambular en escena, sus textos, intertextos y subtextos, exponen nuestra mirada y perspectiva ideológica de la historia reciente de la ciudad de Concepción y a su vez, la historia de Chile.

Nos constituimos en sujetos con discursos, en agentes de transformación humana. Damos énfasis a los atributos sensoriales y emocionales de nuestra creación dramática, de un texto que expone la forma en que los seres humanos fijan conciente o

inconcientemente sus objetivos y prioridades que satisfacen necesidades e intereses. Este trayecto lo realizan junto al reconocimiento de aliados, obstáculos y oponentes, además de apropiarse de todos los instrumentos materiales y espirituales acumulados, disponibles y accesibles en una sociedad, de acuerdo con su desarrollo cultural y social. Esos instrumentos materiales y espirituales son imágenes, conceptos, valores, símbolos, discursos, utensilios, modos de comportamiento, jerarquías e instituciones.

### 1.3 El Discurso Testimonio

---

Nuestras raíces dramáticas se encuentran en los testimonios orales, visuales y escritos que recopilamos de testigos de época. Las entrevistas brindaron una mirada personal de los aspectos privados y públicos que explorábamos, una justificación, una certeza personal que permitió abrir zonas y entornos históricos no registrados por la historiografía tradicional.

Los relatos recopilados (narración de una serie concatenada de acciones o de historias) marcan la presencia deíctica del “yo”, un esfuerzo por valorizar la experiencia personal del sujeto con los hechos que cuenta. Para el sujeto de la enunciación, los hechos narrados constituyen una verdad, es decir, que el discurso realizado contiene el valor referencial de la realidad (referente) y de la cual precisamente testimonia al declararse actor de los hechos que configuran esa realidad. Por otra parte, estos discursos testimoniales se asignan un valor de verdad, más aún cuando están influenciados con la “posibilidad” de ser llevados a escena. Quizás este estímulo colabore con ciertos grados de novelización de las experiencias, lo que, para nuestros fines, no constituye un descrédito del relato pues, precisamente, nos interesa la realidad privada del sujeto enunciante, su ficción histórica, la intensa mirada personal que inequívocamente plasmamos en nuestros actos de habla.

Otra de las características de los relatos que permitió potenciar nuestra dramaturgia fue el discurso ausente de mecanismos literarios, más o menos refinados, propios de otros discursos (cuento o novela) o de mecanismos de otros sistemas comunicativos (TV-Cine); elipsis, ruptura de planos temporales, y de los mismos registros del habla (dialogismos), si se presentan es sólo como parte del hecho narrado, es decir, en función documental.

Los testimonios recopilados en sesiones-ensayos (reuniones en torno a pan amasado y mate que facilitaron un ambiente distendido y ameno) contenían valores referenciales subjetivos, verdades íntimas del tránsito de vidas particulares por épocas pasadas recientes. Muchos de estos discursos orales fueron transcritos literalmente a la dramaturgia del texto. Estos testimonios directos de los hechos narrados se constituyeron en sujetos-emisores dramáticos con simbiosis intertextual que posibilitó la inscripción de textos orales en un nuevo artefacto textual.

Nuestro acercamiento al discurso testimonio no se reduce únicamente al registro de crónicas y experiencias vividas y transmitidas desde el registro lingüístico. Para los fines pluridimensionales de la puesta en escena constituyeron documentos testimoniales sonidos, objetos, voceos tradicionales, ritmos, colores, olores, y cualquier otro estímulo

que nos permitiera una búsqueda escénica. El discurso testimonio descrito por nosotros es un género más amplio que el puramente literario, por ello, una tipología de los discursos no debe postular la existencia de manifestaciones químicamente puras, sino establecer una descripción de los elementos o caracteres dominantes de cada uno en su función social. Cada discurso opera desde una articulación distinta, y para nosotros esa diversidad constituye una fuente inagotable de estímulos e informaciones.

Como para el arqueólogo cada objeto o huella rescatada del olvido y la oscuridad de la tierra esconde toda una vida, y marcas del entorno humano o animal que la cobijó, así para el Oráculo, cada prenda de ropa o artefacto de época daba cuenta de la rica vida que vio operar, funcionar. En nuestros objetos y sus usos se inscriben nuestras formas de relaciones productivas y sociales, así como nuestras frustraciones y anhelos.

Comunicados de prensa, fotografías, registros audiovisuales, testimonios orales, estudios históricos, objetos, sonidos, colores, olores, constituyeron documentos testimoniales que nos permitieron un acercamiento integral a las épocas que buscábamos evocar. Sin embargo, constituiría sólo la fase investigativa previa del trabajo pues luego, en el proceso de improvisación y composición escénica, asumiríamos la tarea de ficcionar y subjetivizar aún más los documentos plurimediales con los que contábamos. Los testimonios se sometían a la vectorización teatral.

## **1.4 Época y personajes**

---

Para compartir una mirada fragmentada, acotada y popular de la ciudad de Concepción del siglo pasado, se decidió desarrollar una dramaturgia textual en tres cuadros escénicos autónomos e interconectados, que nos llevaran a tres épocas distintas del siglo XX penquista, y también chileno.

Los distintos momentos a escenificar deberían contener una relevancia local y nacional, deberían girar en torno a momentos significativos en el desarrollo y estado individual y social del siglo XX. Nos interesaba acercarnos a nuestros abuelos, padres, y a nosotros mismo en nuestra historia más reciente.

Las épocas más recurrentes en nuestras conversaciones decían relación con el concepción semicolonial de principios de siglo; con las experiencias en las poblaciones antes y durante el gobierno de la unidad Popular (consolidación de un largo proceso de desarrollo organizacional de la clase trabajadora y los movimientos cívicos y partidos políticos que adscribían a modificar radicalmente la sociedad chilena); y con momentos vividos bajo la dictadura militar, época reciente tristemente relevante en la historia nacional, y que aún no termina de horrorizarnos.

La dirección decidió trabajar en torno a tres momentos de la historia popular del siglo XX, los que fueron el terremoto del día 24 de enero de 1939, que destruyó las ciudad de Chillán y Concepción; los años de la Unidad Popular en la Universidad de Concepción, vistos desde los ojos de dos lavanderas de población, y la inmolación de Sebastián Acevedo, padre que se quita la vida a las afuera de la catedral de Concepción para permitir la liberación de sus dos hijos detenidos por la CNI de la época.

La elección de las épocas solo nos daba un contexto historiográfico, pero no era

nuestra intención de referirnos al momento histórico-social a la manera que se suele testimoniar. Nuestra aproximación era a través de individualidades, de mundos particulares que desde lo íntimo y lo cotidiano establecerían lazos con el contexto mayor. Las historias privadas iban a sostener nuestra dramaturgia, no los llamados hechos mayores, no los acontecimientos institucionales.

## 1.5 En torno al terremoto de 1939

---

A las 23 horas del día 24 de enero de 1939 tuvo lugar el terremoto más fuerte del que se tenga registro en la historia humana. El devastador cataclismo de casi cinco minutos de duración, con epicentro en el pueblo de Bulnes –distante unos 75 kilómetros de la ciudad de Concepción- derrumbó todos los pueblos y ciudades a cien kilómetros a la redonda. Una vista panorámica de la ciudad de Chillán solo dejaba ver destrucción total y sólo unas cinco a siete casas quedaron en pie. La capital de la provincia de Concepción, la ciudad de I mismo nombre, corrió suerte similar. El centro de la ciudad quedó destruido y solo algunas precarias construcciones se mantuvieron en pie pero con graves problemas estructurales. La ciudad de Concepción tuvo que ser reconstruida completamente. Las imágenes dantescas de nuestras ciudades se correspondían tristemente con las imágenes que llegaban, y se publicaban en la prensa de época, de la ciudad de Barcelona que en esos días era destruida por la aviación nacionalista y nazi. La analogía trágica de estas ciudades textiles constituía un hito desafortunado en la historia humana de sus habitantes.

La capital provincial estaba en las ruinas. De sus más de 90.000 mil habitantes, casi un tercio de ellos desapareció, miles de heridos dejaron la ciudad e innumerables vapores y buques de guerra nacionales y extranjeros partían desde Talcahuano con niños huérfanos. Se estima que más de 12.000 niños dejaron la ciudad e iniciaron nueva vida en Santiago, Valparaíso, Viña del Mar y San Antonio entre otras ciudades.

El año 1939 marca un antes y un después en la historia de la ciudad de Concepción. La ciudad es devastada otra vez por un cataclismo que le recuerda su sino trágico; la ciudad de la eterna destrucción. Quizás en algo se explique el escaso arraigo del penquista por su arquitectura, por sus espacios urbanos. El penquista es un habitante en tránsito en su propia ciudad. Luego de la destrucción miles de técnicos, obreros, campesinos y profesionales que llegan a socorrer a la ciudad y a reconstruirla, estos serán sus nuevos habitantes. Concepción vuelve a nacer, como lo ha hecho desde la colonia, como lo ha hecho luego de sus seis destrucciones; una de las cuales provocó su cambio de ubicación geográfica. El devastador terremoto del año 39 provoca el nacimiento de una nueva ciudad, con nuevo rostro arquitectónico y humano.

La ciudad que se cubre bajo los escombros es la que nos llama la atención, la ciudad de adobe, la ciudad colonial. Concepción es por esos años la ciudad textil del país. Innumerables fábricas se levantan en el centro y periferia de la ciudad. Junto a ello se concentra una intensa actividad comercial y portuaria, que fundido con el aire colonial y campesino hacen de este valle urbano un espacio diverso y dinámico. Góndolas sobre el río Bío Bío, faroleros, ferias campesinas, fuerte actividad ferroviaria, sindicatos y dinámica vida universitaria hacen de la ciudad un espacio de fuerte actividad social y económica.

Recordemos además, que el proceso de industrialización que se inicia en esos años incentiva la llegada de personas del mundo rural a la ciudad, lo que trae consigo hacinamiento en los conventillos y marginalidad extrema. La ciudad es moderna y colonial a la vez.

### **El cuadro y su anécdota**

El cuadro escénico de 1939 transita por dos espacios distintos. Un espacio lo constituye una fábrica de paños (Paños Bío Bío) y una humilde casa de costureras de una naciente población ribereña del río Bío Bío. El espacio fábrica es introducido por imágenes audiovisuales proyectadas en la escena. El equipo elaboró una ficción audiovisual dentro de una fábrica activa (en funcionamiento) de la época, y recreó junto a los intérpretes la actividad de pañero. El guión audiovisual seguía el trayecto y funciones de un obrero, hasta que este decide descansar de sus labores clandestinamente en horario de trabajo. Nuestro obrero duerme junto a un atado de paños y con esa imagen pasamos del lenguaje audiovisual al teatral, al ubicar a nuestro personaje, en el mismo acto de dormir, en la escena teatral. Fundimos de la imagen a la escena.

La anécdota cuenta como dos obreros después de una pelea callejera clandestina y habitual en las fábricas de la época, se dirigen a la casa de tres hermanas costureras. Un de los obreros hábil y travieso tiene intenciones amorosas con una de las hermanas, y so pretexto de ir a buscar un arreglo de pantalones decide visitarla. Ya en el espacio interior de la casa de las costureras los diálogos relatan el día a día laboral, los sueños y anhelos y las esperanzas cifradas en el nuevo gobierno del Frente Popular del presidente Pedro Aguirre Cerda. La escena se desarrolla en tono alegre y simple. Cuando se ha logrado un ambiente más cercano a las intenciones veladas de los obreros, con risas, baile y vino irrumpe el cataclismo. El terremoto inesperado y violento trae la muerte y el silencio. Unas proyecciones audiovisuales del cataclismo cierran el cuadro.

## **1.6 Una mirada de los años 1970-1973**

---

La Universidad de Concepción está inscrita como protagonista en la historia de la ciudad desde su creación en 1919. Parte importante del siglo XX penquista se contiene en la historia y vida universitaria. Así también, la historia política y social de nuestro país puede ser leída desde la historia del movimiento estudiantil. Violeta Parra, Gonzalo Rojas, Pedro de la Barra, Miguel Enríquez desarrollan y exponen su mirada desde este espacio universitario. De allí que sea inevitable incorporar este espacio social como un cuadro dramático independiente, que recoja y sugiera la rica experiencia humana que allí se vivió, más aún, en los años de la Unidad Popular.

Como uno de nuestros objetivos es enfrentar el encuentro con el tiempo desde lo privado y subjetivo, hemos decidido dar cuenta del entorno universitario desde la mirada de unas lavanderas que diariamente ingresan a la universidad a entregar fardos de ropa que han lavado a los estudiantes que alojan en hogares dentro del barrio universitario. No tendríamos como protagonistas a los revolucionarios Miguel Enríquez y Luciano Cruz (fundadores del Movimiento de Izquierda Revolucionario MIR), sino a personas que

transitaron la universidad desde su entornos y que, desde una mirada distinta, fueron testigos del proceso político-social que allí se vivía. La universidad vista desde la población.

La mirada privilegiada corresponde a unas hermanas lavanderas de la población Tres Pascualas que vivían junto a la laguna del mismo nombre. Accedemos a conversaciones cotidianas mientras trabajan y nos van entregando una mirada personal de los acontecimientos que se viven en la universidad y el país. El vínculo de cercanía que se establece entre una de nuestras lavanderas y un estudiante revolucionario permite abrir una nueva óptica desde la cual presenciamos los hechos.

El registro audiovisual también nos ayuda a contextualizar el cuadro y a realizar transiciones temporales que nos permiten avanzar por los tres años de Unidad Popular.

### **La anécdota**

Zunilda y Flor, lavanderas de la población Tres Pascualas, todos los días emprenden viaje a la Universidad para entregar sacos de ropas (lavadas y planchadas) a los estudiantes que viven en los hogares al interior del campus universitario. Desde esa perspectiva ellas son testigos de los sucesos político-sociales que se desarrollan en ese espacio estudiantil, y desde su particular juicio crítico se refieren a esos hechos.

Zunilda: Yo no sé si le hacen un bien o un mal al gobierno popular.

Así se refiere esta lavandera a los continuos desórdenes y luchas de poder entre los estudiantes. La mirada particular y crítica de estas mujeres no impide que ellas den muestra de comprensión y solidaridad hacia los estudiantes en los momentos de desarrollo del golpe militar. El cuadro se cierra con el ocultamiento de libros revolucionarios en la población de estas lavanderas y con la posterior captura de una pareja de estudiantes revolucionarios.

## **1.7 Los años ochenta**

---

Han transcurrido ya diez años desde el golpe militar. La economía neoliberal impuesta por el grupo de asesores de la dictadura denominado “los chicago boys” (nombre que recibe un grupo de jóvenes economistas de derecha que se forman académicamente en la Universidad de Chicago, EEUU), atraviesa por su primera gran crisis. En la región los índices de cesantía fluctúan entre el 25 y 30%. Las fábricas textiles del azúcar, calzado, carbón han sido declaradas en quiebra y son puestas a la venta a precios 2000% bajo su valor real. Así, el Estado se desprende de sus medios de producción y particulares se adueñan de fábricas pertenecientes a todos los ciudadanos. El país está inmerso en una de sus grandes crisis económicas del siglo XX.

La prensa de la época alerta sobre el cáncer marxista y el terrorismo despiadado que se oculta tras los disidentes de la junta militar. El deporte ocupa las primeras planas de la prensa intervenida, junto a algunos actos de resistencia de los sectores poblacionales frente al régimen. Las autoridades proyectan un gran crecimiento en la zona para los próximos años, sin embargo, nada se dice del hambre y el desamparo en poblaciones.

Las personas recorren ríos y lagunas para pescar algo, el jurel es el pan de la vida en Penco, Talcahuano, Coronel, Tomé, Lebu, y la fruta generosa de los campos interiores de Concepción calma el hambre que afecta a niños y viejos.

Se vive bajo un estado de sitio, todo discurso social está bajo estricto control. Los organismos de control y represión del Estado trabajan con o sin el amparo de la ley. Lo mejor es no abrir los ojos.

El día 11 de noviembre de 1983 el obrero Sebastián Acevedo le dice a su esposa Elena “vamos a ir a Concepción para hacer el último intento, sino yo voy a hacer algo” “qué van a durar los cabros”. Tres días antes de esa conversación, Sebastián Acevedo Becerra, 50 años, obrero de la construcción, había salido de su población en Villa Mora, comuna de Coronel, faltando quince minutos para las siete de la mañana. Simultáneamente tres vehículos se detuvieron en la entrada de su casa, golpearon la puerta, empujaron y entraron. Se llevaron a María Candelaria, su hija, que dormía con su hijo de ocho años. Minutos después era detenido en otro sector de Coronel su hijo Galo Acevedo.

Después de tres días de intensa búsqueda, Sebastián Acevedo volvió a dirigirse a la pastoral de derechos humanos, a la prensa, a la intendencia, a las policías, pero en ningún lugar encontró lo que buscaba: sus hijos.

“Hace tres días que no como ni duermo. Tres días de sufrimiento. No puedo entender por qué mantienen a mis hijos escondidos. Esto es lo peor de mi vida. No pueden hacerme esto. Temo que los maten. Póngalo, por favor, si no dejan en libertad a mis hijos antes de seis de la tarde yo me crucificaré, me quemaré vivo. Ya nadie me escucha. Yo sólo quiero que aparezcan mis hijos.” (Diario Crónica, grabación de audio del periodista Remigio Chamorro, mañana del día 11 de noviembre de 1983).

A las 13:30 horas de un día viernes 11 de noviembre de 1983, un padre se inmola frente a la catedral de Concepción, gritando “¡que la CNI devuelva a mis hijos! ¡Que la CNI devuelva a mis hijos!...Señor, perdónalos a ellos y perdóname a mí también por este sacrificio”.

Los atropellos a los derechos humanos cometidos por agentes del Estado a lo largo de todo el país, para aniquilar a los supuestos enemigos políticos, era una práctica constante de quienes ostentaban el poder político, económico y militar. La práctica sistemática de violaciones a los derechos humanos era un tema que como creadores no podíamos dejar de enfrentar, más aún cuando este oscuro periodo de la historia nacional nos había afectado a todos de manera directa e indirecta. Lo acontecido a Sebastián Acevedo era, sin duda, un elemento humano y temático que nos permitiría hablar de la dictadura en su conjunto, y de los múltiples atropellos a los derechos fundamentales.

Al igual que en los cuadros anteriores, decidimos no otorgarle protagonismo a Sebastián Acevedo, sino que ubicarlo dentro de la composición dramática como un personaje más de aquellos que transitaban por la plaza Independencia de Concepción ese mediodía del 11 de noviembre. Acevedo caminó hacia la catedral llevando consigo un mundo interno tormentoso del que poco sabíamos y del que cada día menos parecía interesarnos. Ese día, con su acto de sacrificio, vuelve a limpiarnos los ojos, y a exponer la cruda realidad que como comunidad vivíamos.

Los personajes que se expusieron en escena en este cuadro dramático nacieron de crónicas periodísticas y documentales audiovisuales de época. La profesora y su alumno realizando una colecta para aumentar los desayunos escolares, la comerciante ambulante, el viejo de los remolinos, y la vendedora de AFP (un nuevo oficio para la época), son los personajes que desde sus subjetividades y trivialidades nos descubrieron su contexto social.

Todo es aparentemente normal, hasta que un hombre mayor cruza la escena por entre los personajes, grita pidiendo por sus hijos y se enciende fuego. Nuevamente aparece el cataclismo, lo inesperado, lo que oscurece los cielos penquistas y devela la devastación humana. El hombre que se traga al hombre, la más feroz de las cacerías.

### **La Anécdota**

En la plaza de armas de la ciudad de Concepción, vemos un cuadro visual cotidiano; un señor mayor transita lentamente hacia la catedral, una vendedora ambulante vocea sus productos y atenta vigila a la policía, un vendedor de remolinos escucha radio, y una profesora con un alumno realizan una colecta pública. La ambulante comenta a Acevedo lo cruel del trato policial sin percatarse del drama privado que vive el obrero. El remolinero critica a la profesora por realizar colectas públicas “como si en este país faltaran las cosas”, la profesora por su parte defiende a su alumno de la agresividad del viejo, y le aconseja al niño que nunca se deje atropellar. El cuadro bruscamente se cierra con la incineración de Acevedo y un homenaje que los actores-intérpretes realizan en su nombre. Como es frecuente en toda la puesta en escena, la transición a otro cuadro es a través del lenguaje audiovisual.

## **2 Principios Estéticos**

En la elaboración del texto dramático de “Concepciones”, se utilizaron fuentes textuales y orales provenientes de una investigación multimedial que intentó recuperar historias y experiencias desde diversos espacios humanos. La diversidad de fuentes utilizadas y resemantizadas en el nuevo texto constituyeron un rasgo característico de la nueva escritura teatral. El teatro moderno, más aún su dramaturgia, contenían una gran referencialidad icónica y comunicativa, por el contrario, en nuestro texto la referencialidad que contiene sufre modificaciones radicales al enfrentarse al otro contexto donde es enunciado o puesto a funcionar. Llamamos resemantización al acto de ampliación o modificación del sentido del texto fuente (origen) en el texto huésped (texto nuevo).

### **2.1. La intertextualidad**

---

La intertextualidad constituye el recurso compositivo más relevante en la creación de la puesta en escena “Concepciones: fragmentos de una memoria”.

**“...Ningún texto existe solo, sino que se inserta en un universo discursivo y**

*mantiene relaciones longitudinales (diacrónicas) o transversales con otros textos. Un texto retoma otros textos ya existentes o aparece en un universo discursivo al mismo tiempo que otros textos. Los textos se responden unos a otros, se oponen unos a otros. En un sentido más amplio, el intertexto es este conjunto de relaciones que un texto mantiene con los demás textos. En un sentido más restringido, se llama intertexto a la aparición en un texto dado de fragmentos textuales ajenos. En efecto, el texto no es una entidad unitaria, creada íntegramente por un sujeto individual, autónomo e independiente del universo discursivo en el que se mueve. Por el contrario, todo texto es una arpillera: incorpora en su construcción, conciente o inconcientemente, fragmentos de otros textos (Álvarez, Gerardo. “Textos y Discursos: Introducción a la Lingüística del Texto”. Editorial Universidad de Concepción. Concepción, 1996, pág. 63).*

En la dramaturgia de “Concepciones” es frecuente la utilización y re-contextualización de un texto fuente (intertexto), en el nuevo contexto que ofrece la obra dramática en construcción. Se seleccionan fragmentos de un texto original (fuente o madre) y se pone a funcionar en un nuevo texto, que no necesariamente tiene que ver con el texto fuente.

## 2.2 Textos fuentes utilizados en la construcción del texto “Concepciones”

---

Nos referimos a los textos no dramático-literarios que fueron utilizados en la construcción colectiva de la dramaturgia textual de “Concepciones”, textos que aportaron fragmentos, situaciones, personajes a la historia contada por el Oráculo.

a) Entrevistas a personas de entre 40 y 85 años que vivieron distintos momentos del Concepción del siglo XX (registro oral).

b) Entrevistas a personas que vivieron de manera personal o cercana hechos o anécdotas por contar. Por ejemplo, la entrevista realizada a mujeres mayores que en su juventud oficiaron de lavanderas a orillas de la laguna Tres Pascualas (registro oral).

c) Notas periodísticas realizadas en Concepción (biblioteca de la Universidad de Concepción) y en Santiago (Biblioteca Nacional). Las publicaciones leídas y registradas son Diarios El Sur, El Ilustrado, El Mercurio, La Nación, Crónica, Fortín Mapocho; las revistas Apsi, Bicicleta, Zig-Zag, Novedades (registro textual).

d) Textos de historias de Concepción como El libro de Oro de la Ciudad de Concepción y Presencia de Concepción en la Historia de Chile (registro textual).

e) Registros sonoros de protagonistas, “Historia de Chile en sonidos”, sello Alerce. De este material se extrajeron sonidos de Sebastián Acevedo mientras se quemaba y testimonios de comerciantes ambulantes durante los años ochenta (registro sonoro).

f) Textos de filosofía e historia social: “El movimiento obrero en Chile” de Jorge Barría y “Escritos económicos filosóficos” de Carlos Marx (registro textual).

g) Textos producidos por el equipo Oráculo durante el proceso de improvisación y composición escénica (registro textual).

h) Documentales audiovisuales de las épocas elegidas. Desde este registro se extrajeron vocablos y voceos de personajes populares (registro audiovisual).

Cada cuadro escénico se articula sobre una presencia de diversos textos que se ponen a funcionar con poca coherencia, aparentemente, pero es esta fragmentación y heterogeneidad de los discursos utilizados la que hace posible un viaje intertextual y nuevo para el espectador. Cada cuadro no pretende exponernos una gran narración histórica, entendiendo esta narración como un relato detallado de época, sino que busca integrar fragmentariamente discursos diversos en una situación de enunciación nueva. Los momentos temáticos en las escenas son relativamente breves, transitamos de un fragmento de la realidad a otro, casi de manera simultánea. Desde una perspectiva dramática, podemos decir que el texto se construye con pequeños momentos de realidad, los que se reemplazan y mutan constantemente en escena, la construcción sobre intertextos es la que mantiene la sorpresa en nuestro espectador.

El texto literario y multiforme de “Concepciones” es el que nace del tejido dramático de diferentes intertextos, y en última instancia el texto espectacular, de cuya pluridimensionalidad hablaremos más adelante.

El proyecto “Concepciones” no está basado en un texto preestablecido, tampoco pretende ser un artefacto puramente literario puesto en escena, sino que busca construir una dramaturgia textual nacida en el trabajo creativo del actor y en las miradas que aportan los intertextos. El texto literario resultante va más allá de lo testimonial y de la frecuente referencialidad, pues instala en la escena miradas personales de épocas pasadas. “Concepciones” es un trabajo que desde su fragmentación e intertextualidad logra una coherencia sensitiva y sugerente. Es un trabajo teatral basado en un texto performático, pues sólo existe al final del proceso de investigación, improvisación y selección del material escénico. Es un producto único, difícilmente representable por otro colectivo teatral. Es un texto construido y puesto en escena por sus autores. El texto performático que llamamos “Concepciones”, es el espectáculo mismo que se va construyendo ensayo a ensayo, que se va registrando en la memoria física y sensitiva de actores, diseñadores, músicos y director de manera espontánea.

La integración significativa que cada intertexto desempeña en el texto huésped “Concepciones” es posible gracias a una nueva contextualización escénica que permite además abrir nuevas formas y significados. La fragmentación del mundo, el caos entre pasado y presente no es revelado por un mensaje direccional, sino por su propia sustancia y forma de expresión.

## 2.3 Tipos de Intertextos

---

a) Intertextos tecnológicos: constituyen aquellos intertextos expuestos a través de medios tecnológicos, como por ejemplo, las diversas proyecciones audiovisuales que presenciamos en la puesta en escena. Cuando se inicia el primer cuadro, que nos lleva a los años ochenta, vemos ingresar a escena las imágenes de la catedral de Concepción, la que nos permite contextualizar el espacio teatral. Este intertexto posee un valor de referencialidad geográfica. Durante el desarrollo de la puesta en escena vemos diversos

intertextos tecnológicos orientados a distintas funciones dramáticas.

b) Intertextos arquitectónicos: corresponden a aquellas imágenes que remiten a arquitecturas particulares, por ejemplo, las imágenes de Concepción antiguo antes y después del terremoto de 1939. Este intertexto puede manifestarse a través de medios audiovisuales, como es el caso de nuestra obra, como también a través de artefactos escenográficos.

c) Intertextos sociales: se refieren a aquellos intertextos que permiten orientar al espectador respecto a contextos sociales. Así, por ejemplo, durante el desarrollo del segundo cuadro la proyección de imágenes del triunfo de Allende y la Unidad Popular, facilitan la contextualización social de la escena.

d) Intertextos sonoros: son aquellos sonidos que nos permiten evocar momentos particulares o identificar a personajes. En “Concepciones” tomamos un registro real (intertexto de origen) de la voz de Sebastián Acevedo emitiendo quejidos mientras su cuerpo es consumido por las llamas, y los llevamos a escena fundiéndolo con otras voces e imágenes.

e) Intertextos musicales: constituye un intertexto musical la utilización de ritmos, melodías, instrumentos, que nos evocan momentos y épocas. En la realización de la propuesta musical se optó por utilizar instrumentos de sonoridad andina en el segundo cuadro que corresponde a los años 70-73. Así también, para el cuadro final del año 1939, una actriz interpreta en vivo un vals tradicional en acordeón.

f) Intertextos de tradición oral: corresponde a aquellos intertextos recopilados en entrevistas a personas testigos de épocas, las que entregaron cánticos, frases, relatos, voceos. Es así como se decidió finalizar la puesta en escena con un juego sonoro integrado por diversos voceos tradicionales de épocas pasadas.

g) Intertextos de prensa: en el texto “Concepciones” se ponen a funcionar textos y personajes recogidos de artículos de época, así como también imágenes corporales extraídas de diarios antiguos. Frecuentemente estos intertextos cobran una nueva dimensión y utilidad dramática.

h) Intertexto kinético: en el desarrollo de la interpretación actoral, algunos actores construyen su personaje basado en registros físicos provenientes de otras culturas teatrales. Por ejemplo, una de las lavanderas del segundo cuadro escénico, sostiene una corporalidad basada en la danza tradicional de la India Bharata Natyam.

## **2.4 Secuencia de escenas por cuadros y presencia de intertextos**

---

I cuadro de 1983

- Escena viejo de los remolinos: Aquí se recurre al intertexto sonoro para contextualizar al viejo remolinero en la plaza. Oímos de la radio del viejo noticias de 1983, como las proyecciones optimistas de la minería del carbón, resultados de partidos de clubes locales que, como en el caso de Deportes Naval, ya no existen. El intertexto sonoro nos ubica en 1983.

- Escena vendedora ambulante: La actriz desarrolla una secuencia física con fragmentos de danza moderna para dar vida a una vendedora callejera. La secuencia finaliza con el voceo de los productos en venta. Los intertextos que operan en esta escena son el kinético (danza) y el sonoro (voceo de época).
- Escena remolinero, ambulante, Acevedo, profesora y alumno: Esta escena se inicia con la proyección audiovisual de la Catedral de la plaza Independencia de Concepción, y la aparición simultánea de los demás personajes. El intertexto audiovisual y arquitectónico son los operantes más significativos de esta escena.
- Escena audiovisual: subjetiva de Sebastián Acevedo dentro de una Iglesia. La cámara imagina un recorrido del “ruego-rezo” de Acevedo por sus hijos al interior de la catedral. La subjetiva sufre desenfocajes para denotar el estado convulsionado del padre.
- Escena ambulante, Acevedo: Aquí opera un intertexto textual pues el discurso de nuestra vendedora ambulante fue extraído íntegramente de un documental de época y puesto a funcionar en este nuevo contexto escénico.
- Escena estudiante, remolinero y profesora
- Escena incineración de Sebastian Acevedo
- Escena de homenaje a Acevedo (distanciamiento en interpretes): Este sencillo homenaje ofrecido por los interpretes al padre inolado, contiene el sutil gesto físico de la danza tradicional de la India Bharata Natyam. (intertexto Kinético)
- Escena Audiovisual de Acevedo (subjetiva de su transito en la Plaza y transición al II cuadro): Presencia dominante de intertexto audiovisual-arquitectónico.

### II cuadro de 1970-1973

- Transición audiovisual: El segundo cuadro escénico se inicia con las imágenes de agua en distintas formas y cantidades. La imagen reposa finalmente en una laguna. Aparecen los créditos “Laguna Tres Pascualas 1969”. Presencia de intertexto audiovisual y arquitectónico.
- Escena de hermanas lavanderas: Por ambos costados del fondo del escenario vemos ingresar a las hermanas lavanderas con sus bateas en mano. La secuencia física en la que descansa la anécdota textual de ambos personajes reposa sobre una delicada definición del gesto físico y del lenguaje de mudras y giros que permiten ver la escena desde planos diversos. Esta escena se define por el intertexto gestual de ambas intérpretes, quienes adaptan y modifican gestualidad de la danza tradicional Bharata Natyam y el teatro sagrado Kathakali, ambos de la India. También es muy importante mencionar que los diálogos casi en su integridad fueron extraídos de entrevistas en terreno a mujeres que viven a orillas de la Laguna Tres Pascualas y que desempeñaron el oficio de lavanderas durante esos años, por lo que también es operante el intertexto lingüístico.
- Escena estudiante revolucionario y estudiante nacionalista: Esta escena se inicia con la proyección audiovisual del tradicional Campanil de la Universidad de Concepción.

Éste constituye un importante ícono visual de la ciudad y la región, por lo que su utilización facilita en claro traslado contextual de la escena desde la población de las lavanderas al espacio universitario.

- Escena lavandera y estudiante revolucionario: La llegada de nuestra lavandera a entregar ropa lavada y plancha a estudiantes universitarios permite abrir un novedoso ámbito de relación. El joven estudiante revolucionario suele no cumplir con sus pagos, mientras que nuestra lavandera se muestra incrédula frente a las promesas de cancelación de las deudas. Este diálogo está basado en entrevistas en terreno a antiguas lavanderas de la población Tres Pascualas. El aspecto intertextual de la escena radica en el texto dramático.
- Escena de estudiantes revolucionarios: En la construcción y tejido escénico de esta escena se utilizaron diversos intertextos. El dominante lo constituye un relato oral de una pobladora de la población La Victoria en Santiago, que el personaje de la estudiante revolucionaria articula oralmente como propio, como un “yo estuve allí”. Junto a ella, su compañero revolucionario lee en un diario de época la noticia. El texto relata antecedente de la represión policial sufrida durante la toma de terreno por parte de los pobladores, la resistencia de ellos y su triunfo final.
- Escena audiovisual de triunfo de la UP y confusión social: Las imágenes proyectadas fueron extraídas de una recopilación documental de época realizada por Patricio Guzmán llamada “La batalla de Chile”. El intertexto audiovisual cumple nuevamente su rol contextualizador.
- Escena de revolucionario y nacionalista. Luego del triunfo popular vemos el enfrentamiento en lenguaje físico entre los estudiantes nacionalista y revolucionario. El discurso emitido por el nacionalista corresponde a una dramaturgia creada por el actor para la escena y el emitido por el estudiante revolucionario fue extraído del libro de Carl Marx “Escritos económicos filosóficos”, en un momento que expone sobre la conciencia revolucionario. El intertexto filosófico es puesta en boca del personaje como si fuera su propio discurso.
- Escena de hermanas lavanderas: Intertexto danza tradicional de la India
- Escena lavandera y estudiante revolucionario: Esta escena recrea los previos al golpe militar. El ambiente está tenso. El estudiante pide a joven lavandera le ayude a ocultar libros peligrosos. Escuchamos helicópteros sobrevolando la universidad, por lo que se dirigen a la población. El tránsito corporal realizado se vincula intertextualmente con danzas rituales del Japón.
- Escena de captura de estudiantes revolucionarios: Sin intertexto

Tercer cuadro del año 1939

- Secuencia sonora de transición: Mientras se transita al tercer y último cuadro escuchamos sonidos de radio y distintos temas musicales. Se pasa de un tema a otro como cambiando el Dial. Los temas son de épocas distintas y transitan de los setenta hacia los años treinta. Retrocedemos en el tiempo junto al intertexto sonoro.
- Escena audiovisual de Fábrica de Paños “Bío Bío”: La proyección se inicia con

imágenes de Concepción de los años treinta. Planos generales de la ciudad y de avenidas dan paso a planos detalle del Bío Bío y un tubo de la “Fábrica de Paños Bío Bío”, desde la cual la cámara baja hasta entrar en el interior y observar las labores de obreros y los procesos textiles de las máquinas. Esta recreación de época fue posible gracias a que, hasta nuestros años, continúa en operaciones dicha fábrica cuyas máquinas son de los años veinte. La imagen final muestra a un obrero textil iniciando a escondidas una siesta en horario de trabajo, imagen con la que fundimos con el mismo obrero pero ahora en el espacio escénico teatral. Todo este intertexto arquitectónico está en color sepia para acentuar el espacio de primera mitad del siglo XX

- Escena de apuestas y pelea: El obrero Eusebio inicia las apuestas para una pelea callejera de dos obreros de la fábrica y comienza a emitir vocalizaciones (juegos vocales) extraídos de dichos populares arcaicos y de la zona. Este juego vocal facilita una agradable complicidad con los espectadores y otorga un poco de humor al renovar o proponer una nueva sonoridad de los dichos y voceos populares. El intertexto sonoro opera en esta escena.
- Escena Jaramillo y Eusebio: Sin intertexto
- Escena Hermanas costureras: Esta escena constituye una red integrada de intertextos corporales, sonoros, textuales sin predominio de uno sobre el otro.
- Escena hermanas y obreros: Los textos articulados o puestos a funcionar por los personajes están impregnados de relatos orales de pobladores que habitaban a orillas del río Bío Bío, de trabajadores de fábricas de paños y de personas que vivieron en Concepción antes de 1939. El intertexto textual es el dominante.
- Escena terremoto: Se proyectan imágenes de Concepción en ruinas fundido con imágenes recreadas de movimientos sísmicos. Este intertexto visual-arquitectónico cierra el tercer cuadro
- Escena de “voceos tradicionales”: Este fragmento final pone en escena a los intérpretes voceando oficios callejeros de diferentes épocas de Concepción. Se intenta crear una polifonía de sonidos del pasado acompañados por una música que alegremente vincula a intérpretes y espectadores. El intertexto de tradición oral cierra el espectáculo.

La descripción de los intertextos y su presencia e integración en el texto dramático de “Concepciones”, permite ubicar a este texto literario como una construcción postmoderna. El ejercicio de apropiarse de la memoria literaria, sonora, periodística, oral de una comunidad permite procedimientos dramáticos nuevos. Los fragmentos de diversos textos operando sobre el texto huésped “Concepciones” constituye lo específico de esta construcción dramática y la que le otorga un particular perfil multitextual.

La creación colectiva del texto dramático en “Concepciones” permite relativizar el acto creativo, poniendo en evidencia que la creación no es sino un acto de retextualización. Escribimos solo palabras y páginas de un gran libro ya escrito por otros diría Jorge Luis Borges. Nos apropiamos de textualidades, la utópica originalidad modernista se desconstruye, retextualizamos los discursos. Usamos la basura,

reciclamos los discursos, creamos contextos nuevos y ponemos a funcionar esas textualidades. Nuestra originalidad se encuentra en la manipulación de los discursos o textualidades ya existentes.

El acto del postmodernismo teatral reconstruye textos, reelabora materiales, reintegra historias, fusiona tiempos, no para presentarlos como algo cerrado, concluido, archivado, sino para reconstruirlos con nuevos sentidos, para abrir nuevas rutas interpretativas en un nuevo contexto dramático. La historia no es concreta, cerrada, sino dinámica. Nuestra retextualización ordena acontecimientos subjetivos y los expone desde una mirada particular y privada: la mirada del Teatro del Oráculo.

## CAPÍTULO III. DRAMATURGIA ESCÉNICA

Llamamos dramaturgia escénica al complejo de relaciones que se suceden en la escena, en el espacio teatral y que convoca a distintos lenguajes artísticos. Esta red escénica genera el espectáculo propiamente tal. El cuerpo, el color, la luz, el espacio, el gesto, la música son algunos de los lenguajes que se entretajan para elaborar una puesta en escena, signos que se oponen, dialogan, cruzan e integran rítmicamente.

***“El espectáculo teatral es, por su parte, una creación artística que se inscribe en el conjunto de las artes espacio-visuales. Posee distintas líneas expresivas o de significación, coincidentes al unísono en el mismo espacio y tiempo, para construir una imagen escénica concreta, determinando una trama o espesor de procesos significantes. Las dos características propias que le confieren su especificidad nos remiten a quienes intervienen en el mismo y las condiciones en que se produce. La primera es la presencia del actor como creador de sus propios significados, que actúa como elemento específico y centrifugador de todos los planos expresivos que se generan en su entorno, para otorgarles el rango de significantes de la teatralidad abandonando el que originalmente pudiera tener. La segunda, que la obra de arte teatral se produce en el mismo espacio y tiempo que los espectadores que la contemplan, y se desvanece una vez realizada, sin posibilidad de ser fijada en un soporte estable que le permita su reproducción mecánica o electrónica posterior.” (Hormigón, J. 2002. Trabajo dramaturgico y puesta en escena. Madrid, ADE. página 135)***

La exposición que a continuación exponemos constituyó la plataforma reflexiva y experiencial básica que originó, desarrolló y dio término al montaje “Concepciones: fragmentos de una memoria”. Las ideas y conceptos que compartiremos circulan desde hace algunos años en nosotros, y las hemos logrado sistematizar gracias a una serie de perfeccionamientos actorales generados desde la propia compañía Teatro del Oráculo o acudiendo a cursos que se ofrecían en el circuito teatral. Desde el año 2000 nuestra agrupación desarrolla cursos de interpretación actoral en las áreas que hemos determinado como prioritarias, y las que nos llevan inevitablemente al “cuerpo del actor” y sus posibilidades expresivas, el uso del espacio, sus sonoridades y la modelación de la energía.

En el año 2000 compartimos el “Seminario Teatro del Cuerpo” con nuestro colega Horacio Videla, quien venía desarrollando una rica experiencia física en la Cía. Aucabutoh. En el 2001 invitamos a la ciudad de Concepción a Ramón Griffiero, quien nos permitió descubrir las posibilidades expresivas del espacio teatral. Para el año 2002 asistimos al “Seminario Internacional Encuentro Oriente-Occidente”, que organizó la Escuela de Teatro de la Universidad Diego Portales que dirige nuestro maestro Raúl Osorio. En esa oportunidad nos introdujimos en los lenguajes físicos de teatros tradicionales de la India como el Kathakali y el Bharata Natyam. Posteriormente como proceso de apoyo al montaje “Concepciones” invitamos a nuestra sala de ensayo a Paula Meru quien, con una rica experiencia de años en la India, nos acercó al trabajo actoral desde los principios físicos; composición, ritmo, precisión, lenguaje no cotidiano. Finalmente, hemos ingresado a la búsqueda de los lenguajes tradicionales del Japón como lo es el Noh, con nuestro último perfeccionamiento “Teatro de Oriente: de la tradición al vacío” dictado por nuestro maestro Elías Cohen, quien nos hizo transitar desde el tradicional Noh al Butoh actual. Todos estos perfeccionamientos son los que entregan los principios teatrales que buscamos el Oráculo y de su director Manuel Loyola. Este camino trazado es el que compartiremos, intentando definir los conceptos creativos matrices que nos han guiado y que, sin duda, están presentes en nuestra puesta en escena “Concepciones”.

## **1 Premisas**

La puesta en escena es un tejido de acciones con diversos materiales o medios escénicos. El espectáculo teatral se construye a partir del tejido de acciones realizadas por el cuerpo del actor, la música, el espacio. La iluminación o cualquier otro medio corpóreo o audiovisual que se incorpore a la escena desde una óptica o forma particular. Este tejido de estímulos estéticos y su ordenación o disposición en escena constituye lo que llamamos dramaturgia escénica, es decir, la manera en que se entretajan las acciones, lo que a su vez constituye la trama teatral.

El teatro es acción no sólo por lo que se dice o hace, sino también por lo que sucede por el color, el espacio, los sonidos. Son acciones, a nivel superior de organización, los episodios de un acontecimiento o las distintas caras o facetas de una situación, los

tiempos de un mismo instante; sus correspondencias y sus contradicciones (analogías), las variaciones del ritmo; recordemos la escena del segundo cuadro escénico, cuando los universitarios en escena viven los sucesos tensionantes pre-golpe de estado de manera tan disímil textual y físicamente. Acción es aquello que se abalanza sobre el espectador para estimularlo, emocionarlo, guiarlo, provocarlo o, simplemente, decirle.

Nuestro proyecto “Concepciones” no se basó en un texto dramático pre-establecido, tampoco pretendió ser un artefacto puramente literario puesta en escena, como tampoco, una representación de carácter informativa. No cargamos con la responsabilidad de ninguna autoría previa, todo lo debíamos construir nosotros. Fue un trabajo teatral basado en un texto performático; pues sólo logró vida al final del proceso de investigación, improvisación y selección escénica. La puesta en escena se constituyó en un producto único, incapaz de volver a representarse, aún cuando quedó registro de un texto escrito y un registro visual (ver anexos). El texto performático es el espectáculo mismo que se va construyendo ensayo a ensayo, que se va ideando en la memoria cognitiva, afectiva y física de actores, diseñadoras y músicos de manera espontánea. Desde esta perspectiva, es relevante rescatar la aventura que el equipo de trabajo llevó a cabo, y su confianza en las propuestas y líneas de trabajo que diseñó la dirección, las que, sin duda, abrieron un camino más incierto, excitante y, finalmente, desafiante.

Cuando se lleva a escena una obra teatral, como tradicionalmente la concebimos (basada en un texto dramático previamente escrito), la pérdida del equilibrio artístico se produce por la superioridad que le otorgamos al argumento textual, a la historia que cuenta la dramaturgia literaria, en perjuicio de la trama de acciones escénicas, es decir, lo que sucede con los signos corporales, visuales o sonoros mientras la historia se desarrolla. Otras propuestas, por el contrario, desarrollar la explosión de las formas en perjuicio de la concatenación o narratividad, lo que dificulta la recepción y, por lo tanto, la participación emotiva-cognitiva del espectador. Nosotros proponemos un equilibrio dialéctico entre las dos maneras de exponer la trama, es decir, dar viabilidad a la narratividad del suceso textual pero sin desaprovechar las posibilidades expresivas que oculta. Lo anterior nos permite detenernos en un momento dramático textual y aprovecharlo escénicamente. Cada momento del hecho literario contado oculta una infinidad de formas, colores y sonidos escénicos, que el espectador disfruta y agradece, pues rompe el uso cotidiano de las formas y redescubre las variantes de la realidad escénicas. La concatenación de la historia no debe cerrar espacios a la simultaneidad de las acciones, pues son éstas las que potencian en el espectáculo facetas diversas y significados complejos y libres, que se derivan de la vida de varias acciones dramáticas que suceden simultáneas, simples y contrapuestas entre sí. Un instante teatral posee facetas contradictorias entre sí, vida propia tridimensional. El espectador vive una experiencia nueva cuando sucede ante sus ojos algo nuevo, no adivinable, pero simple y común, contradictorio, oscuro pero real.

Nuestro actor vive la simultaneidad restaurando su comportamiento, alejando su cuerpo del ritmo y la cadencia cotidiana, eligiendo acciones de ejecución precisa, recortada, fragmentada y sintética. La simultaneidad como recurso expresivo facilita la exposición de una historia desde varios puntos de vista, no son solo una lectura sino varias, lo que permite una recepción más libre e impredecible.

Nos interesa como premisa interpretativa, finalmente, el cómo contar y el cómo interpretar. Creamos una serie de acciones que a priori parecen incoherentes, pero que en su relación e interacción rítmica y espacial con los demás signos presentan una coherencia rica, unitaria y a la vez diversa. Nuestro arte no busca la reproducción de la naturaleza cotidiana (espejo de la realidad), sino la equivalencia con la naturaleza de las cosas y las formas. Esta equivalencia opera con quiebres y aportes rítmicos diversos, por fragmentación y analogía. Tomamos la realidad y la vectorizamos, le damos una forma nueva, resignificamos los signos. El proyecto “Concepciones”, es un juego que ficciona la realidad.

## 1.1 El trabajo de nuestro actor

---

Cuando nuestro actor construye un personaje, lo hace desde el registro físico. El intérprete del Oráculo busca posiciones, dinámicas y ritmos físicos que constituyan el gesto básico del personaje. No intenta reproducir, imitar a éste, sino crear un ser escénico nuevo, con una movilidad que no es la real pero que equivale estéticamente a ella. Los principios corporales que definen la construcción del personaje son el dinamismo, energía y precisión. Cada posición puede subrayar y ampliar un movimiento partiendo de la ejecución de una acción real distinta.

Para construir kinéticamente a nuestros personajes utilizamos posiciones físicas extraídas de fotografías diversas, las que reubicamos y recontextualizamos. Construimos a partir de fotogramas a los que otorgamos movilidad, ritmo, energía y dinamismo. Recopilamos fotografías de diarios antiguos y revistas de teatro y cine, robamos gestualidades y posiciones físicas, y las fuimos incorporando en nuestros personajes. Nuestros cuerpos abandonaron su natural corporalidad e incorporaron dinámicas y ritmos que no le pertenecían. Desde esta perspectiva nuestro intérprete moviliza un personaje lejano a su corporalidad, lo que no ocurre con el tradicional trabajo de texto, donde los actores ponen sus cuerpos, y su movilidad cotidiana, al servicio de la interpretación. Interpretan desde ellos mismos. En la construcción kinética de personaje los intérpretes acceden a orgánicas físicas distintas, tensiones orgánicas de otros cuerpos, en otros contextos. Resignificamos los cuerpos, otorgamos equivalencia física a cuerpos provenientes de diferentes contextos y seres.

***“... Un actor debe tener un cuerpo que refleje su estilo, mientras que el cuerpo del bailarín puede muy bien ser neutro. Los bailarines ( hablo ahora del ballet tradicional, de la danza clásica), han de ser capaces de seguir las instrucciones de un corógrafo de modo relativamente anónimo. Para el actor es diferente; en un actor es muy importante ser físicamente llamativo, ser una imagen del mundo; deben existir los actores pequeños y gordos, los altos y esbeltos, los que se deslizan con desenvoltura y los que se mueven pesadamente. Esto es necesario porque es la vida lo que mostramos, tanto la interior como la exterior, inseparables la una de la otra. Para obtener una expresión de la vida externa se necesitan tipos fuertemente marcados, ya que cada uno de nosotros representa a cierto tipo de hombre o mujer. Pero es muy importante – y ahí es donde estriba la relación con el actor oriental – que el cuerpo gordo y torpe, y el joven y ágil tengan sensibilidad igualmente desarrollada. Cuando nuestros actores realizan***

***ejercicios acrobáticos, lo hacen para desarrollar su sensibilidad y no sus habilidades acrobáticas. Un actor que no realiza jamás un ejercicio actúa desde los hombros hacia arriba. Aunque quizás le basta para hacer películas, no le permite comunicar la totalidad de su experiencia en el teatro. En realidad es muy fácil ser sensible en el lenguaje, el rostro o los dedos, pero la naturaleza no nos ha dotado de la misma sensibilidad en el resto del cuerpo y habremos de esforzarnos para obtenerla en la espalda, las piernas, o el trasero. Sensible significa que el actor está en contacto con todo su cuerpo en todo momento. Así, cuando el actor inicia un movimiento, sabe exactamente donde se encuentra cada miembro..... Un cuerpo sin entrenar es como un instrumento desafinado, donde la caja de resonancia está llena de algarabía confusa y desagradable de sonidos inútiles que impiden escuchar la auténtica melodía. Cuando el instrumento del actor, su cuerpo, se afina mediante ejercicios, las tensiones y costumbres perniciosas desaparecen. Entonces está preparado para abrirse a las posibilidades ilimitadas del vacío.....para una mente occidental, esto resulta difícil de aceptar, porque hemos convertido las ideas y la mente en deidades supremas desde hace siglos. La única respuesta se halla en la experiencia directa, y en el teatro es posible experimentar la realidad absoluta de la extraordinaria experiencia del vacío, comparada con el pobre revoltijo de una cabeza atestada de pensamientos.” (Brook, P. 1994. La puerta abierta. Barcelona, Alba Editorial. Pág. 29-30)***

Todas las diversas propuestas creativas que nuestros actores realizaron durante el proceso de construcción escénica las hicieron considerando los principios de trabajo físico que arriba mencionamos. Los principios de dinámica, precisión, energía y no cotidianidad del movimiento, permitieron la composición, segmentación y edición del material del actor propuesto en las improvisaciones. Lo anterior significó acumular recursos expresivos corporales para traducirlo en material creativo, así los ensayos se iniciaban con un fuerte y preciso training corporal, lo que facilitó la ampliación de las posibilidades expresivas de los intérpretes y, a la dirección teatral, la selección de ese material. Las improvisaciones constituyeron el material creativo del montaje, pero no el montaje mismo. El proceso de composición espectacular lo articuló la selección, edición y síntesis de las propuestas. Es así como un rico material de improvisaciones se quedó en el espacio “ensayo”, no logrando llegar a plasmarse en el espectáculo final.

## **1.2 Secuencia física e intertextualidad corporal**

La puesta en escena del actor se diseñó a partir de la improvisación y la búsqueda de una gestualidad propia de cada personaje; de su kinética y desplazamiento en el espacio. Se crearon secuencias físicas precisas del cuerpo del actor en el espacio escénico. El gesto preciso, dinámico y no cotidiano dialogaba con un desplazamiento diverso y rico en planos visuales. La dirección tomaba una acción de un personaje y la colocaba simultáneamente al lado de otro personaje para generar contraste o complementariedad, secuencia o frase corporal.

Esta nueva manera de componer el espectáculo nos obligaba a crear acciones basadas en un gesto preciso que luego poníamos a funcionar en contextos dramáticos

distintos. Las escenas las podíamos resolver de maneras muy diversas. Para el Oráculo, los textos no contenían diseños escénicos o formas preestablecidas para montarse, sino solo emotividad, dramaticidad que podía ser puesta en movimiento de manera libre. Extrapolábamos movimientos, secuencias físicas de contextos o circunstancias diversas y las poníamos a funcionar con una nueva dependencia escénica. Desde un punto de vista del discurso escénico también operábamos con el principio de la intertextualidad. El director sacaba de la secuencia física del actor fragmentos, gestos, ritmos y los ponía a funcionar en diversas escenas, cuidando siempre la coherencia física del espectáculo. Los movimientos propuestos por los intérpretes eran ralentados, ampliados, precisados, fragmentados, modelados. Nuestro principio de intertextualidad física dialogo intensamente con el principio de equivalencia física que propone Eugenio Barba.

***“Si se observa en la vida cotidiana una mano distinguiremos enseguida que cada dedo está animado por una tensión que es distinta a la que anima los demás dedos. En la forma codificada de cómo mantener el codo en la angulación de la muñeca, en el doblar los dedos, el actor oriental ha reconstruido un equivalente de la variedad de tensiones en la vida real. El arte no como reproducción sino como equivalente de la naturaleza ha sido el método de los grandes artistas. La variedad de las tensiones en la muñeca, en los dedos del David de Miguel Ángel anima la piedra con esa energía en perpetua transformación característica de la vida. Con la equivalencia, que es lo contrario a la imitación, se reproduce la realidad a través de un propio sistema equivalente: la fuerza del mimo “que empuja” un objeto imaginado, se mantiene pero desplazada a otra parte del cuerpo. En este caso, la fuerza se desplaza de los brazos a la pierna doblada hacia adelante que presiona sobre el suelo. Es la presión de esa pierna sobre el suelo, y no la de los brazos, la que representa la concreción del esfuerzo. ¿Qué es lo que ve el espectador? Ve lo que la ilusión del mimo le sugiere: pero no obstante la fuerza no es simulada. Por convención el mimo trabaja privándose de la realidad material, de cualquier objeto hacia el que ejerce su acción. Pero por la misma convención en mimo no puede prescindir de la realidad que es su terreno de entendimiento con el espectador, sin el cual su gesto resultaría gratuito, estéril. De esta negación de la realidad nace su técnica de imitación indirecta, la búsqueda del equivalente a través de la única realidad de la que dispone, es decir, a través de la utilización orgánica de su propio cuerpo. Este principio permanece invariable incluso cuando el mimo explora con su propio trabajo terrenos menos realistas; también en el denominado mimo abstracto, conservando los principios de la equivalencia, se pueden apreciar creaciones e invenciones no arbitrarias ni causales. (Barba, E. 1990. El arte secreto del actor. México. Siglo XXI).***

Las acciones para que sean dramáticas, deben recibir otro valor que destruya el significado y las motivaciones por las que las acciones habían sido propuestas por los actores. Y este nuevo valor es el que las lleva más allá del acto que éstas en sí mismas representan. Le conferimos nuevos significados a las acciones. Sí leo un diario, leo el diario y nada más; si me siento, me siento y nada más. No nos interesan los actos por sí mismos, sino su representación nueva en renovados contextos. Los actos que se ilustran a sí mismos carecen de valor escénico para el Oráculo, se agotan en sí mismos. Lo que hace trascender las acciones, y las arrastran más allá de su significado ilustrativo, se

deriva del cambio de contextos de las acciones. He aquí el tratamiento intertextual de toda la propuesta de “Concepciones: fragmentos de una memoria”. Al renovar los contextos de las acciones, las resemantizamos, le otorgamos dramaticidad y la compartimos con el espectador de manera abierta. El montaje, en definitiva, es el arte de situar acciones en un contexto que las desvía de su significado implícito.

Nuestro esfuerzo creativo evitó caer en la sola descripción, en lo lineal y, por lo tanto, en lo obvio. La propuesta es ver a los seres y sus accesorios en sus partes. Aislar partes, hacerlas independientes y al final conferirles una nueva relación, dependencia y significado. Del movimiento de un animal identificamos sus partes, sus unidades de movimiento, su secuencia, y lo actualizamos en un contexto nuevo. Este procedimiento nos permite llenar la escena de formas nuevas.

Nuestro actor procede por eliminación; segmentamos las acciones, las seleccionamos para realizar solo algunas, luego el director edita los fragmentos propuestos por los intérpretes. La fragmentación nos permite luego la reconstrucción. Actor y director trabajan juntos. Dividimos las acciones, las analizamos en sus detalles, en sus impulsos para luego reconstruirlas y darle una nueva vida.

Eliminar algunos elementos visuales de las acciones, omitirlas en su materialidad, le otorga una rica extracotidianeidad teatral. Si eliminamos de un obrero su instrumento de trabajo, aparece una imagen completamente distinta. Conservamos el juego de tensiones-oposiciones pero la acción y la posición, separadas de su contexto de necesidad, de su origen lógico-causal, histórico, se convierte en un comportamiento sobre el cual se puede operar de una manera nueva. La omisión y la recontextualización nos permiten separar, independizar las formas y crear nuevas acciones teatrales. El intérprete escénico conserva la organicidad de su movimiento, pero somete las formas a otras relaciones, contextos, emociones y secuencias de acciones fragmentadas. La omisión y la fragmentación nos permiten el ejercicio de la síntesis en nuestra puesta en escena.

Por otra parte, los movimientos de todos los personajes siguen una elaborada coreografía. En muchas oportunidades nuestros ensayos consistían en realizar toda la secuencia física de los cuadros pero sin textos. Todo ocurría físicamente de manera precisa y el argumento, mágicamente se comunicaba. La estructura de la obra la componen secuencias físicas que el actor ha elaborado en su improvisación y el director ha optimizado en precisión y ritmo. El desarrollo de los gestos y movimientos se compone de “unidades de movimiento”, llamadas en la tradición del Teatro Noh “Kata”. Estos movimientos son extraídos de registros fotográficos diversos y de lenguajes codificados la danza clásica de la India “Bharata Natyam” y el tradicional “Kathakali”. Las unidades de movimiento se combinan regidas por principios rítmicos que la dirección define para cada escena. A su vez, esos ritmos se vinculan con los momentos emotivos de las escenas. Nuestra actriz y nuestro actor crean lenguajes físicos codificados en su forma y descontextualizados en su relación. Nuestros intérpretes crean formas escénicas que conducen con su energía.

***“ ... La calidad se encuentra en el detalle. Es bastante difícil saber qué da calidad a la presencia de un actor, a su manera de escuchar y de mirar, pero no imposible, porque no está más allá de su conciencia y su capacidad voluntaria. El***

***actor puede hallar esta presencia en cierto silencio de su cuerpo interior. Lo que llamaríamos “teatro sagrado”, el teatro en el que aparece lo invisible, tiene su raíz en este silencio, del que pueden surgir todo tipo de gestos familiares y desconocidos. Un esquimal será capaz de reconocer al instante si un gesto indio o africano es de bienvenida o agresivo por el grado de sensibilidad en el movimiento. Sea cual sea el código, la forma puede llenarse de significado y la comprensión será inmediata. El teatro es siempre tanto una búsqueda de significado como un modo de hacer que ese significado lo sea también para otros. Este es su misterio”. (Brook, P. 1994. La puerta abierta. Barcelona. Alba editorial. pag. 92-93)***

### **1.3 Acercamiento a una antropología teatral**

---

En la composición del espectáculo teatral del Oráculo se utilizó una metodología de trabajo que se infirió de las lecturas de textos de Barba como “El arte secreto del actor” y “Más allá de las islas flotantes”, así como de las experiencias en cursos y seminarios donde el registro kinésico era el más relevante e investigado. Decimos que “inferimos” pues constituye una interpretación-adaptación de las experiencias que Eugenio Barba comenta en sus libros. Nunca hemos tenido la posibilidad de conocer estas experiencias de montaje teatral, pues el canon dominante en las escuelas de actuación y dirección teatral son otros. La exploración del teatro físico se desarrolla en proyectos teatrales independientes, por lo que fue en esos espacios donde el Oráculo buscó orientaciones, a través de conversaciones, como espectador y como tallerista en sesiones de trabajo teatral.

La falta de orientaciones metodológicas para enfrentar una puesta en escena kinética, nos impulsó a concurrir a seminarios de actuación que nos acercaran al lenguaje físico y nos facilitaran un aprendizaje experiencial tan necesario después de tantas lecturas. En los seminarios que organizamos y participamos nos encontramos con un lenguaje de interpretación muy preciso y metódico. Buscamos gestos, ritmos y principios de trabajo que nos posibilitara el encuentro con una metodología que solo intuíamos. No sólo buscamos un gesto físico que diera cohesión plástica corporal a nuestro trabajo, sino también principios pre-expresivos universales y no ligados a formas dadas, principios que fundamentan el uso del cuerpo, tales como, la oposición de los contrarios, la omisión y el contraste entre vigor y suavidad (energía *lasya* y *tandava* que en la tradición del arte escénico de la India corresponden a las energías de movimiento femenina y masculina). La antropología teatral de Barba sugiere que el cuerpo del performe (actor-bailarín) está sometido a los mismo principios recurrentes, y que el espectador percibe inicialmente y sobre todo esos principios llamados “pre-expresivos.

El intérprete del Oráculo va en busca de esa experiencia física que le permita una relación con el espectador más novedoso, mágico, extraordinario. Al haber experimentado los principios del trabajo del actor oriental nuestro intérprete escénico es más sensible en su percepción del movimiento, del esquema corporal que elabora e improvisa, de su eje de gravitación, equilibrio, peso, de su tempo-ritmo. Cuando en el segundo cuadro de “Concepciones” ambientado en entre los años 1970-1973, un estudiante revolucionario y la lavandera Ester se dirigen a la universidad para ir a buscar

los libros revolucionarios que luego deberán ocultar, el tránsito lo realizan lento, ritual, rítmico e intenso en emoción. La precisión, dinámica y energía corporal de ese momento escénico condensa toda la búsqueda estética teatral del Oráculo. Cuerpos en el espacio conteniendo emoción, conduciendo energía, contradicción, anhelos. La expresividad de manos, pies, ojos y dorso capturan un momento del rito teatral milenario. El espectador participa de ese encuentro con el mundo interno del personaje pero, al mismo tiempo, viaja y se deleita con ese tránsito tenebroso que acentúa el Pin (silvín) que ilumina solitariamente la escena de tránsito de los dos jóvenes cómplices. Cuerpo, espacio, luz, movimientos confabulados en una escena sin textos pero rica en ritmos, dinamismo, precisión y percepciones.

Nuestro actor construye a partir de su cuerpo en el espacio y su intenso mundo interno. Su cuerpo elabora la dinámica del movimiento en la escena. El cuerpo de nuestro intérprete en situación de representación es, según Barba, un cuerpo “dilatado”, es decir, que tiende a expresar con la mayor fuerza posible sus actitudes, sus oposiciones, su presencia.

## 1.4 El actor y sus principios escénicos

La preocupación fundamental de nuestro intérprete consistió en resolver su “estar presente” en escena y en cómo crear formas físicas que le permitieran elaborar un personaje nuevo, atractivo y extraordinario. Para caminar en esta dirección nos planteamos seis áreas de trabajo de la expresividad física de nuestro performer, y que constituyeron el método de trabajo del actor en nuestra puesta en escena. Elaboramos un lenguaje común para el acto creativo de esta en escena.

### a) La energía

**“La energía del actor es algo preciso que todos pueden identificar: su fuerza muscular y nerviosa. No es la pura y simple existencia de esta fuerza la que nos interesa porque de hecho ya existe, por definición, en todos los cuerpos vivientes, sino la manera en que es modelada y en qué perspectiva... existe una energía particular del actor que lo hace eficaz. Estudiar la energía del actor significa interrogarse sobre los principios a partir de los cuales pueden modelar, educar su fuerza muscular y nerviosa según una modalidad que no se acerca a la vida cotidiana. Esta particular energía es la base de las diferentes técnicas escénicas como el Butoh, Kathakali, Kabuki, Noh, Odissi, Ballet Clásico, Pantomima. Pero también es la base de diferentes técnicas individuales: Chaplín, Buster Keaton, Darío Fo, Marcel Marceau y otros”. (Taviani, F. 1988. “Antropología teatral: fundamentos y perspectivas de investigación”. Revista Gestos. Año 3, Nº 5. Pág. 33)**

En el proceso de construcción de personajes pusimos especial interés en la modelación de la energía de nuestro actor. Los seminarios que organizamos nos permitieron un entrenamiento muy preciso que permitía despertar el “Sankti” o “Ki” (energía en India y Japón respectivamente). El training del Oráculo se basó en la destrucción de las posiciones inertes de nuestro cuerpo, por lo tanto, jugamos con la alteración del equilibrio normal y la destrucción de la dinámica de movimientos que corresponden a nuestro uso

diario y normal. Intentamos romper con los obstáculos físicos que cada uno de nosotros tenía, y dotar a nuestro cuerpo de mayores libertades expresivas. Sin esta liberalización de la expresividad corporal nuestras propuestas en el trabajo de improvisación carecerían de energía, sorpresa y vitalidad y, lo más probable, es que recurriéramos formas y ritmos propios, hechos, ya usados. La creación en escena necesita de una exploración física para encontrar su esencia nueva.

Kung-Fu en China significa “capacidad de aguantar duro”, quizás esta expresión explique el camino que debimos seguir para alcanzar nuestro objetivo escénico, el que se orientó a poner en escena cuerpos dinámicos y expresivos. Nuestro tono muscular lo transformamos a partir de ejercicios de equilibrio, centro de gravedad, piernas. El centro de nuestra energía: las caderas genera dos tensiones y fragmenta el cuerpo en zonas inferior y superior y obliga a un equilibrio particular que repercute en todos los músculos del cuerpo, desde la nuca hasta los pies.

La energía es una temperatura intensa personal que el actor siente en todo su cuerpo y que moviliza su expresión, ritmo e intensidad escénica. No podemos reducirla a modelos de comportamientos “fuertes” o “violentos”, nuestra energía puede ser sutil, Delicada y mínima. Cuando trabajamos con energía nos permitimos el control de cada uno de nuestros movimientos en escena, incluso a aquellos más minimalistas como la articulación de dedos. La técnica pre-expresiva del actor, es decir, su presencia física, tiene su origen en una alteración del equilibrio y de las posturas de base, en el juego de tensiones de los opuestos que amplían la dinámica del cuerpo.

En el Oráculo iniciamos la exploración del encuentro del actor con su energía física e instauramos esta búsqueda como un principio fundamental de la agrupación.

#### b) Equilibrio Precario

***“Se puede afirmar que el equilibrio (capacidad del cuerpo y mantenerse erguido y moverse en dicha posición en el espacio), es el resultado de una serie de relaciones de tensiones musculares de nuestro organismo. Cuanto más complejos se hacen nuestros movimientos, más amenazado se ve nuestro equilibrio. Entonces entran en acción toda una serie de tensiones para evitar caerse... toda alteración del equilibrio tiene como consecuencia precisas tensiones orgánicas que implican y subrayan la presencia material del actor, pero en un estado pre-expresivo, un estadio que precede a la expresión intencional e individualizada” (Barba, E. 1988, “Antropología teatral: primeras hipótesis” Revista Gestos. Año 6, Nº8 )***

El equilibrio normal de un cuerpo permite el encuentro de la movilidad natural del cuerpo del actor con el del personaje. El intérprete que trabaja de manera cómoda sobre su propio equilibrio no posibilita una expresividad diferente a la que realiza todos los días, de allí que veamos con frecuencia intérpretes que se interpretan a sí mismos. Juegan a ser otros sólo con su emoción y voz, y aunque a veces lo logran con gran maestría, por lo general, solo se autoexponen. Son ellos en escena. Frecuentemente, cuando el cuerpo del actor duerme es escena, se le abre paso al aparato cognitivo del actor, aparece el imperio de la razón por sobre la poesía del cuerpo y el espacio. Artaud proponía desterrar a la palabra del teatro y privilegiar otros medios expresivos como el cuerpo, la música, el arte cinético, gestos, conjuros e iluminación. Artaud, así como Meyerhold, Grotovski,

Peter Brook, Giorgio Strehler, Darío Fo, Eugenio Barba y Arine Mnouchkine admiraron y extrapolaron principios de formas teatrales de oriente y desde su particular visión estética, la incorporaron a sus poéticas teatrales. Todos, desde diversos ángulos y en situaciones distintas, se nutrieron de las fuentes originarias del teatro oriental, dando origen así a un tipo de trabajo escénico que se ha denominado en la actualidad como teatro intercultural. Sin embargo, este afortunado influjo no es reciente, sino que desde el propio Stranislavski, y particularmente, Meyerhold, que se viene incorporando. La mirada hacia las artes escénicas de oriente ha permitido al trabajo escénico en occidente encontrar y definir su propia especificidad, especificidad que sometida al texto y sus estructuras lineales y lingüísticas, no habían podido expresarse. Brecht y Artaud potenciaron la independencia del teatro con respecto a la literatura. El siglo XX ve la autonomía del arte escénico, el despertar de su teatralidad, que según la definición de Ronald Barthes es:

***“..El teatro sin texto, un espesor de signos y de sensaciones que se edifica sobre la escena a partir de un argumento escrito, y es esta especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, de gestos, de palabras, distancias, substancias y luz, lo que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior.”***  
***(Barthes. Ensayos críticos, París, 1964. Citado por >Alberto Kurrapel en Documento de Evaluación de curso de autoría Escénica. Departamento de Teatro de la universidad de Chile. 2000).***

Nuestro actor invierte gran cantidad de esfuerzo y energía en cada movimiento que imprime a su personaje. En cambio, en la vida cotidiana el cuerpo se empeña en ahorrar esfuerzo en cada movimiento que realiza. Nuestro actor en escena debe aparecer más atractivo, vivo, incluso en la aparente inmovilidad o muerte física de un personaje. Nuestra finalidad es mantener un equilibrio en permanente inestabilidad y riesgo

#### c) Expresión de ojos y manos

Los ojos son los más atractivos órganos sensoriales del hombre. Buscamos desarrollar durante el trabajo una mirada clara, aguda, penetrante. Los ojos constituyen el canal primordial por el que los espectadores acceden al mundo ficcional que les presentamos, a través de la interioridad de nuestros personajes. Esta puerta visual de acceso debe estar siempre despejada y claramente guiada. El ojo indica y dirige la mirada del espectador, y colabora en el proceso de recepción-composición del espectáculo que tiene lugar en su imaginario. Constantin Satnislavski, había ya comentado la importancia de la dirección y concentración de la mirada. Una mirada bien atenta y concentrada permitirá en el intérprete facilitar la creación de un mundo interno en el intérprete. En un taller organizado por el Oráculo, Ramón Griffero compartió la necesidad e importancia de definir la mirada, ubicar su dirección, no solo para compartir la emoción sino también para definir el espacio escénico mismo. El punto de concentración de la mirada o “foco” como lo llama Griffero, a partir de la nomenclatura cinematográfica, dibuja el camino de la trama en escena y otorga dramaticidad y tensión a los personajes, espacios o accesorios en los que se concentra o fija la mirada. El foco permite fijar las prioridades dramáticas, además de clarificar y definir la línea interna emotiva a la que el espectador debe acceder.

En el teatro occidental por siglos la capacidad expresiva de las manos y brazos ha sido subyugada en beneficio del texto literario. Incluso en la tradición operática, las

manos grafican literalmente lo que dice o hace el personaje. Las llamadas formas “clichés” aún dominantes en la interpretación actual, constituyen una prueba de la esclavitud expresiva de las manos en el teatro actual. El desafío, entonces, lo planteamos en el cómo revalorizar e independizar la expresión de las manos y brazos, es decir, que no solo se remitan a graficar la expresión de la palabra o simplemente a estar inertes.

Una experiencia exquisita de expresividad articular y de extremidades la encontramos en la tradición del teatro de la India. El Oráculo organizó un seminario de “Artes Escénicas de la India”, que nos permitió redescubrir la capacidad expresiva del cuerpo. Ojos, manos y dorso son semas expresivos, tanto como la tonicidad muscular y el trabajo de la voz. Todo nuestro cuerpo está ligado a la espina dorsal y sus fuerzas dirigentes. La extracotidianeidad en el uso del cuerpo y la precisión en los movimientos nos sumergió en una búsqueda escénica que finalmente nos doto de cierta identidad física.

## **1.5 Organización del montaje**

---

El proceso de creación del espectáculo duró ocho meses. Los meses de trabajo fueron organizados:

a) Primeros tres meses:

Investigación historiográfica de las épocas definidas

Proceso de entrenamiento actoral en la técnica física

Improvisación de los estímulos orales, visuales, materiales o gráficos que se incorporaban a través de la investigación

Creación de la dramaturgia textual a partir de los aportes de la improvisación de todo el equipo.

b) Cinco meses restantes:

- Incorporación del equipo de músicos y diseñador
- Seminario intensivo de actuación para incorporar técnicas de teatro físico
- Composición escénica del espectáculo teatral

La puesta en escena “Concepciones: fragmentos de una memoria”, delata una gestualidad corporal particular. En el Oráculo hemos logrado imprimir un gesto escénico propio a su trabajo. La dirección a partir de conocimientos y habilidades teórico-prácticas ha tejido una dramaturgia escénica novedosa y propia. Nuestro director Manuel Loyola no sigue modelos o cánones dominantes en el teatro que lo circunda. Se acerca a la puesta en escena de manera individual, apartándose del marco textual y asumiendo el signo corporal como fundamento de su autoría escénica.

La dramaturgia escénica se fue articulando simultáneamente con la dramaturgia textual. Los procesos creativos fueron integrados. Las improvisaciones de los primeros meses de ensayo se orientaban a la búsqueda de formas escénicas, cuerpos expresivos, anécdotas y trama.





## CONCLUSIONES

El Teatro del Oráculo es una agrupación teatral independiente, abierta, inquieta y en constante aprendizaje y renovación. Es un colectivo que formamos en marzo del año 2000 junto a otros actores y actrices de Concepción. Manuel Loyola, nuestro director, había concluido una intensa etapa de formación como actor (Club de Teatro de Fernando González) y Director Teatral (Departamento de Teatro de la Universidad de Chile), por lo que el Oráculo significaba el inicio de un proyecto creativo, vital e imprescindible para él como creador.

Nuestro joven equipo del Oráculo se constituyó rápidamente en una agrupación dinámica e innovadora que indagó en los lenguajes del cuerpo en escena. Manuel intentó alejarse de su formación teatral basada en el teatro de texto y en la interpretación escénica psicotécnica, basada en la construcción y elaboración mental-imaginativa del conflicto del personaje, para buscar en las oposiciones y contradicciones orgánicas-físicas del intérprete y en las posibilidades espaciales y visuales del espectáculo escénico. Las posibilidades expresivas del lenguaje corporal comenzaron a constituirse en la búsqueda específica del Oráculo. Las puestas en escena prescinden de escenografía, pero no así del intenso estímulo de la música en vivo, la iluminación delicada y las posibilidades visuales del espacio escénico. En los últimos trabajos se ha incorporado el lenguaje audiovisual, el que lentamente comienza a definir su composición y rol dentro de los espectáculos de la compañía. Las escenas se resuelven en un espacio vacío. Las imágenes, sonidos y el trabajo dinámico, preciso y energético del cuerpo del intérprete dan vida a la comunicación teatral de nuestra agrupación inquieta y en constante aprendizaje.

Intentamos, en el Oráculo, sostener la validez de agrupaciones teatrales permanentes, dinámicas y comprometidas con una búsqueda escénica y una mirada sobre su entorno comunitario. Mantenemos el espíritu moderno de la cultura de grupo. Hasta hace poco contábamos con una sala de ensayo donde convivíamos teatralmente, lo que nos permitía cuidar y refugiar un colectivo propositivo.

La dirección artística del Oráculo ha facilitado el aporte creativo de cada uno de los intérpretes, ha logrado integrar los aportes de un equipo humano interdisciplinario y naturalmente distinto, sin perder la conducción y el progreso del grupo. Se trabaja sobre soportes comunicativos humanos (honestidad, colaboración), y sobre soportes técnicos (disciplina y propuesta):

***“El director puede trabajar una obra como si fuera un film, y utilizar todos los elementos del teatro: actores, diseñadores, músicos, etc., como si fueran sus sirvientes, para transmitir al mundo lo que tiene que decir. En Francia y Alemania ese tipo de enfoque cuenta con una amplia adhesión, y se le llama la “lectura”, que el director hace de la obra. Yo he llegado a la conclusión de que es darle a la dirección un sentido muy triste y grosero; es más honorable, si lo que uno busca es el dominio absoluto de los propios medios de expresión, usar de sirviente a la pluma, o al pincel. La opción a esta alternativa, igualmente desafortunada, es que el director se convierta él mismo en el sirviente, transformándose en el coordinador de un grupo de actores, limitándose a dar sugerencias, voces de aliento o consideraciones críticas. Los directores de esta clase son, por lo general, buena gente pero, como toda libertad tolerante y bienpensante, su trabajo nunca podrá ir más allá de cierto punto. Yo pienso que uno debe partir por el medio de la palabra dirigir. La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir sí o no, tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí, el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur. No cesa de buscar, pero nunca de manera azarosa. No busca por la búsqueda en sí, sino porque tiene un objetivo... Si este sentido de la dirección, de la orientación está allí, latente, cada uno podrá desempeñar su papel con toda la plenitud y creatividad de la que sea capaz. El director podrá atender a lo que le digan los demás, aceptará sus sugerencias, incluso aprenderá de ello, modificará y transformará radicalmente sus propias ideas, cambiará constantemente de rumbo, inesperadamente podrá desviarse por uno y otro camino y, sin embargo, las energías colectivas acumuladas seguirán sirviendo al mismo fin. Esto permitirá al director decir que sí o que no, y los demás estarán dispuestos a obedecerle. (Brook, P. 2001 Más allá del espacio vacío. Barcelona. Alba Editorial. Pág. 21-22)***

“Concepciones: fragmentos de una memoria”, es el resultado de años de búsqueda y trabajo de nuestra agrupación teatral. La puesta en escena sintetiza e integra las variadas experiencias escénicas y formativas por las que hemos pasado y nos encontramos desarrollando aún. Incluso esa cultura de grupo que mencionamos más arriba parece llevarnos al espacio moderno de una comunidad teatral como lo buscaba el teatro revolucionario de la postguerra y el teatro comprometido latinoamericano. Pero simultáneamente, indagamos en una búsqueda creativa actual, dinámica y multimedial en

sus instrumentos expresivos. Teatro, danza, música, audiovisual, gráfica son algunos de los medios expresivos investigados y probados en escena.

Lo moderno y postmoderno integrado desde una mirada personal del colectivo. Los trabajos reflejan el entusiasmo y hasta la ingenuidad de nuestra búsqueda. Las imágenes escénicas contienen la pureza de quienes no tienen ni siguen modelos. No vemos ni percibimos la imitación o diálogo escénicos con propuestas de directores consagrados de la escena nacional; no percibimos la presencia de un Griffero, Pérez, Castro, Osorio u otro creador escénico de dominio público en teatro. Para el Oráculo no existen cánones, modelos estéticos a seguir. La persecución de los modelos pertenece a la búsqueda clásica y moderna. La autoría escénica es la ambición creativa de los que componemos el Oráculo, la integración como colectivo con lo identitario, con la tradición oral y con los lenguajes actuales. No hay mejor o peor teatro, apropiada o inapropiada estética, sólo una honesta búsqueda expresiva disciplinada y propia.

En la construcción dramática de “Concepciones” se plasma lo moderno del grupo. Es moderno las temáticas, la búsqueda de identidad y recuperación de los ecos del pasado, la mirada y retorno a la tradición como soporte ético para los tiempos que vivimos. Modernamente buscamos la identidad colectiva desde lo privado, seres humanos conectados, que se definen a sí mismos en ese encuentro y en el entorno que les toca vivir. La dramaturgia del texto es esencialmente moderna en su compromiso militante, en ese identificarse con la causa de los otros, de los sin voz, de los no protagonista de la historia oficial. Sin embargo, esta búsqueda de la identidad colectiva está impregnada de la subjetividad, lo que permite actualizar el guión a los años que vivimos. Esta concepción subjetiva de las historias que se nos narran en la puesta en escena hacen y definen un guión más interesante y enigmático, sorprendente. Por lo tanto, los fragmentos de historia de la ciudad de Concepción son historias, subjetividades, sostenidas desde presencias individuales que rompen con la realidad objetiva de los modernos revolucionarios. La obra nos presenta concepciones; diversas imágenes de la ciudad y sus experiencias, también, diversas épocas y visiones.

La construcción del texto dramático, constituye un collage de intertextos, de fragmentos discursivos provenientes de otros contextos. Es aquí cuando lo moderno de la temática de “Concepciones” transita al postmodernismo, pues pierde la aparente unidad discursiva. El intertexto y el collage como procedimientos postmodernos otorgan al guión dramático una mirada nueva y particular del Concepción del siglo XX. El diálogo de lo moderno y postmoderno es lo estéticamente constituyente de nuestro trabajo.

El encuentro de dos paradigmas culturales (modernidad y postmodernidad), aparentemente dicotómicos, aparece imbricado en un espectáculo multimedial de 72 minutos. En los cánones de las investigaciones de estudios culturales, lo moderno y lo postmoderno se oponen, aparecen como perspectivas contradictorias, distantes una de otra. Un paradigma teórico que niega al otro. Pero para Manuel Loyola y el Oráculo está sucediendo una mutación de modelos teóricos que se explican simplemente porque en nosotros conviven lo moderno de nuestra infancia y juventud con lo postmoderno de nuestra madurez. Podemos quedarnos sentados y ver pasar el tiempo o subirnos en la vorágine del tiempo presente y reinventarnos cada día, aceptar piadosamente que somos sujetos de historia, de sensibilidades mutantes y dialécticas, y que forzosamente

reconstruiremos nuestra realidad.

Afortunadamente nuestro pasado es también nuestro presente y futuro. En el Oráculo nos sublevamos al tiempo lineal, a abandonar y borrar las huellas, las pisadas que nos constituyen y que finalmente nos crea y hace evolucionar como comunidad. Por eso, modernismo y postmodernismo están integrados en la puesta en escena. Este sincretismo teórico se revela a las formulaciones eurocéntricas que parcelan y clasifican las realidades culturales, que las definen desde sus cánones, desde su mirada dicotómica. Quizás el buscar ser auténticamente latinoamericano nos impulsó a vivir la fusión y el sincretismo estético que observamos en “Concepciones”. Contradictoriamente a los tiempos que corren, en la puesta en escena se respira la utopía social, no la pasada utopía de la izquierda latinoamericana de los sesenta sino una nueva, vitalizadora, sembrada no en un hecho social colectivo sino en un mundo subjetivo. El diálogo de personas como eje organizador de la dramaturgia total, la subjetividad por sobre la globalizante objetividad. El trabajo temático sobre la identidad territorial alimenta esperanzas de relaciones humanas y definiciones sociales más equilibradas y sanas para una comunidad, para nuestra comunidad.

Finalmente, siempre un acto creativo es también un acto por salvarse del desvarío a que lleva la sociedad postindustrial, recuperar experiencias humanas es también encontrar un canal, una vía para recuperarse uno mismo. El ejercicio esencialmente dialéctico de la investigación y puesta en escena que dirigió Manuel Loyola, lo impregnó de la espiritualidad que contenían los relatos orales y gráficos encontrados, espiritualidad viva de una comunidad en reordenamiento y mutabilidad en el universo humano que construimos. “Concepciones” es un honesto intento por encontrar rasgos de identidades y caminos de transformaciones de lo que somos humanamente hoy. El reconocimiento de lo que fuimos y somos facilita el camino necesario de transformación en el que el Teatro del Oráculo está inmerso.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARTAUD, A. 1983. El teatro y su doble. Barcelona, Laia.
- BACHELARD, G. 1975. Poética del espacio. México, Fondo de Cultura Económica.
- BARBA, E. 1987. Más allá de las islas flotantes. México, Gaceta
- BARBA, E. 1990. El arte secreto del actor. México, Siglo XXI
- BRAVO, Pedro. 1975. Teatro hispanoamericano de crítica social. Madrid, Playor.
- BROOK, P. 2001. Más allá del espacio vacío. Barcelona. Alba Editorial.
- BROOK, P. 1998. El espacio vacío. Barcelona. Ediciones Península.
- BROOK, P. 1993. La puerta abierta. Barcelona . Alba Editorial
- GROTOWSKI, G. 1974. Hacia un teatro pobre. México, Siglo XXI
- ECO, H. 1977. Tratado de semiótica general. Barcelona, Lumen
- FLAST, J. 1971. El lenguaje del cuerpo. Barcelona, Kairós.
- FREIRE, P. 1970. Pedagogía del oprimido. Montevideo, Tierra Nueva.
- GARZÓN, F. 1978. Teatro latinoamericano de creación colectiva. La Habana, Centro de investigaciones literarias.
- HORMIGÓN, J. 1991. Trabajo dramático y puesta en escena. España, Asoc. De directores.
- LOWEN, A. 1979. La bioenergética. México, Diana.

- OSCHSENIUS, C. 1982. Encuentro de teatro poblacional. Santiago, Ceneca
- PAVIS, P. 1998. Teatro contemporáneo: imágenes y voces. Santiago, Lom
- PAVIS, P. 1994. Tendencias interculturales y práctica escénica. México, Gaceta S. A.
- POVEDA, D. 1973. Creatividad y teatro. Madrid, Narcea.
- RIZK, B. 1987. El Nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica. Minneapolis, First Edition. (Series Towards a social history of Hispanic and Luso-Brazilian literatures).
- ROJO, G. 1970. Estado actual de las investigaciones sobre teatro hispoamericano contemporáneo. Revista chilena de litaratura2.3
- STANISLAVSKI, C. 1970. Un actor se prepara. México, Constancia.
- VIDAL, H. 1987. Poética de la población Marginal. Mineapolis, First
- VILLEGAS, J. 1988. Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina. Minnesota, Prisma Institute
- ZEAMI. Fūshikaden: tratado sobre la práctica del teatro Nô. Madrid, Trota.

# ANEXOS

## TEXTOS DRAMATÚRGICOS PRELIMINARES

### CUADRO DE 1983

---

Patio interior de un edificio viejo en el centro de Concepción. Algunos toneles con basura. Un montón de papeles de diario y cartones. Afuera se escuchan gritos, carreras, pitazos, vidrios rotos. A través de la puerta entra corriendo una mujer que lleva en los brazos algo que parece una gran sábana blanca arrugada. Cierra la puerta y le corre el cerrojo. Se apoya contra la puerta respirando agitada. Afuera continúan los ruidos. La mujer avanza hasta una caja y se sienta.

MUJER 1: Podría haber sido la respiración profunda y el aire transparente, el ruido de las abejas y el olor de las malvas, el cielo azul y el cemento caliente en las palmas de las manos, el olor a cloro en las piscinas, la risa, el viento, la carne de gallina, el sol en la cabeza o pisar las hojas en otoño... Podría haber sido la sonrisa en el espejo y la marca del encaje en la cadera, la emoción de tu mirada, el roce de tus dedos, el sabor salado de tu piel y las gotas de sudor cayendo entre mis pechos... Podrían haber sido tus hijos saliendo de mi vientre. Tú y yo en la madrugada, medio dormidos tomados de la mano...

(Mientras habla deja la sábana en el suelo. Al hacerlo se ve que tiene una fotografía pegada al pecho. La mujer la desprende de su ropa y la guarda en su bolso. Extiende en el suelo la sábana, que resulta ser una larga pancarta con letras negras que dicen: “AQUÍ SE ESTA TORTURANDO A UN HOMBRE”. Comienza a enrollarla por una punta hasta convertirla en un rollito y la guarda en el bolso. El fin del monólogo debería coincidir con el fin de la acción, momento en el que, junto con una ráfaga de metrallera, se escuchan carreras y golpes desesperados en la puerta.)

VOZ AFUERA (femenina): ¡Ta cerrao! Ay Dios mío... ¡Abran!

(La mujer descorre el cerrojo y casi atropellándola, entran dos hombres y una mujer embarazada. El último en entrar, de terno, corbata y portafolios, impecable como James Bond, está bastante mojado. Cierra de nuevo la puerta con cerrojo. Los cuatro se miran. El griterío afuera sigue. El de terno recorre nervioso el patio de luz en busca de otra salida. No hay. Se mira el traje y se acuclilla para cerciorarse de que el contenido del portafolio esté seco)

HOMBRE DE TERNO: ¡Gente de mierda...! No respetan nada... (saca unas hojas mojadas llenas de gráficos de colores) ¡Por la cresta está todo mojado! ¡Si no anduvieran hueviando con sus tonteras no pasarían estas cosas!

(Los otros dos lo miran extrañados. La mujer 1 con franco desagrado. Él se da cuenta de que los otros podrían ser de los manifestantes y los mira, incómodo. Cierra el portafolios y se apoya en la pared al lado de la puerta. Se escuchan disparos).

HOMBRE DE TERNO (murmura): Ya no llegué ya...

(El otro hombre y la mujer llevan dos grandes bolsas en las manos. Tras un momento de indecisión, se sientan en el suelo apoyándose en la pared, juntos).

HOMBRE: ¿Cómo te fue?

MUJER 2: Más o menos nomás, las pulseras salen mejor. ¿Viste al Jorge, al hijo de la señora Rosita? Llevaba alargadores, le estaba yendo bien... Me parece que lo pescaron... Menos mal que yo te alcancé a ver, si no me llevan también...

HOMBRE (pone la mano sobre el vientre de la mujer): ¿Cómo está la guagua?

MUJER: Bien... Ta acostumbrado... Hijo e tigre va a ser. (ríe)

El hombre de terno se pasea nervioso por el patio de luz. Su movilidad contrasta con la inmovilidad de los demás. El matrimonio lo mira caminar de un lado a otro. La mujer 1 lo ignora. El ruido de fondo de afuera se mantiene. Comienza una especie de paya entre el hombre de terno y la mujer 1 que se interrumpen el uno al otro. La mujer habla rápido y mecánicamente, mirando al vacío. El hombre habla lento y reposadamente, pronunciando bien, como si hiciera una clase, y si bien comienza como una introspección, termina dirigiéndose directamente al público.

HOMBRE DE TERNO: Ya no llegué, ya no llegué, ya no llegué... Si es que es de no creerlo, Yo no arranqué primero porque pensé que... (Se dirige a los ambulantes que lo miran con la boca abierta.) ¿Como no van a distinguir? (Sigue paseándose).

Postergarlo nomás... Pedir excusas a los asistentes... Y el Krüger si puede me caga... Y pa'que decir el Martínez... No, pero no pueden... Yo soy mejor... A ver, el

final... (piensa un momento, se vuelve hacia el público, toma aire) Primero...

MUJER 1 (lo interrumpe): El 6 de septiembre de 1980 interpone recurso de amparo doña Consuelo Jara Escobar, Rol 3.252, a favor de su cónyuge, Jorge Soto Soto, expresando, abre comillas: El día 28 de agosto de 1980, aproximadamente a las 12 hrs. fue detenido en mi domicilio, en calle Hamburgo 262, Hualpencillo, comuna de Talcahuano, mi cónyuge, Jorge Soto Soto, empleado, por efectivos de carabineros al mando del sargento de apellido López, que estaba a cargo de la comisaría de Hualpencillo.

HOMBRE DE TERNO: Primero: La eficiente asignación de recursos es la variable clave del crecimiento. Segundo: La liberación de los mercados tiene siempre como efecto incrementar la eficiencia. Tercero:

MUJER 1:(lo interrumpe) El sargento López estaba acompañado otros dos carabineros cuyos nombres y apellidos ignoro. A mi cónyuge no se le exhibió orden alguna de detención. Después de ser revisado, se le obligó a subir a un furgón cerrado, color verde oscuro. Desde esa fecha no he vuelto a saber de mi marido. Cierre de comillas.

HOMBRE DE TERNO: Tercero: En el caso de un país pequeño como Chile, la asignación de recursos debe hacerse en función de sus oportunidades en los mercados internacionales, especializándose para aprovechar sus ventajas comparativas.(temiendo ser interrumpido, mira de reojo a la mujer)

MUJER 1:(más lento) A foja 3, telegrama del Sargento primero de carabineros a cargo de la comisaría de Hualpencillo, quien expresa que revisado el libro de guardia de dicha unidad policial, no registra detención del mencionado Soto Soto.

HOMBRE DE TERNO: Cuarto: Las empresas privadas son más eficientes que las públicas. Quinto: A la larga, el crecimiento siempre termina por beneficiar a toda la población.

MUJER 1:(como en el anterior, más triste) A foja 5, la Corte, considerando que no hay antecedentes que demuestren que Jorge Soto Soto se encuentra detenido o que existe en su contra orden de aprehensión, declara que se rechaza el recurso de amparo. En esta oportunidad la Corte ordena instruir proceso por presunta desgracia al juzgado competente.

HOMBRE DE TERNO:(se abre de brazos, como para un gran final, sonrío) Sexto: La libertad y el crecimiento económicos son la base de la libertad y el equilibrio políticos.

(Se escuchan carreras, insultos y un fuerte silbato. Luego un cuerpo que se estrella violentamente contra la puerta)

VOZ AFUERA : ¿Pa'onde vai hueón? ¿tai apurao?

(Se escucha claramente como alguien es golpeado contra la puerta. Esta vibra y se remece).

VOZ AFUERA : ¡Mira donde nos vinimos a encontrar conchetumadre! ¿Andai revolviéndola ahh? (golpe) ¿Cómo está tu señora? (golpe) ¿Ta contenta con la joyita e' marido que se gasta? (golpe, se escuchan forcejeos) ¡Pero sujételo pues Gómez!

(El cuerpo se estrella de nuevo contra la puerta y sigue una muy larga seguidilla de golpes y quejidos. Al fin se siente como el cuerpo se desliza por la puerta y cae).

VOZ AFUERA: Comunista e mierda... Yo no sé qué estaba pensando la Ximena... ¡Gómez! ¡Venga, ayúdeme! Tómelo del otro brazo...

(Todos en el patio de luz están de pie mirando hacia la puerta. Se escucha alejarse los pasos y el sonido de un bulto que se arrastra, y se hace el silencio. El hombre de terno es el más afectado. Después de una pausa se sienta con la espalda contra la pared. El matrimonio de vendedores ambulantes se arrodilla el uno frente al otro, extienden los paños con las diferentes mercaderías y se dan a la tarea de guardarlas por separado en diferentes bolsitas de plástico. Mientras lo hacen, dicen un texto en común, completando el uno las frases del otro.)

Ella: En invierno, cuando viene el viento del mar se vuelan los techos de la toma.

Él: En verano el viento arrastra la arena y no te deja ver.

Ella: En invierno es la bronquitis obstructiva por el frío.

Él: En verano la disentería, por el agua.

Ella: En invierno sube el río.

Él: En verano se queman las casas.

Ella: Todo el año hay que pagar las letras.

Él: Todo el año hay que juntar para comer.

Ella: (hace una pausa y deja de guardar cosas, lo mira. Él la mira a su vez). Este verano floreció la pasionaria que planté al lado del cerco.

(Él la mira y le sonrío también. Vuelven a su labor)

Él: Encendedores Ella: alargadores Él: antenas Ella: paños de cocina...

Él: collares Ella: pulseras Él: alargadores Ella: camisetas Él: cintillos...

Ella: casetes Él: espejos Ella: peinetas Él: sostenes Ella: calcetines...

Él: medias Ella: paraguas Él: anillos Ella: despertadores Él: toallas...

Ella: pañuelos... (interrumpe el helicóptero)

Mientras hablan, la mujer 1 busca en su cartera y saca una polverita con espejo, un cepillo y un lápiz labial. Se pinta y peina con calma, se pone de pie, alisa su falda, se sacude la solapa y camina hacia la puerta. La abre con cuidado y mira hacia fuera. Luego da una rápida mirada hacia el patio de luz y sale. Los ambulantes continúan hablando. El de terno en su rincón. El sonido de un helicóptero que se acerca los interrumpe. Ellos y el hombre de terno se quedan mirando hacia el cielo. Se oscurece totalmente. El ruido del helicóptero se escucha más fuerte, luego decrece hasta desaparecer.

TELÓN

---

## **CUADRO DE 1939**

---

La acción ocurre en una fábrica de paños. En el escenario, hay un pequeño y sencillo escritorio junto a muchos carros con telas de diferentes colores. En el suelo, hay sucios trozos de lana y en las paredes hay fotografías en blanco y negro de actrices de los años '30. Luego de un momento, entran dos hombres empujando carros con telas que ordenan y amontonan con el resto. Los hombres visten gruesos blue jeans, poleras blancas, zapatos de seguridad y guantes. Están transpirados, pero no por el esfuerzo, sino más bien por el calor sofocante que hay en el lugar. En un rincón del escenario hay un grueso tubo que baja del techo, de donde cae un rollo de tela en bruto. Eusebio se acerca para ordenarlo. En él destaca un pequeño bigote muy bien cuidado y un peinado casi perfecto.

Eusebio: Oye, que están apuradas las zurcidoras. Parece que con las retá de ayer se pusieron trabajadoras.

Hombre 1: (Con notorio mal humor) Sí, pero yo no estoy apurao, así que terminemos aquí y despue' vamos a dejar esa tela.

Eusebio: ¡Qué estai risueño! Andai repartiendo alegría.

Hombre 1: ¡Bah! Acaso tengo que andar riéndome todo el día. No hai escuchado que "la boca abunda en la risa de los tontos".

Eusebio: (Riendo) Buena oh, estai mandao hacer pa' los dichos. Es "la risa abunda en la boca de los tontos", y si fuera por eso tú te lo pasaríai riendo.

Hombre 1: (Desafiante, deja de hacer su trabajo) No te vengai na' a hacer el chistoso conmigo, mira que hoy día no ando de buen genio.

Eusebio: Ya hombre, tranquilo. (Inseguro, vuelve a su trabajo) ¿Qué le pasa a la gente que anda tan mal genio?

(Mientras Hombre 2 amarra con un cordel cada extremo de los rollos de género, cae otro rollo por el tubo que recoge y ordena Eusebio. Luego de un momento entra otro hombre empujando un carro con telas).

Hombre 2: Esto también se va ahora.

Eusebio: (Revisando) Pero falta uno. (Mira misteriosamente a Hombre 1 y luego dice a Hombre 2) Le podríai decir al Atanasio que lo traiga junto con la guía.

Hombre 2: Sí, por que yo no lo pienso traer. (Se retira. Luego de un momento)

Eusebio: (Insidioso) Oye... no es por ser caguinero, ni pa' preocuparte, pero ¿te puedo hacer una pregunta?

Hombre 1: (Sin mirarlo ni dejar de amarrar) ¿Qué pregunta?

Eusebio: Eh... ¿Pasa algo entre tu hermana y el Atanasio?

Hombre 1: (Extrañado, deja de amarrar) ¿Qué?

Eusebio: Eso pu'. Si pasa algo entre tu hermana y el Atanasio.

Hombre 1: (Cada texto con creciente irritación) Y, ¿porqué debería pasar algo entre ellos?

Eusebio: Por lo que andan comentando los cabros.

Hombre 1: ¿Qué cabros?

Eusebio: Todos: los de hilandería, telares, terminaciones. Hasta las zurcidoras andan con la historia.

Hombre 1: Pero, ¿qué historia?, ¿qué andan diciendo?

Eusebio: ¿Y tú no sabí?

Hombre 1: (Con preocupación y enojo se acerca a Eusebio) No pu' hombre, habla luego.

Eusebio: (Cada pausa es para irritar a Hombre 1) Lo que pasa... es que... vieron a tu hermana... de la mano... con...

Hombre 1: Pero ¡con quién!, ¡termina de hablar pu' hueón!

Eusebio: No te pongai agresivo, porque o si no te dejo metío.

Hombre 1: ¡Termina lo que empezaste! ¿Con quién vieron a mi hermana?

Eusebio: La vieron de la mano con... el Atanasio.

Hombre 1: ¿Con el Atanasio? Y ¿Dónde?

Eusebio: Según lo que dicen, cerca del cerro Chepe, pero tú sabí lo mal intencioná que es la gente. Se ponen a inventar cualquier caguín , con tal de hacer daño. (Con una insidia reflexiva) Aunque, ahora último, el Atanasio ha andao bien raro. Lo he visto como ma' alegre, ma' contento. Cuando termina su turno se desaparece al tiro y anda ma' preocupado de su pinta. Bueno, eso no quiere decir na' ¿verdad?... aunque ¿quién, sabe?

Hombre 1: Esta guea no se va a quedar así. Todo esto lo tiene que haber inventao él mismo pa' dárselas. Creerá que le tengo miedo por que es el campeón de la fábrica. Igual le voy a sacar la chucha por andar inventando leseras de mi hermana.

Eusebio: Pero no te lo tomí a mal. A lo mejor de verdad anda con tu hermana.

Hombre 1: (Amenazándolo) Mejor quédate callao, si no querí que empiece contigo.

Eusebio: No, no. Tranquilo no ma'. (Mira hacia un lado) ¡Ah! Mira quién viene ahí.

(Entran dos hombres: uno tirando un carro y otro revisando, y escribiendo en una planilla. Vienen vestidos de la misma forma que los otros hombres. El que tira el carro es de apariencia tosca, de contextura gruesa, pero por su personalidad parece débil e indeciso).

Atanasio: (Entrando) Esto es lo último que se va.

Hombre 1: (Se le acerca desafiante) Así que, según tú, te la andai dado de galán.

Atanasio: (Extrañado) ¿Qué?

Hombre 1: Y ma' encima te hací el leso.

Atanasio: ¿Qué bicho te picó a ti?

Hombre 1: Harto marica que nos salió el campeón.

Hombre 3: ¡Oh! Aquí va a quedar la cagá. (Saliendo) Cabros venga...

Atanasio: Mira (volviendo a su trabajo), no tengo ni una gana de andar peleando, así que déjame trabajar.

Hombre 1: Trabajar... (Tomando lo que tenía Atanasio y tirándolo al suelo) ahora vai a tener que pelear.

(Hombre 1 asume postura de boxeador y entra un grupo de hombres que vienen a ver la pelea. Dos de ellos sacan dos rollos de tela que estiran en el piso, mientras cuatro se ubican en cada esquina de las telas al momento en que otro, con el cordel con que amarraba Hombre 1, los une de extremo a extremo, conformando un improvisado ring , en que se enfrentarán los hombres).

Eusebio: (Mientras se arma el ring y tratando de ser discreto para que no se enteren los trabajadores-boxeadores) Aquí las apuestas... yo voy por Atanasio.

(Al decir esto un grupo de grupo de obreros se acerca a él y comienzan a apostar, siendo Eusebio el que recibe el dinero.

Hombre 1: Ya pu' "galán"; o vai a quedar como marica delante de todos.

(Atanasio mira a los hombres que lo observan expectantes, para luego fijar la mirada en Hombre 1 y adoptar postura de boxeador, con lo que aspecto cambia: se ve mas seguro de sí mismo, más agresivo, llegando a dar temor).

Atanasio: Peliemo'.

( Hombre 1 lanza un golpe que es esquivado por Atanasio, comenzando la pelea junto con los gritos de apoyo los trabajadores.

Hombre 1 es el que comienza atacando: lanza golpes que son atajados y esquivados por su contrincante. Mientras más son los golpes , más son los gritos de los hombres. Después de sólo defenderse, Atanasio lanza un puñetazo que cae fuerte sobre Hombre 1, haciéndolo retroceder. Luego éste vuelve a atacar, pero sus golpes son desviados por Atanasio, quien aprovecha para darle tres duros ganchos a su oponente quien queda tambaleando, por lo que el público espera el golpe que lo botará a lona. Atanasio duda en hacerlo , por lo que comienzan a gritarle que lo haga, pero en el momento en que se preparaba para hacerlo, uno de los hombres grita: "¡Cabros el jefe, el jefe. Desaparezcan!" . Unos arrancan, otros ordenan las telas que estaban en el piso, los cuatro hombres que estaban en los extremos del ring arrancan y dos obreros toman a Hombre 1 para sacarlo.

Hombre 1: (Amenazándolo) Atanasio, no creai que esto quedó aquí: "yo a los limones me los como con chorito".

Los hombres desaparecen por un rincón quedando en escena sólo Eusebio y Atanasio. Por un extremo entra el Jefe, en quien destaca un grueso bigote y viste un delantal azul. Al verlo Eusebio esconde los billetes.

Jefe: ¿Qué está pasando aquí?

Eusebio: Nada... con Novoa estábamos ordenando las telas que se van.

Jefe: (Mirando el lugar con detención) ¿Y qué eran todos esos gritos que se escuchaban?

Eusebio: ¿Gritos? No, aquí no eran. Parece que los bataneros estaban contando chistes, a lo mejor era eso lo que usted escuchó.

Jefe: Harto raro. (Vuelve a mirar el lugar) Cuidadito, no quiero saber que andan organizando peleas en la fábrica, por que o si no se me van los dos.

Eusebio: No, tranquilo jefe. No pasa na'.

Jefe: Sigán trabajando que todavía no se acaba el turno. (Se retira)

Eusebio: (Luego de mirara y verificar que realmente el Jefe se halla ido) ¡OH! De la que nos salvamo'.

Atanasio: Sí, pero no entiendo que le dio al Laucha. Lo único que quería era pelear conmigo.

Eusebio: Tú sabí que ese es medio cagao de la cabeza y tratándose de su hermana se pone peor.

Atanasio: ¿Su hermana? ¿Y qué tiene que ver su hermana?

Eusebio: (Dándose cuenta de su error) Eh... No se pu'...

Atanasio: No me digai que tú anduviste carboneando.

Eusebio: Un poco. Es que el Laucha es muy prepotente. Sí me amenazó., pero con esta ensalá de combos que le llegó va a andar retranquilo.

Atanasio: Pero, ¿Qué lesera le dijiste?

Eusebio: Eso fue lo mejor de too: le dije que te habían visto con su hermana. (Riendo) Te imaginai, tú con su hermana. Con lo pao que soy con las mujeres.

Atanasio: (Entre sentido y enojado) Pa' que le dijiste eso.

Eusebio: Pero no te enojí, si lo hice pa' que aprendiera a no ser tan prepotente y además mira (Mostrándole los billetes).

Atanasio: ¡Má encima hiciste apuestas!

Eusebio: Sí pu' y siempre vay de favorito, ya nadie te quita el campeonato.

Atanasio: Tú estai buscando que un día te aforre.

Eusebio: ¿Qué te pasa? No podí ser tan mal agradecido, sí todo esto lo hago pensando en tí. Te busco contrincante y después te enojai, porque todo este caguín con el Laucha lo armé para que practicarai pa' tu pelea que tení en dos semanas ma' con el campeón del molino. Acuérdate que como tu preparador físico tengo la preocupación de que esté en forma. (Separando los billetes y pasándoselos a Atanasio). Toma esa es tu parte, mal agradecido. Si yo fuera otro me habría dejao pa' mí toda la plata, pero como soy tu amigo, siempre miti-mota.

Atanasio mira los billetes y después a su amigo.

Eusebio: (Abrazándolo) Mejor no nos peliemos, los amigos no pelean. Además que nunca está de más ganarse unos pesos y aprovechar de entrenar.

Atanasio: (Luego de reflexionar un momento) Pero no volvai a carbonear, por que a la próxima te voy a echar al agua.

Eusebio: Te conozco, tú no harías eso. (Se escucha el pito del término de turno) Eso fue por hoy, ahora (bailando) a la casita. Pero antes tengo que ir a buscar un pantalón que mandé a arreglar donde unas vecinas. Por que no me acompañai tú. Son tres hermanitas jóvenes y bien dijies que viven solas. Yo le estoy echando el ojo a una que ya está por caer, pero la hermana mayor es media mañosa y no la deja salir sola. Si vamos los dos convencemos a la otra y salimos los cuatro. ¿Qué te parece?

Atanasio: Tan tarde que vai a ir.

Eusebio: Es que yo soy de confianza. Y ¿me acompañai?

Atanasio: No sé y si no le caigo bien a la hermana. Además, recién me estabai diciendo que soy pao con las mujeres y ahora me invitai a salir con una.

Eusebio: No te hagai problema, déjame eso a mí. Vamos, son buenas mozas y resimpáticas. Te conviene.

Atanasio: Bueno, pero si sobro me vengo al tiro.

Eusebio: Si no vai a sobrar. Vamos campeón. (Salen)

Subterráneo de una casa que sirve como taller de costura. Su apariencia es humilde, aunque se nota una gran preocupación por hacerla ver acogedora. En un rincón se ve un antiguo espejo de cuerpo entero y en las paredes están colgadas piezas de ropa ya arregladas. Al lado derecho hay una escalera que lleva al exterior y al izquierdo una puerta que lleva a otra pieza. En un extremo de adelante hay un living y una pequeña mesa, y en el suelo hay botados trozos de géneros e hilo. Al fondo del escenario hay dos mujeres cociendo en una antigua máquina de cocer de mano y al lado de ellas hay una planchadora. Las mujeres están iluminadas sólo por unas velas que tienen sobre las máquinas. Se ven cansadas y la mayor de ellas constantemente se refriega los ojos y endereza la espalda. Las dos visten pintoras con diseños de flores.

La mayor debe acercarse mucho a su costura para poder ver y luego de un momento pasa a pincharse, por lo que lanza un grito de dolor.

Ester: (Parándose y acercándose a su hermana) ¡Virgen! ¿Qué te pasó?

Genoveva: (Tomándose la mano herida) Gracias por lo de virgen, pero no necesito que me lo recuerdí.

Ester: Soy pesá. Ya pu' ¿qué te pasó?.

Genoveva: Nada, lo de siempre: me pasé a pinchar el dedo.

Ester: De nuevo. Esta semana te hai pinchao como nunca. (Con preocupación) ¿Te pasa algo, o no te sentí bien?

Genoveva: Estoy bien, si lo único malo es que casi ni veo.

Ester: Deberíamo' conseguirnos una hora con algún doctor, pa' que te dé lentes.

Genoveva: Estai ma' loca, te sacan un ojo de la cara y la mitá del otro. Además que el pobre está condenado a vivir con toos esos achaques. Es cosa de acostumbrarse.

Ester: Pero ahora último hai empeorado. Parece que ves menos.

Genoveva: ¡Schi! Gracias por subirme el ánimo. No seai porfiá, ya te dije que no iba

a ir. Uno cuando va al doctor, va por una cosa y sale enfermo de tres cosas diferentes que ni se imaginaba. Todo pa' sacarle mas plata a uno. ¿Por qué creí que todos los doctores son gordos? ¿Ah? Son como los políticos que engordan con la plata de la gente. Todos (indicando) bien gorditos y rozaditos. No como una que se rompe las manos y los ojos.

Ester: Hermana, yo de verdá estoy preocupada. ¿Por qué no me haces caso?

Genoveva: No te preocupí. Cuando ya no vea na' nos preocupamos, mientras seguiré cociendo. (Vuelve a su labor)

Ester: (Tímidamente) Oye, hermanita.

Genoveva: Chuta, esto se viene complicado, porque cada vez que me tratai de “hermanita” hay que agarrarse.

Ester: No... lo que pasa es que... me contaron que una de las señoras de los gerentes de ferrocarriles es modista y va enseñar corte y confección a las mujeres de la costanera, y gratis. Entonces estaba pensando que yo podría tomar esas clases, porque no nos vamos a dedicar toa la vida a cocer no ma'. Así yo aprendo la moda con la señora, trabajo con ella un tiempo de operaria, pa' aprender bien, y después trabajamos juntas confeccionando. Así ganaríamos ma' plata, podríamos comprarte los lentes y, si nos va bien, compraríamos otra máquina y contrataríamos a alguien pa' que nos ayude. ¿Qué te parece?

Genoveva: (Suspirando) ¡Hay! Estercita, tan soñadora que te hicieron.

Ester: ¿No te gustó la idea?

Genoveva: Si estuvieran vivos los viejitos me gustaría, porque sería ma' sencillo, pero no están y tenemos que valernos entre nosotras tres. Imagínate, si tú no estai acá tendría yo que hacer toas las costuras y con lo poco que veo no terminaría nunca. Al final perderíamos a todos nuestros clientes.

Ester: Pero sería por poco tiempo.

Genoveva: Poco tiempo, harto tiempo, sería lo mismo. Adema' como la Primitiva y yo trabajamo', ninguna te podría ir a dejar y la Primitiva no te dejaría ir sola. Y menos con ese cholloncao que te anda rondando. Tiene una cara de peligroso, yo no le tengo ninguna confianza. Los hombres se hacen los simpáticos, te hacen sentir importante y despue' te pegan la desconocía con otra.

Ester: El Eusebio es un caballero y somos sólo amigos. Geno, yo no quiero seguir toa mi vida haciendo arreglos chicos. Yo quiero llegar a ser una modista respetada, que la gente se pelee porque yo le haga la ropa, ser la mejor modista de Concepción.

Genoveva: Chiquitita, la gente como una está pa' pegas chicas: cocer cierres, arreglar vastas. Si no ¿quién lo haría? Tení que pensar que estos trabajos son pequeñitos, pero necesarios, y ahí estamos nosotras pa' hacerlas. (La mira compasivamente. Luego) Ya Estercita, sigamos trabajando o estas costuras no van a estar nunca listas. (Ester se dirige a su máquina cuando golpean la puerta). Esa debe ser la Primitiva. Anda a abrirle la puerta.

(Ester se dirige a una puerta que está en el extremo derecho)

Ester: ¡Bah! Era usted. Buenas noches.

Eusebio: (Entrando junto a Atanasio, pero este se queda en lo oscuro por lo que no se ve. Ambos visten corbata, pantalones de tela, bestón y yoqui. Sus ropas tienen las marcas de muchos años de uso, pero ellos las llevan con una gracia que las hace ver renovadas. Al saludar se sacan sus gorros) Buenas noches. Esperaba a alguien.

Ester: No, pensé que era mi hermana Primitiva.

Eusebio: Buenas noches señorita Genoveva.

Genoveva: Hace unos minutos eran buenas, ahora ya no.

Eusebio: Pa' que se hace la pesá, si usted no es así. Se ve mejor cuando anda simpática. Adema' que vengo a buscar el pantalón que mandé a arreglar.

Genoveva: Si pu', pero vino hartito tarde. Ma' encima, hace días que estaba listo. (Sacando un pantalón de entre la ropa que está colgada)

Eusebio: Es que no tenía plata, pero hoy algo calló. (Genoveva le pasa el pantalón) ¿Cuánto le debo?

Genoveva: Son sesenta centavos.

Eusebio: Tome y muchas gracia. ¿Por qué están tan oscuro? No tienen electricidad.

Ester: Sí, pero se echó a perder. No duró na', si hacía poco que la habían puesto.

Eusebio: Mi amigo... (Buscando a Atanasio y viendo que está en lo oscuro) Atanasio, ven pu' hombre. (Tirando a Atanasio hacia lo claro) Este es mi amigo Atanasio, es el campeón de box en la fábrica Es rebueno pa' los coscachos.

Atanasio: (Moviendo inquietamente su yoqui) Buenas noches.

Genoveva: Buenas noches. Así que usted es el campeón de la fábrica. Escuché que va a pelear con el del molino.

Eusebio: Sí y va de favorito. Hoy estuvo entrenando y con tres ganchos dejó lona al Laucha. (Con gran orgullo) Yo soy su preparador físico.

Ester: Oiga y ¿no le duelen los combos?

Atanasio: Más o menos, pero uno después se acostumbra. (Se escuchan golpes en la puerta)

Genoveva: Ahora sí que es la Primitiva. (A Ester) Anda a abrir por favor.

(Los hombres se miran inquietos, mientras Ester va a abrir. Luego entra Primitiva, una mujer aún muy joven, pero en la que la vida a dejado surcos y marcas que se notan en su personalidad. Al verla, Atanasio la observa detenidamente, con admiración).

Primitiva: Buenas noches caballeros. No será muy tarde pa' andar visitando mujeres que viven solas.

Eusebio: Lo que pasa es que vine a buscar un pantalón que había mandao' a arreglar.

Primitiva: Pa' eso está el día. (A las mujeres) ¿Y el Martín?

Ester: Se quedó dormió temprano, es que estuvo todo el día jugando en el río. Estaba ma' cansado.

Primitiva: ¿Ustede' caballeros, se van a quedar mucho rato?

Eusebio: No. Es que les contaba a sus hermanas que mi amigo Atanasio, que es campeón de box, también le pega a la electricidad, por lo que él podría revisarle su instalación. No cierto Atanasio.

Genoveva: (Sorprendida) ¿Sabe de electricidad?

Atanasio: (Volviendo en sí) Sí, y yo la puedo revisar. Tienen algún destornillador.

Ester: La máquina tiene uno. (Sacándolo) Tome.

Atanasio: Me prestaría su silla para poder subirme.

Ester: Claro.

(Al entregarle la silla, Atanasio la ubica en el extremo derecho del escenario y luego se sube. Las tres hermanas y Eusebio se acercan para mirar de cerca, buscando los espacios vacíos. Atanasio comienza a revisar, por lo que constantemente gira para ver mejor, tapando la visibilidad de las mujeres, las que se deben reubicar para observar. Esto se repite varias veces, colmando la paciencia de las mujeres).

Genoveva: ¡Pero no nos tape pues, que queremos mirar!

Eusebio: ¡No hagan eso! No ven que lo distraen y se puede electrocutar. La electricidad es peligrosa.

Atanasio: Pillé el problema. Estaba suelto un cable.

Ester: ¿Y eso lo puede arreglar usted?

Atanasio: Sí pu', si es refácil. (Conecta el cable, por lo que se alumbra la pieza).

Genoveva: (Todas reaccionan con sorpresa) Es verdad que usted sabe de electricidad.

Eusebio: Sí pu', no le iba a estar mintiendo.

Ester: Se alumbró como por arte de magia. Usted es como un mago.

Eusebio: No, si no es pa'tanto. Él mismo dijo que era cosa de conectar un cable no ma'.

Genoveva: ¿Dónde aprendió de electricidad?

Atanasio: (Con nerviosismo) En una de las tantas pegas que he hecho.

Genoveva: (A Atanasio) Muchas gracias caballero. Ahora vamos a poder trabajar hasta ma' tarde. (Sentándose en su máquina) Si veo mucho mejor.

Primitiva: Ester, tráete algo de tomar pa' los caballeros. (Ester sale por una puerta que está al lado izquierdo).

Eusebio: ¿Se compraron otra máquina?

Genoveva: No. La teníamos empeñada en la caja de crédito, pero como el presidente Aguirre Cerda mandó que se devolvieran esas cosas, la fuimos a buscar sin pagar ni un peso. ¿Usted no sabía?

Eusebio: Sí sabía. En la fábrica me contaron. De hecho, yo tengo que ir a buscar unas herramientas que había empeñado en la “tía rica”, pero no me he hecho el tiempo.

Genoveva: Valla luego, antes que se le acabe el plazo.

Eusebio: Es que me han dicho que se hacen las medias colas. Parece que este presidente va a ser ma’ preocupado por el pueblo. Incluso me contaron que va a subir los sueldos.

Primitiva: Ojalá. Sería bueno que algún presidente se acordara de la gente pobre.

(Ester entra con un plato con vasos que pasa a cada uno de los hombres)

Eusebio: (Tomando uno de los vasos) Gracias. Adema’ que los trabajadores nos estamos organizando, ya no cualquiera nos pasa a llevar. Yo creo que ahora las cosas van a ir cambiando.

Genoveva: Mientras cambien pa’ bien no hay problema, por que con los políticos nunca se sabe. Un día son de un lado y después de otro.

Primitiva: Caballeros, se toman sus vasos y se van, por que o si no la gente va a empezar a pelar si los ven salir tan tarde. Yo voy a ir a ver al Martín. Buenas noches.(Sale)

Eusebio: Buenas noches. Es bien grande su casa. Podrían dar pensión.

Ester: Usté está ma’ loco, ¿cómo tres mujeres solas van a dar pensión?

Atanasio: Yo tengo una vecina que vive con su mamá no ma’ y le da pensión a los balseros que traen madera pa’ la barraca. Ella dice que son tranquilos

Ester: No, esos caballeros me dan ma’ miedo, con esas mantas negras y largas que usan con esos sombreros grandes. Se ven repeligrosos.

Atanasio: No, son puro comer y fumar. Adema’ que se acuestan temprano. Lo único que no le molesta a ella es que la obligan a tocarles guitarra, por que eso les gusta harto.

Eusebio: Ustedes en vez de tocar guitarra, podrían comprarse una radio. Por que no se van a poner a aprender a estas alturas.

Genoveva: Imposible, no podríamos atender la pensión y ma’ encima hacer las costuras. Nos volveríamos locas.

Ester: Pero no sería mala idea comprarnos una radio.

Genoveva: (Irónica) Sí pu’, nos compramos una radio y con el vuelto ampliamos la casa. (A los hombres) Ustedes dos nos están dando puras ideas locas. Aemas que tenemos la radio del vecino pa’ escuchar.

Ester: Sería lindo tener una radio que fuera de una, escuchar lo que una quiera, cuando quiera y no tener que oír lo que quiera el vecino. Si tuviera una radio (cada frase acompañada de su acción) la pondría aquí, la limpiaría todos los días y para trabajar la prendería. (Al prenderla se comienza a escuchar un bolero de la época con la que Ester comienza a bailar sola. Eusebio al verla se acerca galante, pero con cierta inseguridad)

Eusebio: (Acercándose) Señorita Ester, ¿usted me acompañaría en esta canción?

Ester: Claro, si no iba a bailar sola todo el rato. ( Comienzan a bailar)

Genoveva: Oye, cabra suelta ¿qué te hai imagina'o?

Ester: Si tu estai aquí mismo pa' vigilarme.

(Genoveva queda más tranquila y observa, junto a Atanasio, como bailan. Luego de un instante)

Genoveva: Oiga y ¿usté piensa quedarse mirando todo el rato? Sáqueme a bailar pue'.

Atanasio: ¡Ah!, perdón. (Tímidamente) Señorita Genoveva, usté...

Genoveva: ¿Pa' que me pregunta eso?, si yo misma le dije que me sacara a bailar. (Ambos se acercan y comienzan a bailar lentamente)

Eusebio: Señorita Ester, con todo respeto, el viernes hay un baile en el club La Frontera. Uste' me acompañaría.

Ester: Pa' que piensa en el vienes. Piense en hoy día.

(Genoveva comienza a mirarlos inquisidoramente).

Eusebio: Es que con usté, yo pienso a futuro.

Ester: No me diga esas cosas. No ve que me pongo nerviosa y siento que todo se empieza a mover.

Eusebio: No se preocupe. No es la única. Cuando yo estoy con usté, también siento que too se mueve. (Las cosas de la pieza comienzan a temblar levemente, pero cada vez de forma más intensa).

Genoveva: (A Atanasio) Oiga, está temblando.

Atanasio: Sí y cada vez ma' fuerte.

Genoveva: (Soltándose de Atanasio y yendo donde su hermana, quien aún baila concentradamente con Eusebio) Oye, date cuenta de lo que pasa. ¡Está temblando!

Ester: (Dándose cuenta y reaccionando con miedo) ¡Dios mío! No me di cuenta.

Eusebio: Calma, tenemo' que estar tranquilos.

Atanasio: (El movimiento se ha intensificado, votando algunas cosas) ¡Está ma' fuerte!

Genoveva: ¡La Primitiva!

(Todo empieza a caer y el taller comienza a despedazarse. Entre gritos, las mujeres se buscan, pero con el movimiento caen al suelo. Los hombres tratan de mantenerse en pie, sin embargo las cosas que caen los botan al suelo. Finalmente, todo queda en un oscuridad absoluta junto con un silencio desgarrador. Luego de un momento)

Eusebio: (A sí mismo) Ya pasó... pasó... ¡¿ Ester, dónde está?!

Ester: A su derecha. Estire su mano.

Eusebio: ¿Está bien? ¿Se pegó en alguna parte?

Ester : No. No me pasó nada. ¿ Y la Genoveva?

Genoveva: Aquí estoy.

Ester: ¿Cómo está?

Genoveva: Bien. Estoy bien.

Eusebio: ¿Atanasio, y tú cómo está?

Atanasio: Ma' o mano'. Algo me calló en la pierna y no me puedo mover.

Eusebio: ¡Cresta! ¡Mis fósforos! ¡Aónde dejé mis fósforos! (Prende un fósforo, por lo que se ilumina levemente la escena, viéndose los escombros en que quedó convertido el taller. Al fondo se ve a Atanasio en el suelo con un tablón sobre su pierna. Eusebio se acerca a él.) Tranquilo campeón, te saco al tiro. (A las mujeres) Tienen algo pa' alumbrar.

Genoveva: En el cajón de mi máquina hay velas.

(Eusebio prende otro fósforo y se acerca a donde estaba la máquina de cocer de Genoveva, la que está debajo de muchos escombros. Luego de removerlos, abre un cajón de donde saca un paquete de velas).

Eusebio: Ayúdeme Ester.

(Eusebio le pasa velas a Ester que comienzan a repartir por el taller. Al pasar ésta cerca de su hermana, se da cuenta que tiene la cabeza ensangrentada)

Ester: ¡Dios Santo! Está sangrando.

Genoveva: (Como sin entender) ¿Dónde?

Ester: Tu cabeza. (Saca de uno de sus bolsillos un trozo de género que le pasa por la herida) ¿Te duele mucho?

Genoveva: No siento nada.

(Mientras Ester limpia a su hermana, Eusebio saca el tablón que está sobre su amigo, viéndose su pierna herida. Éste trata de revisarle su herida, pero Atanasio da un grito de dolor que lo detiene)-

Eusebio: Atanasio, tengo que revisarte la pierna.

Atanasio: No, déjame ahí no ma'. Esperemo' que se me quite el dolor.

Genoveva: ¡¿Y la Primitiva?!, ¡¿Aónde está la Primitiva?!

(Eusebio, Ester y Genoveva se acercan a la puerta e intentan abrirla, pero algo que la trabó no la deja abrir, por lo que le gritan).

Genoveva: (Golpeando la puerta) ¡Primitiva! ¡Primitiva! ¡Contesta, por favor!

Primitiva: (Gritando desde dentro) Estoy bien. No se preocupen.

Ester: Gracias Diosito. ¡Y el Martín, está bien!

Primitiva: ¡Sí, está conmigo!

Genoveva: ¡Primitiva, estamos tratando de abrir la puerta y no podemos! ¡Tú podías abrirla!

Primitiva: ¡No sé! ¡Aquí too se calló y yo estoi escondía debajo de la cama! ¡Voy a tratar de salir!

Eusebio: Nosotros también tenemos que intentar de salir luego de aquí. Ayúdenme a sacar las tablas.

( Comienzan a remover los escombros que quedaron tapando la escalera, la que también quedó dañada. Después de abrir camino, Eusebio sube la escalera lentamente debido al miedo a que se termine por caer. Al llegar arriba intenta abrir la puerta, la que tampoco se abre. Debido a esto, empieza a empujar insistentemente, sin lograr hacerlo).

Eusebio: ¡Se trancó por la chucha!

Genoveva: ¡No diga esas palabras, no ve que estamos' nosotras!

Atanasio: Cuidao Eusebio, no se te va a romper la escalera.

Eusebio: (Bajando) Perdone, pero es que estamos' atrapaos.

Genoveva: Pero tenemo' que mantenernos tranquilos. Si nos ponemos nerviosos va a ser peor.

Ester: ¿Y qué vamos a hacer?

Eusebio: Tenemos que pensar en cómo salir de aquí.

## **CUADRO 1970-1973**

---

Flor y Emilia caminan. Cargan bolsas grandes y no hablan.

Intentan decirse algo pero al parecer la garganta se les ha secado. Miran hacia el cielo una se detiene, la otra también.

- Anoche soñé algo muy extraño.

- Otra vez???

- Sí, soñé que nos contaban que la mamá estaba enferma.

- Tremenda novedad, si hace años que la mamá está enferma.

- Sí pero en el sueño nos decían que se trataba de una enfermedad rara... se rascaba todo el cuerpo como loca. Un día descubrió que una de las picaduras que tenía se había transformado en un bicho negro y duro... a pura uña se sacaba al bicho...

- Pero cómo un bicho?;

- Sí un chanchito de jardín, negro, brillante y con hartas patitas. Lo aplastaba con la punta de la plancha y una mancha roja quedaba pegada en la mesa. Entonces, todas las marquitas rosadas sobre la piel se le inflamaban. Eran cientos de capullos pegados al cuerpo. Tenía la piel media transparente, con todos los bichos pataleando dentro... Muerta de dolor se la llevaban al hospital y ahí un doctor decía que había una sola forma de sanarla.

- Cómo???

- Con electricidad, la electricidad quemaba a los bichos.

- Y la mamá??

- No sé, a ella se la llevaban por un pasillo.

---

- Qué tontera tu sueño, imagínate doctores metiéndole corriente a la gente.

- Bueno y qué sabes tú, qué sabemos nosotras... te imaginas si un día pasara...

Sienten el campanil a lo lejos.

- Viste por parar a escuchar tus leseras vamos a llegar atrasadas y ahí sí que la mamá se nos muere.

Vuelven a caminar cargadas y salen de cuadro.

Flor está en un baño pequeño y estrecho. Parada, al medio, extiende los brazos y con un leve meneo alcanza ambas paredes.

Ausencia total de ventanas y un solo orificio grande y profundo, hace las veces de ventilación o respiradero, ella se encarama por los bordes y alcanza el orificio, inhala profundo. De pronto suena un rugido de viento seco. Ella asustada toma una prenda de ropa y la mete en el respiradero.

Desde afuera su hermana la reprende.

- Te estás escondiendo en el baño para no lavar???

- No... es que me cuesta hacer escuchando el viento que se mete.

- No te vayas a quedar dormida, que la última vez te sacamos con agua helada.

- No, si ya salgo, es que estaba pensando.

- Bueno estás cagando o pensando pa qué cresta se hizo este baño entonces... Mamá!!!! Viste que la flor se mete al baño a pensar y no a cagar!!!!!!!

Ella se apura y sale del baño al instante cruza la puerta y se encuentran.

- Ya si ya estoy aquí.

- Yo no sé a quién saliste con esas manías de pensadora que acaso creís que eres como esa gente de la universidad ah???

- Noo... bueno y si fuera así; qué.

- Que nosotras lo único que tenemos que hacer aquí es lavar puh, porque o si no no tenemos nada para comer.

- Pero...

- Pero nada, lavar, comer, comer, lavar. Esa es la única cuestión que tú tenís que pensar.

- Yo no sé por qué te ponís así conmigo, acaso no escuchái cuando dicen que esta cosa es de pueblo y conciencia.

- Qué????

- Pueblo y conciencia, por personas como tú es que es tan difícil que este país crezca.

- Chá lo único que faltaba es que ahora me echaras la culpa a mí de cómo están las cosas, parece que a ti te hace mal ir a cagar al baño.

- No si es verdad lo que te estoy diciendo, aquí el que no estudia se queda pa

siempre en población callampa o conventillo.

- y eso de dónde lo sacaste.

- Si es verdad, viste que si no nos vamos a quedar para siempre en las cuevas hediondas del pestilente conventillo.

- Cállate, no te vallan a escuchar diciendo esas cosas.

- No si no lo digo yo...

- Entonces quién??

- Recabarren.

Cambio de cuadro

Emilia con mejillas rojas, ojos abiertos como nunca.

- Encontré una bolsa botada en la calle, y no me vas a creer lo que tenía dentro.

- ¿ Chocolate?- Preguntó con seguridad.

Ella abre y cierra sus ojos unas tres veces.

- No, habían tres pesos ¡ Tres pesos!

- ¿ Y que vas a hacer con tanta plata?

- Voy a comprar manzanas confitadas, una para cada una. ¡Imagínate, una para cada una! Y podríamos comprarnos zapatos y ...

Abre más los ojos y se pone a reír.

- Pero si somos tantos en la casa necesitaríamos tanto... no, no alcanza con los tres pesos.

- Viste que eres pesada, entonces qué quieres que haga con la plata.

- Ahorrarla.

- Ah??

- Ahorrarla para comprarle una lavadora a la mamá.

- Pero si son tres pesos no más

- No importa, tres pesos hoy tres pesos el otro mes, así un día la compramos y la mamá se nos mejora.

- Claro ahí la mamá se nos infarta si sabe que andamos gastando plata en esas leseras.

- Cómo que leseras, la mamá tiene toda la guata mala de tanto lavar, el agua helada le tiene todas sus tripitas enfermas...

Silencio ambas piensan.

- Es este sistema de mierda que nos tiene así, pero vas a ver que el próximo gobierno nos deja poner una bandera, una ventana, un retrato de familia, unos perros...

Suena una radio y se escucha una noticia difusa, Flor pide silencio porque parece ser algo importante, intenta sintonizar la radio pero no pude de pronto lo logra.

---

Entra un obrero a cuadro y como si fuese la cuña de la radio empieza a hablar: “Los carabineros arrastraban a las mujeres del pelo, les quitaban los niños de los brazos y los lanzaban lejos, las carpas y casuchas que habíamos levantado en la noche las hicieron pedazos y las quemaron. En ese lugar murió una niñita, apaleada por las fuerzas de represión, se llamaba Herminda... Los carabineros ensayaron las tanquetas con nosotros pero los vencimos. Esta es la primera toma que le ha quebrado la mano al gobierno. Ahora todos los pobladores viven en una hermosa población del Mapocho que se llama Herminda de la Victoria”.

Silencio

Luz se va del obrero, quedan ellas solamente

- Ya Flor apaga esa cosa y vamos a terminar el planchado que mañana tienes entrega.

- Cómo eso de que tienes? Acaso no vas a venir conmigo?

- No, porque la mamá está mal y tengo que quedarme para hacer la comida.

Cambio de cuadro

Dos jóvenes universitarios se encuentran en el frontis del hogar de varones edificio Virginio Gómez.

Están esperando.

Se escrutan mutuamente.

Se saludan.

- Fuiste a la peña.

- Cuándo?

- El viernes pasado.

- No yo no voy a esas cosas.

- Era importante porque era una peña para reunir dinero para un compañero.

- Y por qué hay que andar juntando plata para regalarle a la gente?

- Era para su familia... una enfermedad grave de un familiar.

Silencio

El lana empieza a tararear un tema de los Quilapayún, luego pregunta: Y a todos los de medicina les regalan camisas almidonadas?

Él para cambiar de tema mira su reloj.

- Detesto la impuntualidad, si estas niñas dicen que van a estar aquí a las doce para dejar la ropa, entonces deberían llegara las doce... soy el único que paga puntualmente y más encima tengo que esperar, por esta flojera es que hay tanta pobreza.

- No son flojas, al contrario son muy esforzadas, en mi carrera vamos a alfabetizar a las poblaciones y a ayudar en la organización de tomas, al menos yo he estado en la Greda y ahí sí que la gente es de esfuerzo.

- Sí yo he escuchado hablar de La Greda en el consultorio.

- Bueno si quieres te vas con nosotros a las jornadas de alfabetización.

- No... es que tengo que estudiar mucho. Mi padre es médico también es una cuestión de tradición familiar., además que no tengo tiempo para hacer esas cosas.

- Pero si éste es el momento de hacer... si no pasarán los años y viviremos arrepentidos por no haber hecho lo que nuestras cabezas y nuestras manos nos indican. Mira, el próximo viernes tendremos reunión, van a ir unas amigas... y vamos a tener vino con naranja.

Él se tienta pero no cede.

Ambos miran hacia arriba. Es tarde dicen a dúo.

Se escuchan las campanadas del campanil.

- Ojalá que venga la hermana menor, y que traiga su pelo suelto.. cuando hay sol se le ve tan brillante.

- De quién hablas???

- De la hermana menor.

- Y tiene el pelo largo????

Se incomoda por no haberla observado bien antes y para cambiar de tema nuevamente agrega:

- Es muy tarde voy a llegar atrasado a clases.

- ¿a esta hora tienes clases?

- a todas horas, mi carrera es muy exigente porque nos formamos para salvar vidas.

Silencio

- nosotros también salvamos vidas.

- qué???

- alfabetizando, organizando.

- MMMmmm... sí yo he visto gente en el consultorio que al tomar un oficio mejoran la calidad de vida... en realidad es importante que la gente acceda a la educación.

- Pareces estudiante de filosofía con ese discurso.

Muy incómodo: Me voy... ya no puedo esperar más.

El lana queda solo y decide retomar su trabajo en el mural que le han encargado dibujar en un muro de la U.

Observa el muro y saca de su bolsillo un papel que trae el boceto de la pintura que debe hacer . Inicia su trabajo retrocediendo a consultar el papel que ha dejado en el piso.

Ella entra a cuadro... ambos están observando el mural.

EL: ¿qué parte es la que más le gusta?

Ambos retroceden para ganar perspectiva

---

FLOR de espalda levanta sus brazos como buscando respuesta

FLOR: esas montañas de allá (indica)

EL: las montañas.... ¿y qué más?

FLOR: los niñitos que están acá.

FLOR: Hola... (lo debe nombrar por el apellido) Aquí está su ropa limpia... me debe 5 centavos.

EL: Se la pago la próxima semana

FLOR: Se la traigo la próxima semana. (alejando la ropa limpia de las manos de él)

EL: es que yo necesito la ropa

FLOR: y yo necesito la plata.

EL: pero es que tengo que pintar

FLOR: y yo tengo que lavar

Momento de DUDA.

EL: ¿alguna vez le he dejado de pagar?

FLOR: no... pero medio tarde sí puh, y como no lo conozco.

CAMBIO DE LUZ Y ENTRA EL MOMIO A CUADRO REEMPLAZANDO LA UBICACIÓN DEL LANA. LUZ PICADA SOBRE ELLOS.

EL: (girando alrededor de ella) ¿Cómo que no me conoce, si hace tres meses que me lava la ropa... y justo ahora va a desconfiar de mí?

FLOR: pero es que necesitamos la plata... tengo dos hermanas.

El repara en sus hermanitas.

EL: ¿y si no le paso la plata qué va a pasar?

FLOR: no vamos a tener para parar la olla

EL: ¿qué?

FLOR: que no vamos a tener qué comer puh.

EL se ofusca y continúa con la pintura.

FLOR: ¿y qué significa eso que está haciendo?

EL: ¿que usted no sabe lo que está pasando? Esto lo hacemos por usted.

FLOR: ¿por mí?

EL: claro para que, haya al fin un gobierno para el pueblo y por el pueblo, y para que todos vivamos en condiciones de mayor igualdad en que todos tengamos más bienestar. ( UN DEJO DE IRONÍA EN SU DECIR)

FLOR: ¿y yo también?

EL: lógicamente.

FLOR: pero partamos por casa entonces... yo le traigo la ropa y usted me paga.

EL: qué edad tiene usted

FLOR: 18

EL: yo tengo 22

SE SALUDAN ELLA DA UN PASO AL FRENTE CUANDO EL EXTIENDE LA MANO  
SE TOMAN DE LA MANO Y EL SIENTE LA ASPEREZA PRODUCIDA POR EL  
CONSTANTE LAVADO. ELLA SE OFUSCA.

FLOR: ya entonces le voy a dejar la ropa.

EL: mañana a las diez tengo recreo

FLOR: ahí lo ubico

ELLA LE ENTREGA LA ROPA DESPRENDIÉNDOSE DE ELLA SABIENDO QUE  
NO ES CORRECTO.

EL: ¿por qué tiene esas ojeras?

FLOR: porque no duermo mucho

EL TOMA LA ROPA Y LA MANCHA CON SUS MANOS CON PINTURA.

ACUERDAN UN RELAVADO.

Cambio de cuadro

Lana y Momio llegan a la universidad arrancando de alguien, se escuchan gritos a lo  
lejos... vienen llenos de challa... se ríen mucho. Uno de ellos viene sacándose betún de la  
cara, los dos visten verde olivo.

Se escuchan las campanadas de foro.

-Lana: Faltan tres horas para el encuentro con el comandante!!!

Se sientan

Lana: este día jamás lo olvidaremos.

Momio: porque pasarás a la historia montado en la gloria de los revolucionarios.

Lana: al menos no me monto a la gloria excusándome en la revolución.

Momio: pone cara de qué dices

Lana: la gloria, la Gloria Cárdenas de tercero de educación!!

Momio: ya vamos al hogar a lavarnos mejor será.

Lana: sí además que hoy llegan las hermanas con la ropa limpia y no quiero que me  
vean así.

Momio: y por qué tanta preocupación??

Lanan: por respeto nada más.

SONIDO DE VUELOS

Las lavanderas caminan con mucha menos ropa y escuchan que los aviones pasan  
sobre sus cabezas.

---

Llegan al foro

- Flor: quedémonos aquí un poquito. Se sienta a descansar.

Emilia: Pero mejor vamos y entregamos al tiro todo.

-Flor: No es que estoy toda acalorada con la caminata y no quiero que me vean así.

Emilia: Vaya? Y por qué tan preocupada por cómo te vean?

Flor: (Cambiando de tema) Mira hay manzanas en el árbol.

Emilia se encarama y saca un par ambas comen. De pronto se escucha un disparo a lo lejos, ellas muy asustadas arrancan.

Flor: quizás dispararon para corretearnos, en una de esas nos vieron de lejos comiendo manzanas...

Emilia: Se está poniendo peligrosa la universidad... hagamos la entrega y nos vamos para la casa.

Caminan de vuelta. Van muy calladas.

Emilia: ya qué te pasa.

Flor: es que me quedé pensando.

Emilia: ya otra vez, y eso que ni estás cerca del baño

Flor: no es que en realidad pareciera que algo pasa... ese disparo que escuchamos a lo lejos.

Emilia: bueno pero si tú siempre escuchas en la radio que andan pasando cuestiones violentas.

Flor: sí pero es que ojalá que no pase nada malo este año al menos.

Emilia: y por qué??

Flor: porque quiero entrar a la universidad el otro año.

Emilia: qué!!!!

Flor: sí puh, por qué no

Emilia: porque nosotras tenemos que lavar por eso.

Flor: sí pero no me voy a pasar toda la vida lavando como una imbécil.

Emilia: o sea que la mamá es una imbécil.

Flor: no eso no, pero a veces siento que me va a llegar una carta o me van a ubicar de alguna forma y me van a avisar que la mamá se murió.

Emilia: ya no pensís leseras, si la mamá está mala de la guata pero no es para tanto.

Avanzan y de pronto se encuentran con una mesa que tiene en su cubierta un teléfono. El teléfono suena. Ellas se asustan Emilia insta a Flor a que conteste.

Flor: ¿Aló?... que se murió?... Ah!!! Y por una úlcera mal tratada... ¿Aló?... no es que estaba pensando... no, no si estoy bien... o sea no claro... está seguro que fue de úlcera?... Sí, el velatorio... sí claro para allá vamos... Oiga, pero ¿cómo supo ubicarnos?

Cuelga el teléfono.

Flor: colgaron.

Emilia: ah??

Flor: es que empezó a sonar un pito entonces...

Emilia: ah??

Flor: es que un caballero dijo que la mamá estaba muerta y que se la llevaban para velarla.

Se miran y corren.

Cambio de cuadro

Acción del diálogo: Acarreando agua desde un solo pilón. En una tinaja echan la ropa blanca a remojar con radiolina y perlina que deberán estar en cajas grandes de cartón. Luego lavan con gringo.

Flor y Emilia están solas lavando ropa en la trastienda de la casa. Es de noche. Mientras lavan Ella comenta quejándose:

Los estudiantes eran respetuosos, caballeros, educados para tratarla a uno, pero los de ahora tienen otras palabras... (suspira) los de antes eran más delicados. Eran todos de corbata, terno, colleras, no como ahora que andan con blullines... antes era puro terno, puro terno... Te acuerdas que para la pascua nos regalaban la ropa de ellos, calcetines, toballas, chocolates...

Flor: te puedes callar por favor, mira que tenemos que lavar antes de que lleguen las demás.

Emilia: Uy verdad que andas sensible con lo de la universidad, que acaso te crees todos los rumores??

Flo: no si parece que no son rumores, hoy día iban pasando unos militares por la calle y una señoras bien así como con harta plata les gritaban gallinas gallinas y los militares se morían de vergüenza.

Emilia: y eso qué tiene que ver

Flor: que las ricachonas quieren que los militares hagan algo que no se sigan haciendo los cobardes.

Emilia: y qué podrían hacer los militares

Flor: Ay emilia si hubieras ido a las clases de alfabetización te habrías enterado de tantas cosas!!

Emilia: como qué?

Flor: (muy indignada) como que la situación de la clase pobre es más miserable hoy que antes y que...

Emilia: mira yo sé que nací pobre y que me voy a morir pobre así es que no me atormento pensando en más cosas.

Flor: si pensar no es atormentarse, lo único que yo quiero es entrar a la universidad,

---

ahora con los cursos que me hicieron de repente tengo la posibilidad...

Emilia: cuidado flor que soñar no cuesta nada

Flor: si esto no es sueño, viste que hasta me darían los cuadernos... además en realidad qué podría pasar? Lo único sería que viniera un acabo mundo... que llegaran los poderosos a quitarnos la universidad.

Emilia: viste que te encantan las leseras, de adónde sacas que van a venir a sacar la universidad de donde está, ni que vinieran con camiones a sacarla.

Flor: no, pero podrían venir con camiones a sacar a los estudiantes y a los profesores, la podrían dejar vacía, sin nadie, sin carreras.

Emilia: ya cállate mejor será si no se va a hacer todo realidad, acuérdate del día ese en que la mamá se nos murió.

Emilia seca sus manos y parte a buscar la radio, la sintoniza y agarra una canción, luego de la canción escuchamos un comercial que anuncia las nuevas lavadoras.

Cambio de cuadro

Flor llega al campus con mucha timidez, desconfianza mirando hacia todos lados, lleva sólo una carga de ropa, se acerca a M.

FLOR: (Susurrando)Hola... (lo debe nombrar por el apellido) Aquí está su ropa limpia... me debe 5 centavos.

EL: Se la pago la próxima semana

FLOR: Se la traigo la próxima semana. (alejando la ropa limpia de las manos de él)

EL: es que yo necesito la ropa

FLOR: y yo necesito la plata.

EL: pero es que tengo que tener ropa limpia para esta semana

FLOR: y yo tengo que llegar con plata para la comida de esta semana.

Momento de DUDA.

EL: ya está bien además en una de esas esta es la última semana de clases acá.

FLOR: cómo que la última, si falta harto para las vacaciones.

EL: otros dicen lo contrario.

SE ESCUCHA AUDIO DE AVIONES.

SE DESPIDEN CON SUSURROS.

MAS AUDIO DE AVIONES Y SILENCIO. APARECEN ESTUDIANTES QUE SIN HABLAR SOLO CON GESTOS SE PONEN DE ACUERDO EN ALGUNAS COSAS.

QUEMAN LIBROS Y REVISTAS.

SE ESCUCHA BANDO MILITAR EN LA RADIO. TODOS SE MIRAN... ALGUIEN CORRE A CAMBIAR LA RADIO Y SINTONIZAN UN COMERCIAL DE LAVADORAS.

## TEXTOS DRAMATÚRGICOS FINALES DE “CONCEPCIONES: FRAGMENTOS DE UNA MEMORIA”

### CUADRO 1983

---

**Secuencia física:** entra unactor, saca de su bolso un paño y se transforma en un cuidador de autos; luego saca un tarrito y es un mendigo que pide dinero; luego saca tres cajitas de colores y es un jugador que hace apostar a la gente; luego se acerca a unos remolinos, se pone un abrigo y se transforma en un viejo vendedor de remolinos (papel que jugará el resto del cuadro). Prende una pequeña radio y mientras ordena sus remolinos se escucha la voz del locutor:

“En el plano internacional de la noticia la ONU ha solicitado que los estados vecinos no se involucren en disputas bilaterales, mientras tanto, unos veinte mil efectivos norteamericanos sólo esperan la orden del presidente Reagan. En nuestro país una vez más, para mañana se espera el anuncio del plan nacional antidrogas del gobierno, con lo que se espera acabar definitivamente con este flagelo. En nuestra zona, las utilidades y el nivel de explotación de las minas de ENACAR durante 1983 han sido más que auspiciosas, las autoridades proyectan que para 1995 la producción se quintuplicará, lo que significará doblar la actual fuerza de trabajo. Revisamos el tiempo: mínima de hoy 7 grados 8 décimas....”

Entra a escena una vendedora ambulante.

**Ambulante:** ¡Alargadores!, lleve los alargadores, baratos los alargadores, los manteles de cocina, aproveche de llevar mantelitos. La moda en calcetas...

Entran a escena una vendedora de AFP, una profesora de liceo y un alumno.

**Profesora:** ya pues mijito, mire como viene, arréglese la corbata (lo acomoda, luego saca de su cartera un tarro). ¡Una colaboración!, una colaboración señorita, caballero (a público)...

**Estudiante:** una colaboración... señor (a público) podría colaborar con la colecta para los alumnos del liceo Enrique Molina...

**Vendedora AFP:** Usted (a público)... ¿está afiliado a alguna administradora de fondos de pensiones?

Entra a escena Sebastián Acevedo, que transita entre los personajes de la plaza, hasta llegar a la catedral (imagen proyectada).

**Profesora:** (al estudiante) ¿Cuánto has juntado Soto?

**Estudiante:** No sé pu' señorita si el tarro está cerrado, ve?

**Profesora:** pero más o menos pues mijito.

**Estudiante:** como doscientos pesos señorita

**Profesora:** ¡doscientos pesos! Estamos bien pues, si juntáramos cuatrocientos hasta zapatos podríamos comprar... Mijito, ¿qué le pasa?... ¡Soto!

**Estudiante:** es que me quiero ir pu' señorita

**Profesora:** ¿Cómo que te quieres ir?... no te das cuenta que a esta hora es cuando pasa más gente por la plaza... y además para dónde te vas a ir criatura.

**Estudiante:** pa' cualquier parte...

**Profesora:** oye, qué te pasa a ti, no te das cuenta que esto es para tu bien y el de tus compañeros.

**Estudiante:** ¿entonces por qué no le dijo al Jara que la acompañara o al Peña? ¿Se acuerda que yo vine ayer en la mañana igual?

**Profesora:** y que tiene de malo, esto es para tu bien y el de los demás, no puedes ser tan egoísta.

**Estudiante:** es que no me gusta que me vean pidiendo plata en la calle pu' señorita, además están por salir las niñas del experimental, ¿ve?

**Profesora:** ¡Ah! No puedes ser tan vanidoso...

**Estudiante:** yo no soy eso que usted dice.

**Profesora:** te da vergüenza que las niñas del liceo te vean pidiendo... si pedir no tiene nada de malo, peor sería que anduvieras robando por ahí, eso sería para tener vergüenza.

**Estudiante:** bueno, como sea, yo lo único que quiero es irme de aquí (se aleja)

**Profesora:** ¡Gómez, tú te quedas!

**Estudiante:** mi apellido es Soto, señorita.

**Profesora:** Ah, mijito, disculpe, suelo confundirlos, son tan parecidos.

**Estudiante:** y por qué no nos confundió hoy día en la mañana entonces, así estaría él aquí y no yo, además a mí siempre me toca andar haciendo cosas pal liceo

**Profesora:** es que usted es un niño muy responsable

**Estudiante:** ¿responsable yo? Segurito.

**Profesora:** ya, se deja de hablar tanta tontera, se va a quedar aquí parado pidiendo, yo voy a ver cuanto hemos reunido

**Estudiante:** pero señorita...

**Profesora:** Soto, hicimos un compromiso, no?

**Estudiante:** sí señorita

**Profesora:** ya, no me discuta (se sienta junto a la vendedora de AFP)

Secuencia física de la vendedora ambulante: corre por el escenario escapando con

su mercadería.

**Vendedora AFP:** (a la profesora) Buenas tardes señora

**Profesora:** Buenas tardes

**Vendedora AFP:** está tan lindo el día, si ya parece verano... y usted ¿a qué se dedica?

**Profesora:** soy profesora, del Enrique Molina, andamos haciendo una colecta, con todo este asunto de los apoderados cesantes, los chiquillos ya no tienen ni para el desayuno... ayer se me desmayaron dos en clases.

**Vendedora:** señora, ¿usted me daría un minuto de su tiempo?, es cortito y sin compromiso, venga le conviene.

**Profesora:** a ver, ¿de qué se trata?

**Vendedora:** ¿usted está afiliada a alguna administradora de fondos de pensiones?

**Profesora:** no, la verdad, desde que cambió la ley del seguro social no me he preocupado mucho del tema.

**Vendedora:** malo está pues señora, se imagina lo que sería de usted a los 60 ó 65 años de edad, cuando no tenga dinero para pagar la luz, el arriendo, el agua, y los remedios señora, que son tan caros... quién va a velar por usted... si ahora el sistema está bien bueno, usted ahorra 2 mil y le devuelven 3 mil, mire, todos estos son los beneficios que usted puede adquirir si se incorpora a este sistema.

**Profesora:** a ver, cuénteme un poco más.

**Vendedora:** existen grandes empresas que trabajan su dinero, no así como el sistema antiguo donde las platas quedaban estancadas. Ahora su ahorro previsional puede aumentar hasta un 2,5%... eso sí, dependiendo de su renta imponible. ¿Cuánto gana usted?

**Profesora:** yo estoy ganando 20 mil mensual.

**Vendedora:** A ver déjeme calcular...

**Voz Acevedo:** Que la CNI devuelva a mis hijos, que la CNI devuelva a mis hijos, yo lo único que quiero es saber dónde están, quiero saber dónde los tienen... nadie me escucha, nadie me cree, la prensa no quiere escucharme... si son sospechosos de algo, que los juzguen, y si son culpables que el castigo sea justo y el juicio corto, yo lo único que quiero...

**Ambulante:** (a Acevedo) disculpe caballero, sabe lo que pasa es que los pacos no la dejan trabajar a una tranquila, más lo que la persiguen, una tiene al marido sin trabajo, él busca trabajo y no encuentra, ni en el POJ encuentra trabajo, así que tiene que salir esforzadamente una a la calle, con los hijos incluso, si nos tratan pésimo los pacos, a cachetá' y puñete, nos tratan peor que si fuéramos putas, disculpando al caballero, nos tratan peor que animales y eso que somos chilenos, no hay ningún respeto. Ya caballero, gracias, que le vaya bonito.

**Estudiante:** (al vendedor de remolinos) Señor, nos puede ayudar con una moneda por favor. Estamos haciendo una colecta para los estudiantes del Enrique Molina... oiga

caballero... señor...

**Viejo:** ¡Por qué no te vas de la plaza, cabro de mierda! Y te pones a trabajar en vez de andar pidiendo.

**Estudiante:** ¡Qué tenis viejo feo, y choro más encima!

**Viejo:** ¡Mocoso insolente! Ya vas a ver...

**Profesora:** A ver señor, qué está pasando aquí.

**Viejo:** Señora por favor con todo respeto, por qué no se van de plaza y nos dejan trabajar tranquilos, miren que tanto escándalo, andar haciendo colectas, como si en este país faltaran las cosas. Vayan a la municipalidad, a ver si les dan permiso para andar haciendo sonar esos tarros.

**Estudiante:** señorita, yo lo único que hice fue pedirle una moneda a este caballero y mire como me trata.

**Profesora:** a ver señor, nosotros no le hemos faltado el respeto a usted.

**Viejo:** váyase de la plaza, mejor, antes de que llame a carabineros, vieja comunista.

**Profesora:** y de donde sacó que yo soy comunista. Yo soy una mujer que trabaja, me levanto todos los días para hacer algo por mí y por los demás, no como usted señor, que se pasa el día aquí sentado creyendo todo lo que sale en los diarios. Vámonos mijito (al estudiante).

**Vendedora AFP:** ¡Señora!

**Profesora:** Espere, por favor.

**Estudiante:** ¿y qué le pasó al caballero, señorita?

**Profesora:** no sé, quizás se enojó porque le espantamos la clientela. Mira Soto, quiero pedirte algo muy importante mijito.

**Estudiante:** ah, yo mañana no vengo señorita.

**Profesora:** no se trata de eso pues mijito, escúcheme bien. Cuando alguien te pase a llevar, o te quite lo que es tuyo, por favor no te quedes de brazos cruzados, la libertad es tu bien máspreciado, por lo tanto debes amarla y odiar a quien te la quiera quitar.

**Estudiante:** y de dónde sacó eso señorita?

**Profesora:** lo dijo un argentino.

**Estudiante:** Ah, y que no íbamos a tener guerra con esos gallos, a mí me caen mal todos los argentinos, señorita.

**Profesora:** pero este señor era un médico que...

**Estudiante:** no sé na' yo, médico, vaquero o policía, los argentinos son todos iguales.

**Profesora:** ya, no se hable más del tema, mejor. Usted se queda aquí pidiendo.

**Vendedora AFP:** ya señora, ahora sí, como le estaba diciendo...

**Acevedo:** ¡No van a aguantar! (prende encendedor) ¡No van a aguantar! ¡Lo único

que estoy pidiendo es que me digan dónde tienen a mis hijos! ¡Que la CNI me devuelva a mis hijos! ¡Perdóname a mí y perdónalos a ellos! (se incinera).

**Estudiante:** (a público) Sólo veo al inmolado, que hizo humo de su carne y ardió por Chile entero, en las gradas de la catedral, frente a la tropa sin pestañear, sin llorar, incendiado, quemado por un grisú que no es de este mundo, sólo veo al inmolado.

**Ambulante:** (a público) Sólo veo ahí llamear a Acevedo por nosotros, con decisión de padre, estricto y justiciero, pino y adobe, alumbrando el vuelo de los desaparecidos a todo lo aullante de la costa, sólo veo al inmolado.

**Profesora:** (a público) Sólo la mancha veo del amor, que nunca nadie podrá arrancar del suelo, lávenlo con aguarrás o soda cáustica, cepíllenlo con puntas de acero, líjenlo con uñas y balas, despíntelo, desmíéntanlo por las pantallas de la mentira de norte a sur, sólo veo al inmolado.

Salen los personajes de escena.

Imágenes en movimiento de la catedral, el suelo, la calle, la plaza.

**Voz en off:** Un hombre camina envuelto en llamas, ya no se perciben rasgos definidos en su cuerpo, sólo el fulgor iridiscente de su silueta abrasada. Muchas veces la lluvia austral intenta apagarlo, a veces suave, y otras veces rabiosa, pero las gotas sólo atraviesan su fuego, y melancólicas se deshacen inútiles contra el pavimento.

## **CUADRO II de 1970**

---

El cuadro se inicia en una lavandería casera, precaria de población callampa de fines de los años sesenta. En el lugar se observan bateas de madera, un pilón cercano, ropas que claramente no pertenecen a las dueñas de casa.. En un lugar distinto de la escena asistiremos al espacio escenográfico de la “Universidad”. El cuadro es un ir y venir por estos dos espacios: población y universidad.

Escena I (población)

Zunilda: Los estudiantes de antes eran respetuosos, caballeros, educados para tratarla a uno, pero los de ahora tienen otras palabras... (suspira) los de antes eran más delicados. Eran todos de corbata, terno, colleras, no como ahora que andan con bullines... antes era puro terno, puro terno... Te acuerdas que para la pascua nos regalaban la ropa de ellos, calcetines, toallas, chocolates...

Flor: te puedes callar por favor, mira que tenemos que lavar antes de que lleguen las demás.

Zunilda: Oye, que andai sensible. No se le puede hablar a la niña.

Flor: Anoche soñé algo muy extraño.

Zunilda: Otra vez?

Flor: Sí, soñé que nos contaban que la mamá estaba enferma.

Zunilda: Tremenda novedad, si hace años que la mamá está enferma.

Flor: Sí, pero en el sueño nos decían que se trataba de una enfermedad rara... se

---

rascaba todo el cuerpo como loca. Un día descubrió que una de las picaduras que tenía se había transformado en un bicho negro y duro... a pura uña se sacaba al bicho.

Zunilda: ¿un bicho?

Flor: Sí, un chanchito de jardín, negro, brillante y con hartas patitas. Lo aplastaba con la punta de la plancha y una mancha roja quedaba pegada en la mesa. Entonces, todas las marquitas rosadas sobre la piel se le inflamaban. Eran cientos de capullos pegados al cuerpo. Tenía la piel media transparente, con todos los bichos pataleando dentro... Muerta de dolor se la llevaban al hospital y ahí un doctor decía que había una sola forma de sanarla.

Zunilda: ¿Cómo?

Flor: Con electricidad, la electricidad quemaba a los bichos.

Zunilda: ¿Y la mamá?

Flor: No sé, a ella se la llevaban por un pasillo.

Zunilda: Qué tontera tu sueño, imagínate doctores metiéndole corriente a la gente.

Flor: Bueno y qué sabes tú, qué sabemos nosotras... te imaginas si un día pasara.

Zunilda: Yo no sé a quién saliste con esas mañas de pensadora, parece que te hace mal ir a la Universidad.

Flor: Que sabes tú, a lo mejor me hace bien.

Zunilda: A nosotras lo único que nos hace bien es lavar para comer y comemos porque lavamos. Lavar y comer, lavar y comer eso es lo único que tenís que pensar.

Flor: Acaso no hay escuchado que la cosa es pueblo y conciencia.

Zunilda: ¿Qué?

Flor: Pueblo y conciencia, Zunilda. El que no estudia se queda pa siempre en población callampa o en el conventillo.

Zunilda: ¿y eso de dónde lo sacaste?

Flor: ¡De los libros del abuelo: se llama Recabarren!

Zunilda: ¡ Recabarren!. ¡Flor!, que acaso no basto con la matanza de Puerto Montt del año pasado. Los militares arrasaron con todos los pobladores.

Flor: Pero ya no más, Zunilda. No más.

### **Escena II** (Universidad)

Dos jóvenes esperan a las lavanderas en el Foro de la Universidad de Concepción. Sus aspectos nos sugieren que pertenecen a carreras grupos humanos distintos. Uno viste es más formal y estructurado que el otro. La distancia entre ellos es evidente.

Carlos: Fuiste a la peña.

Francisco: Cuándo?

Carlos: El viernes pasado (Fco. Niega). Era importante porque era una peña para reunir dinero para un compañero.

Francisco: ¿Y por qué hay que andar juntando plata para regalarle a la gente?

Carlos: Era para su familia... una enfermedad grave de un familiar. (Pausa. Carlos tararea una canción popular/folklórica de época)

Francisco: Detesto la impuntualidad, si estas niñas dicen que van a estar aquí a las doce para dejar la ropa, entonces deberían llegar a las doce... soy el único que paga puntualmente y más encima tengo que esperar, por esta flojera es que hay tanta pobreza.

Carlos: No son flojas, al contrario son muy esforzadas, en mi carrera vamos a alfabetizar a su población, queda a orillas de Las Tres Pascualas. Allí la gente es de mucho esfuerzo. ¿Si quieres puedes venir con nosotros a las jornadas?

Francisco: No, tengo mucho que estudiar.

Carlos: Éste es el momento de hacer las cosas, sino pasarán los años y viviremos arrepentidos por no haber hecho lo que nuestras cabezas y nuestras manos nos indican. Mira, el próximo viernes tendremos reunión, van a ir unas amigas... y vamos a tener vino con naranja.

Francisco: ¡Es muy tarde voy a llegar atrasado a clases!

Carlos: ¿a esta hora tienes clases?

Francisco: A todas horas, mi carrera es muy exigente porque nos formamos para salvar vidas. (Silencio)

Carlos : Nosotros también salvamos vidas.

Francisco: ¿Qué?

Carlos: Alfabetizando, organizando.

Francisco: ¡MMMmmm...!, bueno, nos vemos.

El lana queda solo y decide retomar su trabajo en el mural que le han encargado dibujar en un muro de la U.

Observa el muro y saca de su bolsillo un papel que trae el boceto de la pintura que debe hacer . Inicia su trabajo retrocediendo a consultar el papel que ha dejado en el piso.

Ella entra a cuadro... ambos están observando el mural.

El: El campanil ya tocó.

Flor: Y a usted el día de pago se le pasó.

(Secuencia física de ella sobre el cuerpo de él)

Flor: Fui a buscarlo a su cabina ayer, ¿ se cambió?

El: Sí, ahora los del sur estamos en la diez. Estamos organizando una gran fiesta para celebrar el triunfo popular.

Flor: En mi población también se organizan. La gente anda como contenta.

El Vamos a celebrar en grande y todos están invitados.

Flor: Mi mamá y mis hermanas también ?

El : Claro, el triunfo será de todos. (fin secuencia física)

Flor: Aquí está su ropa limpia... me debe 5 escudos.

El: Se la pago la próxima semana

Flor: Se la traigo la próxima semana. (alejando la ropa limpia de las manos de él)

El: es que yo necesito la ropa

Flor: y yo necesito la plata.

El: Mañana sin falta.

Flor: Mañana sin falta. (le entrega la ropa)

### **Escena Revolucionarios**

Los jóvenes revolucionarios finalizan el pintado de un mural en el Foro de la Universidad de Concepción. Ella encuentra en un diario una vieja noticia de una toma de terreno en Santiago en que ella participó.

Revolucionaria: Los carabineros arrastraban a las mujeres del pelo, les quitaban los niños de los brazos y los lanzaban lejos. Las carpas y casuchas que habían levantado en la noche las hicieron pedazos y las quemaron. En ese lugar murió una niña, apaleada por las fuerzas de represión, se llamaba Herminda... Los carabineros ensayaron las tanquetas pero los vencimos. Esta es la primera toma que le ha quebrado la mano al gobierno de Frei. Ahora todos los pobladores viven en una hermosa población del Mapocho que se llama Herminda de la Victoria”.

### **Escena Audiovisual de transición : “El triunfo Popular”**

La proyección audiovisual muestra imágenes del triunfo de Salvador Allende en las elecciones de 1970. Voz de Allende en su discurso triunfal. Se inicia secuencia de revueltas callejeras y disturbios. Imagen fundido a negro.

### **Escena: Enfrentamiento de momio y revolucionario (secuencia física de ambos)**

Revolucionario: No es la conciencia del hombre la que determina sus reales condiciones de existencia. Si no a la inversa, son sus reales condiciones de existencia la que determinan su conciencia. Por eso, la revolución está tomando al mundo y la máquina del estado debe tener ocupar el lugar que merece.

Momio: Cuando mi bisabuelo llegó a estas tierras, una mano delante y otra detrás, trabajó muy duro y logró comprar un campo. Lo trabajó mi abuelo y lo trabajó mi padre. Mis hermanos y yo, también lo hemos trabajado, hasta llegar a convertirse en un gran fundo. ¿Por qué nos lo quieren quitar? Ustedes que hablan de justicia, ¿consideran que esto es justo?. No tienen “moral”, lo único que los mueve es la envidia, el deseo de tener lo que otros han ganado con trabajo y esfuerzo. Quieren tener sin sudor, lo que a otros le ha costado sangre y lágrimas. (pausa) El futuro es incierto. Pero nosotros debemos organizarnos para evitar que otros lleguen a ser dueños de lo nuestro.

### **Escena Lavanderas (población Tres Pascuales)**

Flor: Ya nos va quedando menos ropa.

Zunilda: Colguemos luego pa’ que vayamos a entregar esta carga al tiro.

Flor: Todavía estoy cansada con la caminata de la mañana. (ruido de Helicópteros)

Zunilda: Oye, ¿es cierto que la universidad está más peligrosa ahora? ¿que los estudiantes se andan agarrando entre ellos mismos? ( Flor asiente) Parece que les hace mal tragar tanto libro, una que no sabe leer se organiza mejor que ellos en la población. ¿No te parece, Flor?

Flor: Es que los estudiantes andan bien raros. Pasan apurados, serois. Algunos ni saludan. A mi me gustaban antes, cuando eran más soñadores, buenos pal leseo. Ayer vi unos militares afuera del Arco de medicina. Unas señoras de plata les gritaban ¡gallinas! ¡gallinas!, y los militares se morían de vergüenza.

Zunilda: ¿Y qué podrían hacer los militares, Flor?

Flor: Ay, Zunilda. Si hubieras asistido a las clases de alfabetización habrías entendido tantas cosas.

Zunilda: ¿Cómo qué, Flor?

Flor: Que la gente ya no es lo que aparenta ser. Que ni el traje de corbata, ni el uniforme con bandera chilena, ni las sotanas son de verdad a veces. Piensa tú en la mamita, lleva más de treinta años viviendo aquí y todavía le niegan el título de dominio, como si no fuéramos los legítimos dueños. El mundo está cambiando, Zunilda. ¿A quién entrego esta carga hoy día.?

Zunilda: Al joven Galaz

#### **Escerna : Flor y estudiante revolucionario.**

El estudiante guarda libros en sus ropas y temeroso se mueve en la universidad. Se acerca Flor.

Flor: Le traigo su ropa limpia. Son siete escudos.

El: Se lo pago la próxima semana.

Flor: Se la traigo la próxima semana.

El : Si no retiro la ropa puede dársela a alguien en la población. Parece que las clases van a terminar pronto acá.

Flor: Cómo que pronto, si falta reharto para las vacaciones. (sobrevuelo de Helicóptero)

El: algunos no lo quieren así. Necesito que me ayude. (le muestra los libros que oculta entre sus ropas. Ella entiende la situación y el riesgo. Se escuchan sobrevuelos en la universidad))

Flor: Sígame. (ambos van a la población. Secuencia física de ocultamiento de libros y despedida de ambos.)

#### **Escena de estudiantes revolucionarios**

Secuencia física de estudiantes perseguidos y apresados.

## **CUADRO 1939**

---

Escenario sin iluminación. Transición musical a la época de 1939 con fragmentos de

---

temas musicales en regresión, desde lo años '70 a los '30.

Secuencia audiovisual del Concepción de los años '30 con filtro sepia en la imagen. Cámara subjetiva recorre la ciudad hasta llegar a un tubo de caldera de una fábrica de paños. Créditos "Fábricas de paños Bio Bio, 1939". La imagen es un recorrido por el interior de la fábrica en labores, telares, paños y obreros en acción. Zoom in sobre obrero. Fundido de escena audiovisual a escena teatral.

Suena pitazo de término de faena. Un obrero que ha estado duermiendo se despierta abiertamente. Entra un compañero de labores.

Eusebio: Ya compimpa, vaya a cambiarse.

Jaramillo sale de escena. Eusebio prepara el espacio para apuestas.

Eusebio: polquí polquí, bolí bolí, a todos les di pero menos a ti, quien la quiere de todos ustedes, señoritas o caballeros.

Obrero 1: ¿Cómo anda la cosa amigo?

Eusebio: Está todo más que claro, Parra va a ganar.

Obrero 1: ¿Pero no es usted el entrenador de Jaramillo?

Eusebio: Una cosa es la amistad, y otra las apuestas. Tiqui tiqui ti, no me la cortís, no ves que a mi me sirve para hacer pipí.

Obrero 2: ¿A quién me recomienda usted?

Eusebio: Toda la gente dice que Parra va a ganar.

Obrero 2: ¿No me está mintiendo?

Eusebio: Es cosa de mirar las apuestas no más.

Obrero 2: Por Parra, entonces.

Eusebio: Maní maní, a todos les di, pero menos a ti, quien la tiene de todos ustedes, señoritas o caballeros.

Obrero 3: ¡Chico Eusebio! ¿A quién me recomendai ahora?

Eusebio: En todas partes está escrito "Parra va a ganar"

Obrero 3: Por Parra, entonces.

Obrero 1: Hay que ser bien re leso pa' creerle a los apostadores, yo voy por el ganador: Jaramillo.

Eusebio: ¡Nos fuimos entonces!

Entran los obreros Parra y Jaramillo, con sus torsos desnudos y se inicia una pelea y se inicia una pelea a manos limpias. Los obreros apostadores improvisan un rin y gritan apoyando a uno u otro boxeador. La pelea callejera finaliza con un certero derechazo de Jaramillo sobre Parra. Eusebio celebra su triunfo en las apuestas. La escena se despeja, quedando sólo Eusebio y Jaramillo.

Jaramillo: ¿Viste como calló ese, Eusebio?, yo tedije, yo a los limones me los como con chorito, sean de Chiguayante, Andalién y hasta de Barrio Norte. Así como va la cosa,

puede que me convierta en boxeador profesional, y si me convierto en profesional, ahí se me arregla la vida. (Eusebio le muestra el dinero ganado en las apuestas). Y esto Eusebio ¿qué es? Cuántas veces te he dicho, no me gusta que lokos compañeros apuesten.

Eusebio: Pero Jaramillo, si esto es lo que te corresponde a ti por andar agarrándote a combos. Además, yo soy tu preparador físico y me tengo que preocupar por ti. El otro día en la fábrica me enteré que tu próximo rival es de Penco, y dicen que es duro com la roca.

Jaramillo: ¿Ah, sí? Habría que verlo, en los gallos se ve la cancha no más.

Eusebio le da unos billetes a Jaramillo. Los obreros guardan sus oberoles. Eusebio se arregla en detalle.

Jaramillo: Oye Eusebio, ¿pa' 'onde vai que te estai cacharpeando tanto?

Eusebio: Voy a buscar un encarguito, aquí en la Costanera.

Jaramillo: ¿Y para eso te arreglai tanto?

Eusebio: Es que voy a la casa de unas hermanitas que son costureras, y sabís que más, tú me vas a acompañar, Jaramillo.

Jaramillo: Ya, pero pasamos a comer primero.

Eusebio: Como querai, vamos. (Salen)

### **Escena II. Casa de costureras en la población Costanera.**

El espacio nos evoca una humilde casa de población. Genoveva, la hermana mayor, frente a una máquina de cocer; Ester, en el planchado; y Guacolda junto a una olla.

Guacolda: La casa azul en que nací, está situada en la colina, rodeada de hualles y un aroma primaveral. Sentada en las rodillas de mi abuela, ella me contaba un cuento, era mi primer cuento, el de los árboles, los animales y las plantas que dialogan entre sí. Para escucharlos sólo hay que sentir como se aleja el viento. En la noche, estaba mi padre y mi abuelo contando adivinanzas, mientras mi madre y la tía María horneaban el pan. Yo me sabía todos los nombres de las flores y de las plantas.

Ester plancha, mientras Geno se hiere un dedo en la máquina de cocer.

Geno: ¡Ay!

Ester: Virgen santa, qué le pasó.

Geno: Me volví a pinchar, y esta porquería de aguja se volvió a quebrar.

Ester: Vamos a tener que conseguir una hora para ir al doctor, para que le dé lentes.

Geno: Así no más, hay que acostumbrarse.

Ester: Ya casi no ve nada.

Geno: Cuando no vea na', ahí nos preocupamos.

Ester: ¿Cuando no vea na'? Si ya luego va a estar más sola.

Geno: ¡Seguís con esa idea en la cabeza!

Ester: Hermana, el taller de corte y confección que van a hacer en la fábrica, es un logro muy importante del sindicato. Todas las mujeres de pañeros van a ir y aprender gratis. Se da cuenta, si yo aprendo luego le puedo enseñar a usted, y así trabajamos juntas confeccionando.

Geno: ¡En esta casa no hay ninguna mujer de pañero!

Ester: El Eusebio me va a inscribir, va a decir que somos matrimonio, pero así no más, de mentirita.

Geno: Habrase visto, de donde tanta confianza, ¡Don Eusebio!. Esta es una casa decente, yo no quiero que digan que mi hermana es una puta. Ese cholloncao hace tiempo que te anda rondando, tiene una cara de sinvergüenza. Así son los hombres, te hacen sentir bien y después te pegan la desconocía con otra.

Ester: El Eusebio es un caballero, además somos sólo amigos. Yo no quiero pasar toda la vida haciendo arreglos chicos, quiero ser una modista importante, que me manden a hacer ropa preciosa. No es que quiera dejarlas solas, Geno, es que hay que pensar que la familia tiene que ir creciendo y hay que alimentarse y estudiar. (Golpean la puerta).

Geno: ¿Quién podrá ser, a esta hora y sin luz?

### **Escena III. Casa de costureras. Hermanas, Eusebio y Jaramillo.**

Eusebio: (Desde fuera de la casa) Buenas noches, señorita Ester.

Ester: Buenas noches don Eusebio.

Eusebio: ¿Sabe? Pasaba por aquí y me acordé del pantalón.

Ester: Va a tener que volver mañana porque estamos sin luz.

Eusebio: Pero mi amigo Jaramillo sabe algo de electricidad, él podría echar una miradita.

Geno: No se preocupe, caballero. Mañana vienen de la compañía.

Eusebio: Pero si no es ninguna molestia. Además, los tapones están aquí mismo.

Ester: Dele no más. (Jaramillo revisa la instalación eléctrica).

Eusebio: Y... ¿Va a tomar el taller de corte y confección?

Ester: Eso es lo que más quiero, pero antes tengo que hacer unos arreglos.

Eusebio: En la fábrica me enteré que el taller lo va a hacer la mejor modista que hay en Tomé.

Ester: Si sé, la gente anda re entusiasmada con eso.

Jaramillo: (A Eusebio) Dile que prueben ahora.

Eusebio: Prueben ahora.

Geno prende la luz. Los obreros ingresan a la casa.

Eusebio: Buenas noches señorita Genoveva.

Geno: Hasta hace un rato eran buenas.

Eusebio: Oiga, usted se pone más hermosa cuando anda un poquito más simpática.

Jaramillo: Noches buenas, señorita.

Geno: Buenas noches, caballero.

Eusebio: Vengo por mi pantalón.

Ester: Aquí se lo tengo, zurcido y planchado.

Eusebio: Quedó flor.

Ester: ¿Le gustó?

Eusebio: Como no me a gustar, pues.

Geno: ¡Son sesenta centavos, caballero! (Eusebio le paga. A Guacolda) Anda a buscar una atención para los caballeros.

Ester: Muchas gracias por arreglar la luz, don Jaramillo.

Jaramillo: De nada, señorita.

Eusebio: Jaramillo, aquí presente, es el mejor boxeador que tenemos en la fábrica.

Geno: O sea, que además de ser electricista es bueno pa' los coscachos.

Jaramillo: eso es lo que andan diciendo por ahí.

Eusebio: Y no es por nada, pero yo soy su preparador físico.

Geno : (a Jaramillo) Asiento, caballero.

Jaramillo: Muchas gracias, señorita.

Llega Guacolda con una jarra de vino y vasos. Beben todos.

Jaramillo: Oiga, ¿ Y este vinito de dónde es?

Geno: Es de Ñipas.

Eusebio: Eso se nota.

Jaramillo: ¿ Y usted es de por allá?

Geno: Toda la parantela es de esa zona.

Jaramillo: El problema que tenía la luz eran los tapones, pero son refáciles de arreglar.

Geno: Ahora veo mucho mejor.

Ester: Vamos a poder trabajar hasta más tarde.

Eusebio: ¿Y esta máquina, señorita Geneveva, es nueva?

Ester: No, la teníamos empeñada en la caja de crédito. Pero como nuestro presidente Aguirre Cerda mandó a que se devolvieran todas las herramientas de trabajo, nosotras fuimos a buscarla sin pagar nada, ¿cierto, Geno?

Geno: Sí.

Ester: (A Jaramillo) ¿ Usted, sabía?

Jaramillo: Pero claro, si en el sindicato de la fábrica nois mantienen informados de

---

todo lo que hace el Frete popular. Fíjese que ahora don Pedro va a fijar el precio del pan, la leche y hasta de la carne.

Geno: Dios lo cuide y lo proteja para que lo dejen gobernar en paz.

Ester: Las cosas ya no son como antes Geno. La gente está más despierta y más unida. Ahora mismo tenemos luz, van a construir una escuela aquí en la costanera, yo voy a estudiar modas por el sindicato y, si Dios quiere, hasta una radio podríamos tener.

Geno: Ésta sí que es lesa. Oiga don Jaramillo, ¿Usted, con quién vive?

Jaramillo: Yo vivo con mi mamá. Ella le da pensión a los balseros que traen madera del alto Bio Bio, para la barraca del cerro Chepe. (Recreación de balseros en tránsito por el río Bio Bio).

Geno: Esos balseros me dan miedo. Con esas mantas largas y negras, y esos sombreros que no se le ven ni los ojos, parecen como fantasmas.

Jaramillo: No tiene que tenerles miedo, señorita. Esos ganchos son rebuena gente, son puro fumar y comer. Se acuestan tempranito con las gallinas y en la mañana toman el primer tren de vuelta pa' San Rosendo.

Eusebio: Son rebuena gente esos ñatos, y honrados como ellos solos. Yo le conseguí trabajo a dos de ellos en la fábrica, los inscribí en el deportivo La Frontera, y este sábado los presento en el baile del Club.

Ester: Yo también me enteré del baile de aniversario.

Eusebio: Sería buena fortuna, digo yo, que nos fuéramos en patota el sábado al baile el sábado.

Jaramillo: (Persuasivo a Geno) Y no solo se baila, también se come y se pasa bien.

Ester: (A Geno) ¿No nos vamos a quedar encerradas toda la vida, puh Geno?

Geno: No tenemos plata, ni buenos vestidos pa' andar saliendo.

Eusebio: Pero si allá es todo rebarato.

Ester: Y yo te hago el vestido más hermoso de Concepción

Geno: ¿Y la Guacolda?

Eusebio: ¿Cuál es el problema?, nos vamos con la señorita Guacolda, la mamá de Jaramillo, los balseros y todos juntos pa' la fiesta, como una gran familia.

Geno: Es que yo no sé ni bailar.

Ester: Pero yo te enseño, Geno. Tú tocas algo y ves cómo bailo. (le indica a Guacolda que traiga un acordeón)

Geno: Ya, un temita no más.

(comienza a tocar un tonada tradicional de época. Ester y Eusebio bailan. Todos cantan. La escena se inunda de alegría. Repentinamente comienza un movimiento telúrico que se transforma en terremoto. Derrumbe y muerte colectiva. El fondo se ilumina con proyecciones del terremoto de Concepción de enero de 1939. Los sonidos de muerte inician su retirada y se funden con voceos tradicionales que los actores emiten mientras

ingresan a escena. Polifonía de voces tradicionales: “El Sur, Mercurio y diario..”, “Carbón, carbón, cacera el carbón, de hualle el carbón”, “Digüeñes, digüeñes”, “Camarones, camarones..”, “Hay algo para soldarle, reponerle o remacharle”, “Mote mei, calentito y pelaito el mote mei”.

## **MATERIAL FOTOGRÁFICO DE APOYO A LA INVESTIGACIÓN**



*Foto: Fábrica de Paños Bío Bío (1930)*



*Foto: Panorámica de Concepción (1936)*



*Foto: Plaza da Armas de Concepción (1927)*



*Foto: Laguna Tres Pascuazas (1938)*



*Foto: Puente Bío Bío (1945)*

Foto: Panorámica de la costanera del Bío Bío (1945)





*Foto: Terremoto de 1939*



*Foto: Demolición luego del terremoto de 1939*



*Foto: Calle Comercio, actual Barros Arana, Terremoto de 1939*