

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y FUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO
CENTRO DE ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS

“Mujeres coloniales” de Teatro la Calderona:

Análisis de una obra teatral basada en escrituras de mujeres coloniales latinoamericanas

Tesis para optar al Grado Académico de Magíster en Estudios Latinoamericanos

MACARENA INÉS BAEZA DE LA FUENTE

PROFESORA GUIA: Margarita Iglesias Saldaña

Santiago, Chile 2010

Dedicatoria . . .	4
AGRADECIMIENTOS . . .	5
INTRODUCCIÓN . . .	6
CAPÍTULO PRIMERO: CONCEPTOS PREVIOS Y DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA . . .	12
1.1 Concepto de representación en el ámbito de los estudios culturales frente al concepto de representación teatral. . .	12
1.2 El fenómeno de la recepción estética . . .	17
1.3 La puesta en escena como texto . . .	21
1.4 Conclusiones . . .	25
CAPÍTULO SEGUNDO: LOS PERSONAJES EN SU CONTEXTO . . .	27
2.1 Haciendo Historia de las Mujeres. . .	27
2.2 Cautivas. El contexto de la guerra en los límites del Imperio Español. . .	30
2.3 Catalina de Erauso o la conquista material de América . . .	32
2.4 Santa Rosa de Lima o la conquista espiritual de América. . .	38
2.5 Sor Úrsula Suárez o la vida colonial. . .	46
2.6 Conclusiones . . .	52
CAPÍTULO TERCERO: CUERPO, RITO Y FIESTA . . .	55
3.1 Cuerpo . . .	55
3.1.1 Concepto de cuerpo en las Ciencias Sociales. . .	55
3.1.2 Concepto de cuerpo en el teatro contemporáneo. . .	58
3.1.3 El cuerpo femenino en el período colonial. . .	63
3.2 Rito y fiesta. . .	66
3.3 El teatro como fiesta: el teatro y lo sagrado . . .	68
3.4 Conclusiones . . .	74
CAPÍTULO CUARTO: ANÁLISIS TEATROLÓGICO . . .	77
4.1 Introducción . . .	77
4.2 Teatro Predramático/Teatro Dramático/Teatro Posdramático . . .	77
4.3 Presentación /Representación . . .	84
4.4 Teatro e Historia de las mujeres. Un Teatro político. . .	90
4.5 El texto es la puesta en escena . . .	92
4.5.1 Espacio visual . . .	93
4.5.2 Espacio sonoro . . .	108
4.5.3 El actor: el cuerpo en la puesta en escena . . .	111
4.6 Teatro, rito y fiesta. El público. . .	114
CONCLUSIONES . . .	119
BIBLIOGRAFÍA . . .	121
Libros y Tesis de grado . . .	121
Artículos de Revista y Capítulos de libros. . .	123
Artículos en web . . .	124

Dedicatoria

A Amapola y Manuela, mis hijas, mis amigas, mis amores eternos. A Nacho, por su paciencia y perfeccionismo; su amor y dedicación. El amor de mi vida. A mis padres, Pedro y Bery que sin querer me hicieron amar la Colonia gracias al exilio en Quito, en aquellos difíciles años 70 y 80. A mis grandes amigos de La Calderona y el Estudio MusicAntigua. A mi abuela Elena, la más mestiza de todas las abuelas, la más barroca.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a Margarita Iglesias Saldaña, mi profesora guía de esta tesis que me recibió como estudiante a pesar de pertenecer al “magíster de abajo”. Gracias Margarita por los sabios consejos, por el tiempo y la dedicación. Por obligarme a mirar la Historia de las mujeres una y otra vez.

Asimismo quiero agradecer los comentarios, los consejos e ideas de Mario Costa, Sara Pantoja, Cecilia Bralic, Patricio Rodríguez Plaza, Gina Allende e Inés Stranger. También a Kike Castañeda, Ramón Gutiérrez, Mariel Castro y Gwendolyn Araya. Sin sus acotaciones no podría haber escrito estas líneas.

Quiero dejar un testimonio de agradecimiento a la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, que me permitieron ausentarme largas jornadas de trabajo para dedicarme a esta tesis. En especial a Milena Grass, Inés Stranger y Alexei Vergara, como también al equipo de docencia.

A David González que descargó los videos de la gira de *Mujeres Coloniales* a España, a Pablo Casals y su equipo que realizaron la filmación de la obra en Chile; y José Chahín que hizo los maravillosos videos de la compañía y de la función en Segovia, que acompañan esta tesis.

A la VRAID (actual VRI) Vicerrectoría de Investigación y a la Dirección de Pastoral y Cultura Cristiana, ambas de la Pontificia Universidad Católica de Chile; al Museo de San Francisco, especialmente a su director Francisco García; y a la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales de España que han permitido que la obra “Mujeres coloniales” se cree y represente en Chile y en España.

A Ximena Ulibarri, nuestra diseñadora, y Rosa María, su asistente; a don Omar Faúndez, Elio Frugone y José Chahín, fotógrafos del montaje.

A los espectadores de las funciones que hemos realizado que nos han premiado con sus aplausos, lágrimas, risas y bellos comentarios. A los espectadores que vendrán.

Finalmente a Andrés Pérez quien sin saberlo, me inspiró a seguir sus pasos para fascinarme con el teatro popular.

INTRODUCCIÓN

Siendo mi formación inicial de teatrista, me planteé desde un comienzo de mis estudios de Magíster la idea de realizar una tesis de grado vinculada a mi área de formación, imbuida en el espíritu interdisciplinario y crítico que anima los estudios del Magíster en Estudios Latinoamericanos.

Este proyecto de tesis propone confrontar la teoría con la práctica teatral: se trata de un ejercicio de análisis sobre una trilogía dramática denominada “Mujeres coloniales”, escrita por Inés Stranger y puesta en escena por el Teatro La Calderona bajo mi dirección, durante el año 2008, que se ha representado en una temporada teatral durante los meses de diciembre de 2008 y enero de 2009 en los patios y pasillos del Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Una nueva versión fue representada el año 2010, para una gira por España que se realizó en el mes de julio, financiada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales de ese país, y en el mes de diciembre en Santiago de Chile en el Museo y Claustro de San Francisco, gracias al auspicio de la Dirección de Pastoral de la Universidad Católica de Chile.

La trilogía se compone de las obras “La monja alférez”, “Sor Úrsula Suárez” y “Santa Rosa de Lima”, basadas en textos escritos y/o testimonios visuales creados por estas tres mujeres que habitaron en el continente americano entre los siglos XVII y XVIII. Las obras se enlazan a través de una suerte de peregrinación de los espectadores de un espacio a otro, bajo la guía de dos peregrinos que viajan ya sea a Santiago de Compostela, o a Santa Rosa de Pelequén (versión España y versión Chile), donde esperan la realización de un milagro para uno de ellos.

La puesta en escena fue realizada en emplazamientos no teatrales (plazas, claustros, patios, frontis de iglesias), adaptados para dar cabida a la temporada: público e intérpretes (actores y músicos), comparten un mismo espacio, sin la artificial separación de la caja italiana de los teatros convencionales.

Para la realización del montaje fue convocado un grupo interdisciplinario de artistas que colaboraron en la creación de la puesta en escena: una dramaturga, en conjunto de la cual se elaboraría el texto dramático; siete actores profesionales (cuatro actrices y tres actores), que representarían todos los personajes de la obra; tres intérpretes musicales (violista, guitarrista y cantante), que harían la recopilación musical y la interpretación de dichas piezas; una artista visual para crear las proyecciones para la obra sobre Santa Rosa de Lima; un productor, a cargo de la logística del proyecto, un diseñador de iluminación, que se encargaría de transformar los espacios reales en espacios dramáticos; y una diseñadora gráfica, quien crearía la imagen final montaje, que estaría presente en afiches, invitaciones y programas.

El proceso de puesta en escena inicial fue documentado a través de una bitácora de la creación artística que se realizó durante los seis meses que duró la primera parte de la investigación escénica (junio a noviembre de 2008). Así también se produjo un registro en DVD de esta primera versión de la puesta en escena, y un archivo fotográfico del montaje del año 2008. Para la segunda etapa de creación se realizó una bitácora audiovisual, que registró las novedades de ese proceso. Del mismo modo, se trabajó en un registro en DVD de las representaciones de la gira por España y un segundo archivo fotográfico.

Esta Tesis de grado busca ser una reflexión de este trabajo a partir de ubicar la obra en el contexto de la historia de las mujeres y abordarla sobre la base de conceptos extraídos de los Estudios Culturales y algunas categorías de análisis propuestas por el investigador alemán Hans Thies Lehmann en su libro "Postdramatic Theater" y a partir de lo propuesto en el Seminario que dictó en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile en agosto de 2010.

La premisa sobre la que se funda el análisis tiene que ver con la idea de construir conocimiento histórico a partir de una fuente nueva: el Teatro. La propuesta es que en América Latina, el Arte (y el Teatro, por ende) ha ocupado el lugar que en Occidente ha tenido la Filosofía. Ha sido un espacio desde donde se ha construido la reflexión sobre nosotros mismos, donde nos hemos interrogado por nuestra identidad, donde hemos compartido y reconocido una memoria, donde hemos producido en gran medida el mestizaje del que hoy somos herederos.

El teatro es la más política de todas las manifestaciones artísticas, porque su quehacer compete a lo humano. Su tema son los asuntos humanos, lo que le permite al hombre reconocerse en su especificidad. Hanna Arendt señala en "La condición humana" que "El teatro es el arte político por excelencia". La polis griega habría surgido, en su propuesta, teatralmente, es decir, con la acción (la condición central de la teatralidad) y el discurso.

El actor japonés vecindado en Europa Yoshi Oida propone esta misma idea.

"En el teatro no hay nada más interesante de ver que la vida humana, los seres humanos y lo que acontece dentro de ellos. No importa que sea un teatro elaborado, como el teatro clásico japonés, o la ópera, o el teatro realista, como el de Chejov. Lo importante es que, a través del movimiento, mediante la voz, la música o la danza, puedo empezar a percibir cómo vive un ser humano" (Oida 2010: 41 42).

En el fondo, prevalecen las mismas ideas: el teatro como lugar para presenciar lo humano, manifestado a través de la acción y el discurso. Y lo humano en constante cambio, en un proceso dinámico, en un viaje.

Esta idea del viaje será fundamental para uno de los más importantes directores teatrales chilenos del siglo XX: Andrés Pérez. Nuestro trabajo teatral es deudor absoluto de la propuesta estética y ética que Pérez legó al teatro chileno.

Él concebía el teatro como un rito, como una ofrenda. En la definición de sus amigos cercanos, tejía los sentimientos de vida y muerte, alegría y dolor. Lo humano propiamente tal, pero en movimiento.

De los contrastes entre lo cómico y lo trágico hizo su teatro. Y lo instaló en la mitad de las plazas, en el centro de las ciudades, en espacios cargados de historia. Articuló una estética de la calle, cargada de lo milenario. Lo hizo a través de la actuación, la danza, la música y la visualidad, es decir, de la interdisciplina.

Para Andrés Pérez, la construcción misma de una obra teatral era un viaje, donde se producía el encuentro con un otro (primero del actor con el personaje, luego del personaje con el espectador), donde las humanidades de todos los implicados en el proceso estaban en juego, y donde lo fundamental era celebrar la fiesta de la vida y su contraste imprescindible, la muerte.

Esta tesis de grado tiene que como objetivo analizar el trabajo de creación y las puestas en escena para reflexionar sobre el teatro no sólo en su calidad de acto artístico, sino como

hecho cultural en la realidad de América Latina, confrontando los elementos estéticos de los que se vale, con un análisis de las condiciones materiales, sociales y políticas que lo contextualizan.

En una primera instancia pensé en generar un modelo experimental de análisis teatrológico, aplicable a otras propuestas teatrales. Pero el curso de la investigación me señalaría la imposibilidad de este cometido: en el teatro contemporáneo, cada obra responde a su propio modelo, y los conceptos del teatro Posdramático son tantos como para poder englobar dentro de ellos a propuestas muy diferentes. Aún así, hay aspectos que se reiteran y serán señalados a continuación

Hay algunas ideas sobre las que el teatro Posdramático trabaja asiduamente: el protagonismo del **cuerpo**; las relaciones entre **teatro, rito y fiesta**; la idea del teatro como la más políticamente de las artes; y el concepto de escenario como **paisaje**.

De este modo, abordaré en el primer capítulo un marco teórico en el que se define el concepto de representación y se aborda sucintamente el fenómeno de la recepción estética. Al final de ese capítulo estas conceptualizaciones se entrecruzan con la idea de texto-espectáculo. En el segundo me detengo para hablar de la historia de las mujeres y contextualizar a los personajes históricos que fueron la matriz creativa de este trabajo. El supuesto del que me baso es que hacer Historia de las mujeres es hacer Política, porque las relaciones entre los géneros han sido, son y serán relaciones de poder. En el tercer capítulo reflexiono en torno al cuerpo, tanto en sus definiciones, como también en su vinculación con el arte del teatro, para finalmente analizar las relaciones entre teatro, rito y fiesta. Asimismo, se aborda el tema del cuerpo en el mundo colonial y la escritura de mujeres en la Colonia.

Finalmente en el capítulo IV realizo un análisis de ambos montajes “Mujeres coloniales” y “Mujeres coloniales en el Camino a Santiago” desde los elementos que han ido apareciendo en la investigación anterior.

Es importante aclarar que este trabajo de análisis está fundado en la puesta en escena, no en el texto dramático. En ese sentido es importante mencionar que el texto espectacular o **texto-espectáculo** “*nace de lo que se le extrae al texto dramático como sustancia corporal, como vivencia física y anímica*” (De Toro 1999: 10). Se ha producido una desestructuración de la dramaturgia convencional. Se habla de dramaturgia escénica y texto-espectáculo. En muchos trabajos teatrales, el texto dramático es sólo una ínfima parte, una excusa, un punto de partida para una dramaturgia que se ha creado en el escenario, a partir del trabajo creativo director (a), diseñadores (as) y especialmente actores y actrices.

En relación al **cuerpo**, trabajaré desde dos lugares: cuerpo como lugar donde se ejerce y aparece lo simbólico: el hombre traduce la sustancia de la vida en sistemas simbólicos, es decir, arma redes para aprehender el mundo a través de su cuerpo. Y cuerpo como el espacio privilegiado desde el cual trabaja el actor, oficiante del acto teatral, cuyo desempeño es uno de los ejes que articula actualmente la investigación escénica. El otro será la tecnología, de mucho menor desarrollo en América Latina.

En relación con el **rito y la fiesta**, desde la perspectiva aportada por el Teatro Posdramático: actores y actrices permiten que las memorias de los personajes del pasado se “encarnen” en el presente, y puedan aparecer como realidades visibles a los ojos del espectador. Recuperan figuras extintas que vuelven a la vida en el territorio del escenario. La humanidad de esos intérpretes se conecta con el cuerpo social, representado en esos asistentes al espectáculo. Al romperse la ilusoria separación de actores y espectadores por las características del emplazamiento escénico, se pierden también las fronteras entre los territorios de quien actúa y quien especta, pudiendo llegar a ser todos ejecutantes

del acto performático. El teatro, como el rito, ordenan el caos del mundo, ofreciendo al espectador una analogía del mundo, pero un mundo organizado, “*el país de la ley*” (Rojo 1985: 181), opuesto al caos en el que el hombre se siente. El teatro le permite al espectador encontrarse con el actor en ese universo seguro y con sentido. Y todo esto en el contexto de una celebración instalada en el centro de la urbe, en la detención que significa la fiesta y en la transgresión que supone al invertir los roles del cotidiano, permitiendo que el espectador sea protagonista y que durante una hora y media el orden social se altere. Es decir, sacar al teatro de la anquilosada sala teatral para devolvérselo a la ciudad, que es donde perteneció antes del paréntesis realista. La idea es que el actor se enfrente al **paisaje**, tanto al natural como a la arquitectura, y en esa diferencia en la escala, el cuerpo se vuelve el protagonista. Este último debe funcionar con gran energía y claridad. La obra teatral funcionaría como una *Landscape play*, concepto acuñado por la poetisa Gertrude Stein, que se refiere a que así como en un paisaje no hay jerarquía, en la puesta en escena tampoco exista una preeminencia del texto dramático por sobre los demás elementos que la conforman. Asimismo, *Landscape play* también refiere al espacio de emplazamiento de la acción escénica. Poner al hombre en el paisaje (particularmente en el paisaje urbano, pero de algún modo también en el natural) significa instalarlo en el centro de su cultura. De ese modo, actor y espectador pueden reflexionar sobre su historia, en el centro de ésta, en los vestigios que el paso del tiempo le ha legado.

El objetivo de esta tesis me obliga necesariamente a tomar distancia del fenómeno artístico en sí, para concentrarme en la reflexión teórica del hecho, otorgándole un lugar preponderante al fenómeno de la recepción estética de la obra, lo que pone en acción la percepción del espectador en diálogo con mi propia percepción. De este modo, se conjetura en relación a los elementos que inciden en el espectador en el momento de enfrentarse al hecho teatral y cómo esto se ve modificado durante la puesta en escena.

El proyecto “Mujeres coloniales” surgió de un interés por abordar textos muy poco conocidos de la historia colonial latinoamericana. Los textos autobiográficos de Sor Úrsula Suárez y Catalina de Erauso, junto con las imágenes visuales y textuales de Santa Rosa (lo poco que se ha conservado de sus escritos, pues su autobiografía desapareció con el incendio en los archivos de la Inquisición en Lima) fueron escrituras durante mucho tiempo silenciadas y desconocidas para el gran público, siendo recuperadas sólo en los últimos años por la Historia y las Ciencias Sociales.

Son un testimonio riquísimo de los cotidianidad de la vida conventual y colonial de mujeres y hombres. Están escritos desde una subjetividad, que se mueve permanentemente entre la regla y la transgresión a la norma. Y sobre todo, nos revelan personas, relaciones, mundos que la historia generalmente silenció.

Desde el punto de vista de las temáticas y sus fuentes, las tres obras que componen la trilogía podrían insertarse en la categoría de teatro histórico, o de inspiración histórica, que al decir del dramaturgo español Antonio Buero y Vallejo, es el que “reinventa la historia sin destruirla”.

En la tradición teatral universal desde los tiempos antiguos hasta hoy, el teatro histórico es valioso por cuanto puede iluminar el tiempo presente y ayudar a construir un sentido histórico y una memoria comunitaria. Es un teatro que establece vínculos desde el presente con el pasado: el cuerpo del actor y la actriz contemporánea “reviven” cada función y se apropian de esos personajes de la historia, representando una posibilidad de visitar la Historia desde una puesta en escena.

La **hipótesis** central de esta tesis es que si el Teatro, la más política de toda las artes, ha sido el modo más permanente y claro de construir conocimiento en América Latina, por cuanto el Arte ha sido la Filosofía en nuestro continente desde los tiempos coloniales, será el Teatro el más capacitado para reflexionar hoy sobre la condición humana, y en este caso específico, sobre la condición de la mujer en el mundo colonial. Es decir, será el Teatro el único capaz de devolverle a la sociedad un reflejo de sí misma.

Varias preguntas surgen al alero de este planteamiento. Por ejemplo: ¿cuáles son los resortes que una obra teatral debe actualizar para que un espectador contemporáneo pueda contemplar una historia del pasado, actualizada en el presente de la representación, y que le haga sentido hoy? ¿Cómo se produce una conexión personal y auténtica entre intérpretes y espectadores? ¿Cuáles estrategias dramáticas pueden permitir esa aproximación? ¿Cómo puede operar esto con públicos heterogéneos desde el punto de vista étéreo, social y aún geográfico?

Shakespeare en sus dramas históricos y Lope de Vega en obras como “El mejor alcalde, el rey”, entre otras utilizaron como procedimiento en el siglo XVII: recurrir al pasado para hablar del presente. Y en el teatro latinoamericano, ha sido frecuente la temática histórica como matriz dramática. En el siglo XIX, obras como “El conde Alarcos” de José Jacinto Milanés (cubano) y más contemporáneamente “La noche de Hernán Cortés” (publicada en 1992) del mexicano Vicente Leñero, “Vagos rumores” (1992), del cubano Abelardo Estorino o “Revolución en el infierno” (1982), del puertorriqueño Roberto Ramos, por mencionar algunas realizan el mismo ejercicio. En el caso chileno, mencionaré de forma intencionada a dos mujeres: Isidora Aguirre que escribe entre otras “Los que van quedando en el camino” (1969) y “Lautaro” (estrenada en 1982) o bien Inés Stranger, con sus obras “Malinche” (1993) y “Valdivia” (estrenada en 2009). Y más recientemente, Manuela Infante que incursiona en “Prat” (estrenada en 2002) y “Juana” (estrenada en 2004) en el Teatro histórico. Finalmente, podría mencionar el estupendo trabajo que realiza la compañía Tryo Teatro Banda: “Pedro de Valdivia: la gesta inconclusa” (2009) y “Jemmy Button” (2010). Todas estas obras tienen en común un interés y una fascinación por la historia, pero empujada por la premisa de que hacer teatro es una forma construir historia, pues las obras “completan” lo que muchas veces la historia oficial ha callado.

Hoy por hoy, no sólo la dramaturgia, sino la puesta en escena deben actualizarse para que no se pierda el ejercicio comunicativo que debe ser el teatro, y el espectador se vea conmovido por lo que presencia, de modo que la obra gatille en él una experiencia concreta, vinculada con su presente, no obstante la antigüedad del material original.

A mi juicio, la clave de esta actualización está en la puesta en práctica de los conceptos paisaje, cuerpo, rito y fiesta. Y será desde la articulación de estos conceptos que se produce, a mi modo de ver, la actualización de las temáticas. No será, entonces, necesario actualizar el lenguaje o los aspectos visuales del trabajo para generar un vínculo con el espectador, sino la apelación al público estará motivada por el acercamiento desde la visión de teatro como un evento ritual que es mucho más que asistir a la obra de teatro como espectador pasivo y lejano, y porque el cuerpo del actor es el eje donde se articula el ejercicio de creación, en cuyo despliegue energético el actor compensa la distancia que pudiera generarse entre público y material escénico.

Esto, ya veremos, es de larga data en la historia del teatro, pero el siglo XX lo actualizó a través de ejercicios de creación realizados por importantes teatristas del mundo. Este montaje simplemente recoge esa herencia y la actualiza en la obra a la que nos referimos.

La puesta en escena final de cualquier montaje teatral es el resultante del trabajo de muchas personas, y si bien en mi calidad de directora de la obra soy quien ha debido de dar unidad a ese trabajo, éste no habría sido posible sin la participación de actores, músicos, diseñadores y técnicos. Valgan estas palabras como sincero reconocimiento a todos aquellos que nutrieron esta experiencia que me da la oportunidad de tener un tema que desarrollar en ésta, mi tesis de Magíster.

CAPÍTULO PRIMERO: CONCEPTOS PREVIOS Y DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA

Mujeres coloniales es una trilogía dramática que, si bien recupera un material escritural producido en tiempos coloniales, ha sido creada en el año 2008 por la dramaturga chilena Inés Stranger, por lo tanto debe ser analizado en cuanto a obra contemporánea de temática histórica y en ningún caso como una obra clásica, o colonial. Esta aclaración me parece necesaria para dilucidar el problema de porqué en este capítulo me referiré a las teatralidades posmodernas latinoamericanas, y no discutiré el tema de la teatralidad barroca, salvo cuando venga al caso pues el montaje articule alguna referencia a dichas prácticas.

Entonces, pretendo en este capítulo exponer una serie de conceptos que han sido trabajados de manera exhaustiva en diversos estudios. En primer lugar, el concepto de representación que será discutido a partir de los Estudios Teatrales, como también de los Estudios Culturales. Posteriormente, abordaré el tema de la recepción estética en las artes, particularmente en las artes escénicas. La perspectiva será aportada por la semiótica. Luego me referiré a la noción de texto-espectáculo, que como veremos, será esencial para validar el interés de esta tesis.

1.1 Concepto de representación en el ámbito de los estudios culturales frente al concepto de representación teatral.

El concepto de representación es central en los Nuevos Estudios Culturales. Consiste en el proceso a través del cual el significado se produce e intercambia entre los miembros de una cultura. Dicho proceso se verifica a través del lenguaje, entendiendo lenguaje como cualquier conjunto organizado de signos, que permiten de algún modo la comunicación. Representar es describir o retratar, evocar o traer a la memoria a través de describir o imaginar, simbolizar o sustituir.

Desde un punto de vista **reflejo**, se plantea que el lenguaje simplemente irradia el significado que existe de antemano en el mundo de los objetos, personas y eventos. Desde otra mirada, se propone que existiría una **intención** previa, ya que el lenguaje expresa sólo lo que el hablante, escritor, pintor o emisor en general, quiere decir, su personal significado intencional. Finalmente, el enfoque **construccionista** propone que el significado es construido en y a través del lenguaje, y no simplemente se produce un mero reflejo de un significado pre existente, ni tampoco sería sólo resultado de la intervención del emisor.

La mirada sobre la que se está trabajando actualmente, es justamente la construccionista, que es la que está más vinculado a la Nueva Historia Cultural, en sus dos

tendencias: la semiótica (influencia de Ferdinand de Saussure) y la discursiva (a partir de los trabajos de Michael Foucault).

Las cosas adquieren significado a través del lenguaje. El mundo cobra sentido, también las personas, objetos y eventos. Es el lenguaje el que permite plantear pensamientos completos sobre las cosas, las personas y los eventos, pudiendo comunicarlo de un modo que otras personas pueden entenderlo.

Es el vínculo entre los conceptos y lenguaje lo que nos habilita a referirnos al mundo real de los objetos, personas y eventos o realmente a palabras imaginarias de objetos ficticios, personas y eventos.

Toda clase de objetos, personas y eventos tienen su correlato en un set de conceptos o representaciones mentales que portamos en nuestras cabezas. Sin ellos, no podríamos interpretar el mundo de manera significativa. En primer lugar, el significado dependerá del sistema de conceptos e imágenes formadas en nuestros pensamientos que pueden representar el mundo (o simbolizarlo), habilitándonos a referirnos a las cosas dentro y fuera de nuestras cabezas.

Se habla de sistema de representación, porque no opera con los conceptos individualmente, sino en diferentes organizaciones y disposiciones, estableciéndose relaciones complejas entre ellos.

Esta mezcla y coincidencia de relaciones entre conceptos para construir ideas complejas y pensamientos es posible porque nuestros conceptos están ordenados en diversos sistemas clasificatorios. Hay otros principios de organización trabajando al mismo tiempo en todos los sistemas conceptuales como secuencia o causalidad. No se habla de conceptos, sino conceptos organizados, dispuestos y clasificados en relaciones complejas entre sí.

El significado depende de las relaciones entre los objetos en el mundo y el sistema conceptual, el cual puede operar como representaciones mentales de él.

El modelo de significado que he planteado está frecuentemente descrito como el modo lingüístico; y todas las teorías sobre el sentido que siguen este modelo básico son descritas como pertenecientes al “giro lingüístico” en las Ciencias Sociales y los Estudios Culturales.

En el sistema de representación estamos habilitados para darle significado al mundo a través de la construcción de una serie de correspondencias entre nuestro mapa conceptual y la serie de signos organizados en los muchos y variados lenguajes que existen para representar esos conceptos. La relación entre los objetos, los conceptos y los signos radica en el corazón de la producción de sentido en el lenguaje. El proceso que vincula estos tres elementos juntos es lo que llamamos **representación**.

Las representaciones son subjetivas “*aun las representaciones colectivas más elevadas no existen, no son verdaderamente tales, sino en la medida en que ellas gobiernan los actos*” (Chartier 2002: 56).

La noción de representación es fundamental para el análisis cultural, siendo especialmente importante en las sociedades del Antiguo Régimen. Para los antiguos, representación alude a dos nociones contradictorias. Por una parte, muestra una ausencia, una distinción entre los que se represente o lo que es representado. Y por otra, es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o persona.

En cuanto al primer concepto, lo ausente se vuelve presente, al sustituir el objeto no presente por una imagen capaz de volverlo a la memoria y de pintarlo tal cual es. En este proceso de sustitución, surge lo simbólico.

Existe una relación indescifrable entre el signo visible y el referente o significado. Esta es obviamente una relación construida culturalmente. De aquí se articula toda la teoría de los signos. Hay condiciones requeridas para la inteligibilidad de los signos: en primer lugar, la separación del signo de la cosa significada. En segundo, las diferencias entre los signos (el rango de acción de cada uno). Y finalmente, existen reglas que rigen en las relaciones de los signos entre sí.

Aún así pueden ocurrir incomprendimientos de la representación, tanto por la falta de preparación del receptor o por extravagancia en la relación entre signo y significado (una suerte de arbitrariedad en esta relación).

No todo puede simbolizar todo. Hay un mínimo de acuerdos que deben ser compartidos por la comunidad conformada entre emisores y receptores.

Un concepto asociado al de representación es el de **imaginario**.

Para Miguel Rojas-Mix, y refiriéndose al concepto desde las Artes visuales “*El imaginario, estudia la imagen estableciendo relaciones entre forma y función (sin olvidar su carácter polisémico)*” (Rojas-Mix 2006: 18). Al tratar de precisarlo, el concepto se abre. Imaginario sería el encadenamiento de imágenes vinculadas por sus temas o problemas, que son recibidas a través de diversos medios audiovisuales que el individuo hace propias.

Por su parte, existe el concepto de imaginario social, creado por el filósofo Cornelius Castoriadis para designar las representaciones sociales encarnadas en sus instituciones. Muchas veces usado como sinónimo de mentalidad, de cosmovisión, o de ideología, pero su significado preciso supone un esfuerzo conceptual desde que relativiza la influencia que tiene lo material sobre la vida social.

“El imaginario social concebido por Castoriadis no es la representación de ningún objeto o sujeto. Es la incesante y esencialmente indeterminada creación socio-histórica y psíquica de figuras, formas e imágenes que proveen contenidos significativos y lo entretajan en las estructuras simbólicas de la sociedad. No se trata de contenidos reales o racionales que adquieren una vida autónoma, sino más bien de contenidos presentes desde el inicio y que constituyen la historia misma, sugiriendo la necesidad de reexaminar en este marco la historia de nuestras civilizaciones humanas”¹

Según Emile Durkheim, citado por Diane Almeras “la penetración de la fuerza colectiva en los individuos es un factor necesario a la organización de la sociedad, por el hecho que ésta existe esencialmente adentro de las conciencias individuales y gracias a ellas. La sociedad se hace así parte integrante de las personas”.²

Lo fundamental de los símbolos lingüísticos, que median interacciones, modos de comportamiento y acciones de varios individuos, es que vendría a ser la acción comunicativa, encarnada en la idea de las cosas existen en la naturaleza como simples objetos, pero cuando son descubiertos, nombrados y comunicados recién se tornan reales. E incluso antes, pueden ser reales en la medida que son nombrados, aunque materialmente

¹ <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/almeras.html>

² Ibid.

no existan. En este sentido, “*la cultura de todo grupo social está constituida de su mundo de objetos significativos y la mente de cada persona está constituida de su mundo propio de objetos significativos*”.³

Castoriadis da un lugar central a la imaginación en la constitución de la sociedad. Distingue la imaginación radical, la función creativa-productiva del imaginario, “*concebido como repertorio de imágenes vigentes en la conciencia/inconsciencia colectiva*”.⁴ Existiría una cohesión interna en la sociedad que es compleja en significados y que orienta la vida de la sociedad. “*Es el “magma” de significados sociales imaginarios*”.⁵ Éstos además de conducir a la sociedad están encarnados en sus instituciones y la hacen vivir “*...es por la creación de significados sociales imaginarios, los que no pueden ser deducidos de procesos racionales o naturales que la sociedad se instituye a sí misma, aun cuando de manera inconsciente y sin poder reconocerlo*”.⁶

En opinión de Castoriadis, el imaginario social no es la representación de ningún objeto o sujeto, sino “*... la incesante y esencialmente indeterminada creación socio-histórica y psíquica de figuras, formas e imágenes que proveen contenidos significativos y lo entretienen en las estructuras simbólicas de la sociedad*”.⁷

En síntesis, representar es construir con el lenguaje, para dar un significado y compartirlo con una comunidad.

Patrice Pavis en su “Diccionario del Teatro” señala que **representación teatral** es un juego de palabras que debe ser entendido en su particularidad local, en cada lengua. En francés es *représentation théâtrale* que “*insiste en la idea de representación de algo que ya existe (sobre todo bajo una forma textual, y como objeto de los ensayos) antes de encarnarse en un escenario*” (Pavis 1998: 397). Representar es traer al presente, en el instante de la puesta en escena, algo que ya existió en un pasado (texto dramático o tradición teatral). La idea de repetición es fundamental, como también la creación temporal del evento, es decir, su carácter presente.

En alemán el término es *vorstellung, darstellung o aufführung* lo que significa “poner delante” y “colocar aquí”. El alemán subraya la frontalidad y el carácter espacial y eminentemente del producto teatral. Está hecho para ser mirado, “*así como la intención de suscitar la exégesis, la visión de lo espectacular*” (Pavis 1998: 397).

En inglés, el término es *theatrical performance* lo que da “*la idea de una acción realizada (to perform) en el acto mismo de la presentación*” (Pavis 1998: 397). El concepto va a implicar también el escenario (intérpretes incluidos), como también la platea (territorio del espectador).

Pavis propone que el teatro no representa algo pre existente (el texto) sino que se interesa por su existencia autónoma, no sólo en su vínculo con la dramaturgia. Lo que ocurre en el escenario el día de la función es un evento único e irrepetible, “*una construcción que se remite a sí misma... sólo existe en el presente común al actor, al lugar escénico y al espectador*” (Pavis 1998: 397). En este sentido cada función tiene una existencia única lo que define la esencia del teatro también para Henri Gouhier. El texto dramático sería algo

³ <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/almeras.html>

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Ibíd.*

incompleto, pues sólo adquiere sentido cuando se pone en escena, debido a su naturaleza que es transitoria. El texto dramático sería sólo un medio para dar a entender a través de ciertas convenciones, lo necesario para que el actor lo represente. Es un texto en espera. Y en ese sentido, incompleto.

En todas sus variantes regionales representar es poner en escena, es decir, el momento en que se produce la encarnación en el presente y a través de los actores, de una textualidad, de algún tema, idea o personaje.

La representación teatral supone, pues, un(os) intérprete(s), un discurso (la obra en sí) y un receptor (los espectadores). Su carácter único e irrepetible es una de sus características esenciales y probablemente sea ésta una de las razones de la fascinación que aún ejerce el teatro aún en su versión más arcaica y menos sofisticada.

La representación no sólo considera los aspectos visuales, sino también los auditivos. *“Representar también es hacer temporal y auditivamente presente lo que no lo era; es recurrir al tiempo de la enunciación para mostrar alguna cosa y por tanto, insistir en la dimensión temporal del teatro”* (Pavis 1998: 397). Es hacer presente visual y acústicamente, para Pavis, *“hacer presente la ausencia a la memoria, al oído y a la mirada”* (Pavis 1998: 397).

Pavis se pregunta si en el texto ya habría una *pre-puesta en escena*, es decir ¿estaría implícita en el texto su representación? No para Pavis, que supone esto un vicio logo centrista, al considerar la teatralidad algo esencialmente textual. En el texto dramático habría unas predeterminaciones de puesta en escena, pero que están amarradas a su época de escritura, las que no necesariamente operarán en el momento de la puesta en escena, por lo tanto, no tendrían necesariamente validez desde la perspectiva que nos ocupa.

De hecho, ésta es una de las situaciones más complejas al entender la teatralidad contemporánea, ya que en muchos casos los directores contemporáneos más que hablar de texto hablan de pretexto, siendo preponderante en sus puestas en escena el meta texto directorial que muchas veces opera incluso en sentido contrario al del texto del autor, o al menos en otro sentido. Como ejemplo, es interesante mencionar el montaje de “La máquina Hamlet” que realizara el director argentino Daniel Veronese en 1991 con su compañía Periférico de Objetos, donde la recreación del texto de Heiner Muller construye una realidad posible tan densa a nivel simbólico, como la preexistente en el texto.

Por otro lado, el catedrático español Felipe Pedraza señala en su texto “Drama, escena e historia” que *“Para que se produzca el fenómeno teatral sólo se precisa un individuo que oficie de actor, una realidad imaginaria que es personificada por el actor y otro individuo que contemple la interpretación”* (Pedraza 2005: 41). La esencia de lo teatral estaría dada por la **presencia** de actores y espectadores, en un **presente** delimitado por un espacio y un tiempo. Según Henri Gouhier, la tarea del actor de teatro no se produce si no es ante un público: *“Hay una exigencia que radica en la esencia misma del teatro, porque si el público no está presente las criaturas de la escena pierden su existencia, la metamorfosis del actor cae, por así decir; en el vacío: no tiene ya ningún significado”* (Gouhier 1956: 16). Ahondando en lo mismo *“...la teatralidad está determinada no por rasgos peculiares de los actores o intrínsecos a las acciones que realizan sino por la **presencia**, la coexistencia igualmente física y paralela de un público...”* (Loriggio 1992: 28).

Para Hans Thies Lehmann, teórico alemán que acuñara el concepto de teatro Posdramático tan en boga para referirnos a las manifestaciones teatrales contemporáneas, la mera presencia del intérprete (actor o preformar) ya es un acto performático, por la

fisicalidad implícita. Puede ocurrir la pérdida de toda significación de ese cuerpo, pero estaríamos frente a un fenómeno teatral por el sólo hecho de la existencia, frente a un observador de este cuerpo, transformado en el centro de atención absoluto, y convertido en signo teatral en sí mismo. El cuerpo puede haberse vuelto ambiguo, incluso un “enigma sin solución”. Lo que no ha desaparecido como esencia de lo teatral es ese contacto en el presente de la representación entre un intérprete y un espectador, lo que hace cada representación un hecho único e irrepetible.

En el Diccionario Akal de Teatro se define representación del siguiente modo: “Realización, ante el público, de una puesta en escena determinada. Cada representación (en función del estado de ánimo y actitud de los actores, así como de la existencia de un público distinto) es única e irrepetible” (Gómez García: 1998 708). También señala como segunda definición que es “Interpretación por un actor de su papel” (Gómez García 1998 708). Es decir, sinónimo de actuación. Y revisando la definición para actuación: “interpretación, representación; acción y efecto de verificar un actor la propuesta dramática dando vida al personaje que le corresponde” (Gómez García 1998: 20).

Ya sea poner en escena a partir de un texto preexistente, o una tradición teatral, como simplemente poner en escena en un espacio-tiempo correspondiente al aquí y ahora del espectador, serán los elementos medulares de la definición de representación a partir de los Estudios Teatrales.

1.2 El fenómeno de la recepción estética

Absolutamente conectadas con las ideas anteriormente enunciadas, plantearé a continuación algunos elementos para comprender el fenómeno de la recepción estética.

En el arte en general, y las artes escénicas en particular será fundamental la experiencia del receptor, sin la cual la obra estética no tiene existencia. El problema de la recepción teatral es muy complejo, no permitiendo un acercamiento global, unitario y orgánico. Hoy los estudios transdisciplinarios e interdisciplinarios son predominantes para abordar el tema del espectador y su interpretación.

La hermenéutica es la teoría de la experiencia estética. Estudia las actividades productivas (poiesis), receptivas (aisthesis) y comunicativas (catarsis). La hermenéutica no tiene ni modelos, ni reglas. Es por definición anticlónica. Busca descifrar el sentido de la obra, pero como depende de ésta, sabe que el sentido estará determinado por la situación histórico-social y biográfica del intérprete. La obra, entonces, no es sino una suma de parcialidades: no existiría una comprensión verdadera de la obra artística, si no varias concepciones posibles.

La estética de la recepción está vinculada a la noción de ‘obra abierta’ de Umberto Eco: *“una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente equilibrado, es así mismo, abierta posible de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada”*.⁸

Platón se ocupó de la interpretación (el *erméneus* griego) que incluye tanto el que analiza como el que realiza. Ambos son intérpretes de la obra, pues decodifican su sentido.

⁸ <http://revistamaldoror.blogspot.com/>

En el caso del teatro, director, actores y todo el equipo artístico oficialían de intérpretes, ya sea de la obra de un autor dramático, del material textual que dará origen a la representación, o de cualquier material a partir del cual la obra será creada. Pero sin la presencia de la audiencia, la producción de sentido no está completa. Una obra teatral sin espectadores pierde su esencia, la cual brota en el instante del encuentro entre intérpretes y espectadores. Este fugaz instante es el que otorga sentido a su experiencia.

El espectador ha sido tema de interés de los artistas. Meyerhold, por ejemplo, “se preocupaba por la actitud del público mientras presenciaba sus performances y solía observarlo detenidamente para ver qué efecto producía sus propuestas teatrales”.⁹

Si bien Hans Thies Lehmann no se detiene puntualmente en el tema de la recepción de la obra pos dramática, reconoce los intentos por transformar la reacción de la audiencia en objeto de estudio. Supone que entre lo que la gente puede llegar a expresar de lo que vio, y lo que fisiológicamente sintió, existe un abismo insondable. En cambio, le parece más interesante y complejo el texto de una performance que el de la recepción del espectador. Por el contrario, su propuesta se basa en una aproximación metodológica, que hace uso de la teoría del receptor implícito, muy común en la teoría literaria. Analizando una performance, a lo máximo que podemos llegar es a deducir la posición, el estilo el modo de recibirla por el ‘espectador implícito’ sugerido en ella. En el teatro Posdramático el espectador suele estar muy implicado en el desarrollo de la performance, contribuyendo a ella, por lo que el discurso analítico se hace más complejo. Se pregunta hasta qué punto la práctica crítica debe entrometerse en la práctica artística. El público (y el crítico, como espectador también) es testigo o participante. Esto actualiza la relación entre el teatro y el ritual, lanzada en la teoría teatral antropológica de Turner y Schechner.

El receptor se aparta de los intereses y urgencias prácticas que sí son influyentes en el proceso de creación, y desde la distancia conoce y se identifica con la obra. Dicha identificación no es autónoma, pues el receptor está sumergido en unas coordenadas culturales que lo habilitan (o no) para la comprensión estética. La comprensión de la obra teatral, por ende, no ocurre del mismo modo en todos los receptores del espectáculo. Estas diferencias tienen que ver con las competencias del espectador, las que lo habilitan (o no) para comprender el (los) sentido (s) de la obra.

El texto dramático está inscrito en una formación social y un momento histórico determinado, pero una puesta en escena contemporánea puede alterar y re-articular un texto que se encuentra cultural e ideológicamente distanciado de nosotros.

Al ocurrir la representación teatral “*el diálogo y la comunicación teatrales adquieren su sentido pleno al encontrarse embragadas en un contexto preciso*” (De Toro 1999: 23).

Será, entonces, la mirada del espectador lo que construye el espectáculo. El espectador interpreta a partir de una cultura, desde un conocimiento dado. Esa es su competencia espectral.

“La relación teatral parece consistir fundamentalmente en una manipulación del espectador por parte del espectáculo... Mediante la acción, mediante la puesta en acto de determinadas estrategias seductivo-persuasivas, el espectáculo trata de inducir en el espectador determinadas transformaciones intelectuales y pasionales... tratando también de, a veces, de impulsarlo directamente hacia comportamientos concretos”. (De Marinis 2005: 116).

⁹ http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-29/entrevista-a-hans-thies-lehmann_d-gonzalez

Puede ocurrir que el que el mapa conceptual de un espectador será absolutamente distinto al de otro, en cuyo caso ambas personas interpretarán o darán sentido al mundo en formas diferentes. Seríamos incapaces de compartir los pensamientos o expresar las ideas del mundo unos a otros. De hecho, cada uno de nosotros probablemente entendería e interpretaría el mundo en un modo único e individual. De todos modos, somos capaces de comunicarnos, porque compartimos ampliamente los mismos mapas conceptuales y así interpretamos el mundo o le damos sentido en forma similar. Esto es lo que realmente significa el “pertenece a una misma cultura”. Porque interpretamos el mundo de modo similar es que estamos habilitados para construir una cultura común de significados y así construir un mundo social que habitamos juntos. Esa es la explicación porqué la cultura a veces se define en término de significados compartidos o mapas conceptuales comunes.

Las competencias espectaculares de uno y otro espectador son diferentes, como también lo son las que tiene cada espectador con relación al equipo artístico que colabora para una obra de teatro (director, diseñadores, actores). Si llevamos más allá la idea, también entre los miembros del equipo de producción de un montaje hay sutiles o mayores diferencias en los mapas conceptuales, lo que redundará en que la interpretación de una indicación o propuesta del director sea “leída” de manera diferente por cada uno de los involucrados. Esto, lejos de ser un problema es una situación que enriquece el trabajo de manera profunda, en la posibilidad de otorgar densidad y complejidad al trabajo.

Otra cosa interesante de reflexionar tiene que ver con cuáles son los encuentros mínimos que permiten que una puesta en escena, aun en otro idioma, sea comprendida por públicos diversos desde el punto de vista geográfico, etario, social, etc. A mi juicio, creo que no sólo tiene que ver con las temáticas que la obra plantee (hay algunos temas que pueden tener resonancia para una multiplicidad de espectadores potenciales diferentes y otros que no), sino dos elementos serían fundamentales: la emoción y la energía. La emoción comprometida y la energía compensan esa posible diferencia en los mapas conceptuales entre artistas y su público.

Evidentemente, también se producirán diferencias en virtud de las elecciones que haya realizado el grupo teatral, existiendo teatralidades cuyo objetivo es la comprensión acabada de cualquier tipo de espectador, no importando su edad y experiencia, mientras habrán otras que serán realizadas suponiendo un mínimo de conocimiento y experiencia de parte del espectador potencial.

Cada espectador se aproxima a la obra con ideas e impresiones previas. No existe una comprensión de la obra, ajena a esos referentes y complejidad. La interpretación de la obra se torna compleja en esos asuntos.

El director teatral francés Adel Hakim ahonda en el fenómeno del público de teatro contemporáneo, señalando que “*Cada una de sus reacciones forma parte del espectáculo. Es compañero y juez de los actores, manifiesta su adhesión, su cólera, su incomprensión*” (Hakim 1997-1998: 133). Le exige, por tanto, un rol activo en el teatro. Pero para esto, la puesta en escena lo debe invitar a participar. Para él, el teatro es un lugar donde el espectador vive una experiencia íntima. No es un sitio para dar respuestas, sino esencialmente para plantear preguntas, de modo que sea el espectador el que juzgue. Con este mismo objetivo, los actores no son meros pasadores de texto, sino son quienes plantean las preguntas, lo que “*implica un compromiso personal –técnico, moral, estético-total por parte del actor*” (Hakim 1997-1998: 133).

Grínor Rojo también piensa que el espectador es fundamental, pues es quien completa el proceso de producción de la obra durante su representación: “*el receptor es el elemento*

determinante del sistema dramático” (Rojo 1985: 169). Dicho receptor jamás es neutro, produciendo una interpretación de personajes, gestualidades, temáticas que siempre será personal y única.

La obra teatral no es sino sus interpretaciones. El texto propio es el de cada receptor, el de cada lectura. La lectura fuera de contexto, fuera de la historia, es impensable. El sentido está suspendido, al borde de la historia.

El acto de entender compromete dialécticamente el pasado con el presente, el artista con la obra, en una oposición interactiva entre receptor y creador.

En este sentido cabría señalar que no existiría una lectura “verdadera” de la obra artística. Por el contrario, las lecturas pueden ser muchas, pues el receptor se apropia individualmente del pasado y de la tradición, y a partir de sí mismo, legitima la diferencia. Por esto es que muchas veces, una misma obra en la medida en que su sentido aparece como menos evidente, puede dar lugar incluso a lecturas contradictorias entre sí.

La interpretación de una obra de arte es un proceso que tiende al infinito “*El texto está en uso constante y en cada interpretación el sentido finaliza y se define*”.¹⁰ Es por esto, que al estudiar una obra teatral antigua, podemos aproximarnos no sólo a la obra en sí, sino a todas las lecturas e interpretaciones que ha tenido a lo largo de la historia. Este material es de gran interés, pues dichas interpretaciones pueden ser no sólo infinitas, sino muchas veces absolutamente distintas una de otras, según las coordenadas espacio temporales en que está inserto quien interpreta, artista o espectador. Esta densidad nutre de manera profunda una obra clásica. Por ejemplo, el caso de “Hamlet” de Shakespeare. Podemos interesarnos en la interpretación que en la época de su escritura pudo haber tenido el texto, en el contexto de una Inglaterra recientemente convertida al catolicismo con el inicio del reinado de Jacobo I. O bien nos puede parecer interesante la interpretación que de la obra produjo el siglo XIX, por la múltiples reinterpretaciones y puestas en escena que se realizaron de la obra, desde las lecturas que los románticos de 1830 hicieron, hasta el famoso montaje en que Sara Bernhardt interpretó al príncipe de Dinamarca. Evidentemente las condiciones socio culturales han cambiado, el texto de la obra puede seguir siendo el mismo, pero la lectura que de él se hace será absolutamente diferente que aquella producida en su época de creación. Finalmente, nos podríamos hacer la misma pregunta cuando contemporáneamente vemos Hamlet, el de Shakespeare, o la lectura del texto que puede hacer Heiner Muller en “La máquina Hamlet” o el director teatral ucraniano Andriy Zholdak quien montara “Hamlet. Dreams” en el año 2002 o Peter Brook cuando la representa con un actor negro en el papel protagónico, en una versión estrenada en el Teatro “Les Bouffes du Nord” de París”, el año 2000 (versión filmada para la televisión en 2002).

La densidad actual con la que carga el texto de Hamlet tiene que ver con todas las interpretaciones que se han hecho de ella. El conocimiento de estas lecturas de la obra puede condicionar la interpretación de una obra.

La experiencia comunicativa ocurre en un contexto determinado. Eso la condiciona. No existe en abstracto. Ese contexto no sólo tiene que ver con las coordenadas socio culturales de intérpretes y espectadores. También constituye el contexto el espacio mismo de la representación. Siguiendo el ejemplo de “Hamlet” no es lo mismo la obra representada en un teatro convencional, que al interior de una cárcel, o en la estación de trenes. Las condiciones materiales del espacio pueden potenciar comprensiones diferentes de un mismo texto dramático, e incluso una misma puesta en escena.

¹⁰ <http://revistamaldoror.blogspot.com/>

1.3 La puesta en escena como texto

En el mundo contemporáneo se ha producido una desestructuración total de la dramaturgia desde la perspectiva aristotélica. La escritura dramática y la puesta en escena se han transformado. El concepto teatro Posdramático acuñado por Hans Thies Lehmann nos permite aproximarnos a la compleja realidad del teatro contemporáneo. Dicho término es, de algún modo, una analogía con la estética del posmodernismo, y está caracterizado por **la desjerarquización de los elementos teatrales contemporáneos**, en que el texto deja de ser el elemento hegemónico estructurante de la puesta en escena. El texto es un elemento más que no impone ninguna relación de poder ni de pre-existencia; así el nuevo texto teatral compartirá el escenario con la danza, la pintura, la iluminación, la música, la arquitectura, el video-clip, sin que haya un elemento más importante que los otros.

La idea de lo Posdramático que adoptaremos nos permite articular bajo el mismo concepto formas teatrales sumamente diversas. Esta diversidad ha surgido en el teatro desde los años 60 y no había aparecido un concepto a través del cual se podían abordar todas ellas, ya que el de performance, acuñado por Richard Schechner en los años 70, deja fuera el teatro de texto, que en lo Posdramático sí puede encontrar cabida. Otros han preferido llamar estas nuevas formas teatrales como “postmodernas” o más neutramente “experimentales contemporáneas” o “alternativas contemporáneas”.

Con el término Posdramático nos podemos referir tanto a los diversos tipos de teatro contemporáneo, como también podemos aludir a los recursos que usan los artistas más radicales para poner en escena sus ideas.

Durante los años 70 ocurrió una ruptura de las convenciones dramáticas y nuevas reglas comenzaron a regir lo teatral. La categoría Posdramático, para Lehmann, permite denominar estas nuevas formas, pero al interior de la teoría dramática y la historia del teatro, al incluir las resonancias (y divergencias) con las vanguardias históricas. Sistemáticamente considera la estética del nuevo teatro en términos de estética del espacio, tiempo y cuerpo, del mismo modo que en relación al texto.

Richard Schechner había utilizado el término “post teatral”, que Lehmann descarta porque omite la relación y el diálogo histórico con el teatro del pasado. Por su parte, el concepto Teatro Postmoderno, le pareció demasiado genérico y más correspondiente a la filosofía que a la teoría teatral.

Para Schechner en el teatro contemporáneo, la puesta en escena es más bien un evento dentro del cual el texto (cuando lo hay) es un integrante más. El teatro ya no será la representación de un texto. *“La relación entre el texto y la escena ha sido, y continúa siendo polémica; por eso es imprescindible tener acceso a todos los elementos que conforman la práctica del teatro”*.¹¹

Pero para otros estudiosos, el asunto es diferente. Grínor Rojo señala que *“Eso que desaprensivamente acostumbramos llamar una obra de teatro es en realidad la obra de una obra, el producto de un producto... ella misma es el resultado de un proceso de trabajo que ya ha tenido lugar cuando la obra de teatro comienza a existir”* (Rojo 1985: 167).

Para el investigador italiano Marco de Marinis, también el texto dramático es desde hace algún tiempo nuevamente el centro de interés, cuestión que fundamenta en el actual desarrollo del teatro italiano. Se pregunta si estamos frente a un renacimiento de la dramaturgia, después de la crisis que supuso el teatro desde los años 60 y 70.

¹¹ http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-29/entrevista-a-hans-thies-lehmann_d.-gonzalez

Históricamente cuando se hizo historia del teatro, se hizo en realidad, historia de la dramaturgia hasta que en los 60 el panorama cambió, siendo el interés de los investigadores la puesta en escena, relegando a segundo plano al texto dramático.

Para De Marinis, si bien actualmente no se considera el texto el elemento hegemónico de la teatralidad, no desconoce la necesidad de volver a un equilibrio después de lo que se produjo desde los años 70 en que se buscó el anti contenido, lo anti narrativo, la anti literario y anti verbalista. *“Hoy, en todo caso, el texto dramático, la dramaturgia escrita, puede volverse a ubicar en el centro de interés de los estudiosos teatrales sin temor a hacerlos retroceder”* (De Marinis 2005 140).

En esta reflexión, De Marinis señala que si bien el texto dramático no es lo más importante en la teatralidad, sí es lo que más perdura. Distinguirá dos cosas: el texto dramático como obra literaria y el texto dramático como material de espectáculo. En su juicio, el texto dramático es, a la vez, ambas cosas.

También señala que entre el texto dramático y la puesta en escena *“hay que postular una relación de recíproca autonomía (o si se prefiere de relativa independencia)”* (De Marinis 2005 141). En ese sentido, el texto dramático podría tener otros destinos y no únicamente la puesta en escena, y por su parte, la puesta en escena puede tener como origen un texto dramático, o cualquier otro material textual o no textual.

A De Marinis le parece interesante no concentrarse en el producto (la puesta en escena), sino en el proceso, o más bien los procesos de composición dramática y escénica. En éstos, intervienen diversos elementos, entre los cuales le parece importante destacar las variadas fases o niveles en que se desarrolla, en las cuales intervienen varias manos, como también la necesaria composición como combinatoria de los materiales ya existentes. Lanza entonces, una línea de continuidad entre autor y actor. En este sentido, propone que la dramaturgia no es sólo problema del autor, sino de toda la cadena de creadores desde el autor dramático hasta el intérprete, pasando entre medio por director, diseñadores entre otros. El actor es el responsable de hacer viva la acción propuesta por el dramaturgo.

Ya establecido este matiz que proponen Rojo y De Marinis, vuelvo a Schechner y Lehmann por cuanto iluminan el análisis crítico a partir de la puesta en escena que es lo fundamental que nos ocupa en esta tesis.

El concepto de teatro Posdramático explora la relación del teatro con la constelación cambiante de los medios en el siglo XX, en particular el cambio entre una cultura textual a una cultura de la imagen mediatizada y sonora. De una cultura textual a una cultura imago-sonora. Esto es fundamental a la hora de entender el fenómeno de la puesta en escena en la contemporaneidad, ya que responde al interés de un espectador más familiarizado con la imagen y el sonido más que con la palabra (en su sentido, no en su condición musical), lo que de algún modo también condiciona la teatralidad.

El estudio de Lehmann del teatro Posdramático es absolutamente deudor de la investigación precedente de Peter Szondi, filólogo alemán quien fuera su maestro y cuya obra *“Teoría del drama moderno”* es uno de los mejores estudios sobre las vanguardias teatrales del siglo XX. La obra de Lehmann es una continuación, pero que está, al mismo tiempo, basada en una mayor revisión y reconsideración del modelo hegeliano, predominante en Szondi. Este último se centró en la dramaturgia. El aporte de Lehmann es que se concentra en la puesta en escena.

Para Szondi lo fundamental estaba en la oposición que surge en el teatro del siglo XX entre las formas aristotélicas, por un lado, y las tendencias épicas, por el otro. A Lehmann esto le parece limitante, pues privilegia el teatro épico brechtiano como el mayor quiebre con

la tradición aristotélica, cuando desde la perspectiva de lo Posdramático, las innovaciones de Brecht son consideradas como una parte de esta tradición. Consecuentemente, Szondi permanece ciego a desarrollos teatrales y críticos que no estén estructurados por la lógica aristotélico/épico-dialéctico (como el trabajo de Artaud y Grotowski, por citar algunos).

Lehmann argumenta que este modelo no le permite a Szondi imaginar el teatro sin drama, sin representación en un cosmos ficcional cerrado, sin que se produzca la construcción mimética de la fábula. Lehmann pone atención al teatro como performance, como puesta en escena, y no como dramaturgia. Esto le permite abordar lo contemporáneo de manera cómoda, pues hoy es el meta texto directorial el articulador de la puesta en escena, y especialmente el trabajo que despliega el intérprete (actor o bailarín) sobre el escenario.

A pesar de que Lehmann escoge el término Posdramático y no posmoderno para describir el nuevo teatro (por las razones ya esgrimidas), aún así hay muchas cosas que resuenan con aspectos de la condición posmoderna y el pensamiento posestructuralista. Permanece en su definición, el análisis de la condición posmoderna de Lyotard, como una “incredulidad frente a las grandes narrativas”, en la conexión entre la dominancia histórica del drama y el principio filosófico de la historia que se hace más profunda.

Para Lyotard, el fracaso de todas las cosmovisiones por las cuales el hombre occidental se ha regido es lo que caracteriza el mundo contemporáneo. Los meta relatos están destinados al fracaso, puesto que no existiría una verdad fuerte, sino sólo impresiones subjetivas de la verdad, la cual está más en los márgenes que en el centro de la teoría.

Volviendo a Lehmann, éste señala que la estructura del drama clásico con sus conflictos y resoluciones ha sido el modelo de desarrollo histórico deseado, imaginado o prometido desde el teatro clásico griego en adelante. Pero dicho esquema llegó a su término luego de la experiencia de la II Guerra Mundial, el Holocausto e Hiroshima. El modelo histórico se ha sacudido profundamente, lo que explicaría porqué artistas como Samuel Beckett, Tadeusz Kantor y Heiner Muller, por citar algunos, desechen la forma dramática tradicional en virtud de estos acontecimientos.

Markus Wessendorf señala sucintamente:

“Aún cuando el concepto de teatro Posdramático es de muchas maneras análogo a la noción de teatro posmoderno, éste no está basado en la aplicación de un concepto cultural general para especificar el dominio del teatro, pero deriva desde dentro de un discurso largamente establecido sobre la estética teatral misma, como una de construcción de una de sus mayores premisas” (Lehmann 2006 12).

Desde la perspectiva de los materiales a partir de los cuales puede surgir una puesta en escena, estos se han abierto a otras textualidades: cartas, testimonios, entrevistas, poemas, novelas y cuentos. Se recurre a la cita, al collage de elementos diversos, a la intertextualidad en cualquiera de sus formas: como intertexto propiamente tal, inserción que ostenta su texto, por lo tanto, no hay dudas de su origen y fuente; al palimpsesto, como transformación radical del intertexto alterando su estructura, y al rizoma, donde sólo ha quedado la huella; que no deja nada atrás, sólo un referente falso, que borra el texto matriz.

Las obras contemporáneas son híbridas, donde se cruzan materiales que están siempre en movimiento, donde *“la transmedialidad y el cuerpo se establecen como objetos de representación y de investigación, como fuente de conocimiento y como nuevas construcciones culturales y teatrales”* (De Toro, A 1990: 14). Esta plurimedialidad del

espectáculo, se transforma en una polifonía significativa, construida por fragmentos diversos en que el texto es uno más de los constituyentes, y no necesariamente el más importante, o el que ordena los demás.

Ya que el texto ha perdido su hegemonía como estructurante del espectáculo teatral, la puesta en escena será considerada el texto (en el sentido del objeto) para el análisis que me propongo en esta tesis. A eso es lo que denomino “texto-espectáculo”, como distinguiéndolo de “texto dramático”. El hecho que el texto no sea el centro, no significa su ausencia, aunque sí ha cambiado de estatus.

En este sentido, cuando corresponda, también abordaré el elemento textual presente, pero en conjunto con todos los otros elementos que cohabitan en el desarrollo de la puesta en escena. El texto tendrá el mismo valor que la música, las proyecciones, la presencia corporal del actor, la participación del espectador, por nombrar algunos de esos elementos.

Para poder hacer un análisis de este tipo, se debe conocer y entender el carácter híbrido del teatro y los elementos que conforman la puesta en escena. El trabajo de los académicos consiste en “*proponer un discurso a partir de lo que los artistas han creado primero*”.¹² Muchas veces, un creador estructura una obra pos dramática sin conocer muchas veces nada de su teoría. El trabajo del teórico es abordar aquello que el artista ha encontrado de manera intuitiva por lo general. El teórico es el que nombra y articula el sentido de lo que para el artista, muchas veces es mera inspiración.

En la propuesta de Lehmann, a pesar de la preponderancia de la imagen, el texto escrito también tiene un lugar en lo Posdramático. De hecho, existen numerosos dramaturgos que podemos incluir como pertenecientes a esta corriente.

Dentro de lo Posdramático, la tarea del dramaturgo se aproxima más a la del intelectual en el teatro. Es quien reflexiona y se mantiene a distancia de la producción. El dramaturgo no reemplaza el poder y el potencial del director.

En el teatro dramático la voz y el sentido de las palabras se encuentran ensambladas de manera perfecta. Lo Posdramático escinde palabras de cuerpo, resalta la importancia de la presencia, desvinculada de su sonoridad, la que se interviene digitalmente o bien ocurre no en la necesidad de comunicación de un sentido, sino de expresión de un equívoco o de una enajenación. El mensaje que contienen las palabras es independiente de la expresión corporal. Sin embargo, “*el espectador es capaz de reunificar las distintas realidades de la vida social que se tratan en la atmósfera de la performance*”.¹³ Esta realidad esquizoide es coherente con la realidad de las sociedades capitalistas en las que están inspiradas estas obras.

El tiempo aparece como discontinuo. El tiempo del “ahora” teatral es reemplazado o truncado por el tiempo, igualmente poderoso, del evento narrado, dando lugar a una estructura temporal ‘post-épica’. En otras palabras: en el teatro Posdramático es habitual que la voz del performer narre como si lo que cuenta hubiera tenido lugar mucho tiempo atrás. “*En este sentido se trata no ya del evento teatral, sino de la performance de la narración –perteneciente a un tiempo distinto del aquí y el ahora-, que se intensifica por encima de aqué*”.¹⁴

¹² http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-29/entrevista-a-hans-thies-lehmann_d.-gonzalez

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

1.4 Conclusiones

Para cerrar este primer capítulo me gustaría esbozar unas primeras conclusiones.

En primer lugar quiero ahondar en la idea de representación, y como representar es traer al presente una ausencia. En la puesta en escena de una obra de inspiración histórica o basada en personajes históricos, tanto la historia como el personaje se “encarnan”, se vuelven presente. Muchos son los que contribuyen a la construcción de esa presencia. El dramaturgo, el director, el diseñador y el actor crean las diversas capas de un personaje que en escena será tridimensional, pues cargará con una biografía implícita, tendrá un cuerpo (que es el cuerpo del actor en situación de representación), poseerá una gestualidad y una caracterización vocal, mantendrá determinadas relaciones con los demás personajes, tendrá una determinada construcción interna y una manifestación emocional. Todos los creadores involucrados en el proceso serán autores, por ende. Podríamos hablar entonces, de autoría del director, del diseñador, del actor además de la del dramaturgo, pues todos ellos han tomado decisiones que se han encarnado en los elementos existentes en el personaje.

La historia se hace presente, y como ningún creador es neutro, sino pertenece a su época, tiene una carga biográfica y una ideología, dicha creación será una proyección de su persona y pensamiento. Será por lo tanto, una representación, inseparable de su productor.

Lo interesante, es que a través del teatro, la historia encarnada se torna más “verdadera” a los ojos de los espectadores, porque materialmente está allí, en el mismo tiempo y espacio. Es bien interesante este punto, pues si la interpretación del actor (y toda la cadena que está detrás de él) no está de acuerdo con la imagen que determinado espectador posee del personaje (o bien de la imagen aceptable, útil o moralmente correcta) se puede generar un debate acalorado. Basta recordar el revuelo que causó el año 2003 el montaje de “Prat”, escrita por Manuela Infante y dirigida por María José Parga (Compañía de Teatro de Chile), donde la visión que se dio del personaje histórico fue recibida con el odio enconado del sector proclive a la armada (tanto autora como directora recibieron amenazas de muerte), que vieron en la obra una amenaza a la que había que denunciar; y por otra parte, la aprobación unánime de la crítica y el público joven que llenó la sala todas las funciones.

El espectador, o más bien, los espectadores también son intérpretes en un proceso dinámico y cambiante. Cada espectador decodificará la obra y la problemática de los personajes de un modo único, lo que tiene que ver con su competencia espectadorial, con su ideología y sus creencias, como también con el día de la función al que asistió, y con el lugar que escogió para sentarse. A modo anecdótico, pero que viene al caso, no será lo mismo la apreciación de la obra “Mujeres coloniales” para un espectador que asistió el día en que se realizó el registro audiovisual, en el que habían tres cámaras junto con los espectadores (delante, al lado y detrás de ellos), aquellos que asistieron el día en que se produjo un incendio en la animita de Santa Rosa de Lima o los asistentes al estreno. La percepción de la obra, obviamente se ve modificada por estos elementos aún externos a la concepción misma de la puesta en escena, y totalmente fortuitos. Esto porque el público lee, o interpreta todo lo que ve y escucha, por lo tanto le otorga sentido y lo integra al producto final que es la obra misma.

Finalmente, me interesa destacar la idea de construir un análisis a partir de una puesta en escena y no de una dramaturgia, pensando en el montaje como texto a ser leído, lo que nos obliga a incorporar categorías nuevas, que busquen decodificar el lenguaje de la puesta

en escena, tanto desde lo visual como desde lo auditivo, pero éstos no en una relación de subordinación al texto dramático, sino en una vinculación horizontal, y no jerárquica.

CAPÍTULO SEGUNDO: LOS PERSONAJES EN SU CONTEXTO

2.1 Haciendo Historia de las Mujeres.

*“En el teatro de la memoria,
las mujeres son sólo sombras”.*

Perrot, Michelle “Mi historia de las mujeres” Pág. 26.

En primer lugar, es importante recordar que hacer teatro histórico es también una forma de construir conocimiento histórico. El teatro, desde sus orígenes ha completado lo que la historia oficial muchas veces calló. Tanto para los griegos, en que el teatro era una oportunidad para que la polis entera reflexionara sobre su vida en comunidad; como en la Colonia, en que funcionaba como espacio de conocimiento, adoctrinamiento y celebración; como en el siglo XX, en que se vincula directamente a lo político, el teatro ha mirado el pasado para construir con él un relato más completo, y aunque ficcionaliza la historia, puede devolver una imagen más real del pasado, por cuanto la problematiza, densifica y lleva hasta los límites.

La Historia de las Mujeres ha supuesto la ampliación de los límites de la disciplina histórica. Se trata de algo relativamente reciente. De hecho, los primeros intentos datan de los años 60, pero será en los años 70, cuando el Movimiento Feminista cobre fuerza, que se hace necesario respaldar esas luchas reivindicativas en una historia.

“El desarrollo de la historia de las mujeres acompaña en sordina el movimiento de las mujeres hacia su emancipación y su liberación. Es la traducción el efecto de una toma de conciencia aun más abarcadora: la de la dimensión sexuada de la sociedad y de la historia” (Perrot 2008: 16).

Las primeras investigadoras se dieron cuenta que más que conocer la Historia de la mitad de la humanidad, había que hacerla.

“La instalación de estos estudios ha sido un largo camino de preguntas, debate, reflexión y demostración de la importancia que adquiere el conocimiento específico de las mujeres que han conformado históricamente la mitad de las sociedades que hemos producido y reproducido los seres humanos para nuestra existencia”.¹⁵

Se trata de un campo eminentemente político. Como señala JoanScott “No hay modo de separar la política -relaciones de poder, sistemas de creencia y práctica- del conocimiento y los procesos que los producen; la historia de las mujeres es por tal razón, un campo inevitablemente político” (Scott cit. en Burke 2003:87-88). Hacer Historia de las Mujeres supone una toma de postura, porque las relaciones entre los géneros han sido y serán relaciones de poder, donde hay dominadores y dominados. “Toda ideología tiene su historia;

¹⁵ <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/04/textos/miglesias.html>

las ideologías se combaten y se transforman, arrastradas por un movimiento indisociable que lleva aparejada la evolución de la cultura material”.¹⁶

El haber excluido a las mujeres de la historia no es algo que haya afectado a la memoria individual, sino a la colectiva, pues “empobrece la cultura del grupo al cual pertenecen por el hecho que reduce el mundo de objetos significativos que le conforman”.¹⁷ Es decir que lo dañado han sido las mentes individuales al reducir los contenidos de interacción social y comunicación simbólica.

“El universo simbólico se concibe como la matriz de todos los significados objetivados socialmente y subjetivamente reales (mientras) toda la sociedad histórica y la biografía de un individuo se ven como hechos que ocurren dentro de este universo”.¹⁸ Pero las situaciones marginales de la vida de una persona también aportan en su universo simbólico. Son significados sociales imaginarios los conceptos de hombre y mujer, que son específicos de cada sociedad.

Hoy por hoy, la Historia de las mujeres es un movimiento universal. Ha cambiado mucho. Se ha particularizado “en sus objetos, en sus puntos de vista” (Perrot 2008: 16). Antes se vinculó mucho al cuerpo, a lo privado. De hecho, uno de los grandes derivados es justamente el giro corporal en las Ciencias Sociales, lo que explica trabajos tan enriquecedores y fundamentales como los de Michel Foucault y especialmente David Le Breton.

Actualmente se habla de las mujeres “en el espacio público de la ciudad, del trabajo, de la política, de la guerra, de la creación” (Perrot 2008: 17). Hoy más que Historia de las Mujeres, se debe hablar de Historia del Género, es decir, de las relaciones entre hombres y mujeres, es decir, integrando la masculinidad.

Para Joan Scott “ las mujeres se incorporan a la historia al tiempo que motivan su reescritura ” (Burke 2003: 71). Se trató, pues, de escribir la historia de un silencio de tantos siglos.

Frente a la pregunta de si tienen las mujeres una historia, Michelle Perrot parafraseando a Margarite Yourcenar responde que “Todo es historia”. Entonces, inevitablemente la nueva pregunta es ¿por qué las mujeres no pertenecieron a la Historia? Entonces, Perrot se vuelve a preguntar ¿qué es la historia? Concluye que es por un lado “lo que pasa, la sucesión de los acontecimientos...” como también “el relato que se hace de ellos” (Perrot 2008: 18). Story y History para los ingleses. ¿Y en qué lugar no han estado las mujeres? Inevitablemente en los hechos estuvieron, pero no en el relato. Como si hubiesen vivido fuera del tiempo. Como durante largo tiempo también estuvieron los pobres, los negros, los niños, los indios, los enfermos, los locos, los homosexuales.

Las mujeres estuvieron por mucho tiempo recluidas en los muros de la casa: invisibles y silenciosas. “Hasta el cuerpo de las mujeres asusta. Se lo prefiere tapado” (Perrot 2008: 19). Encarcelada en su casa y prisionera de su traje. No quiero desviarme en este punto, pero sería interesantísimo el análisis del vestuario femenino colonial como una verdadera cárcel del cuerpo, donde sólo las manos y un único ojo es lo que se ve del cuerpo femenino

¹⁶ Ibid.

¹⁷ <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/almeras.html>

¹⁸ Ibid.

en el Barroco¹⁹. El cuerpo de las mujeres es visto como un enigma, como algo a descifrar. Es un cuerpo peligroso, y por lo tanto mejor huir de él, o mantenerlo bajo control.

Otra razón del silencio: el silencio de las fuentes. “*Las mujeres dejan pocas huellas directas, escritas o materiales*” (Perrot 2008: 19). Son las mismas mujeres las que muchas veces han borrado sus propias señales, las que se han juzgado poco importantes. La pregunta sería entonces, ¿cuáles son las huellas que dejan estos seres silenciosos e invisibles? ¿Dónde están? Ellas han sido tachadas, borradas, (por otros, por ellas mismas) o simplemente inexistentes, confundidas en el plural que no distingue géneros.

Pero si las huellas escasean, los discursos sobran. Todas las épocas han construido un discurso sobre la mujer (que no es lo mismo que incluirlas en el relato histórico que comentábamos algunos párrafos más arriba), discurso que obviamente está teñido de algún fin político, económico, social. “*De las mujeres se habla. Sin cesar, de manera obsesiva, Para decir lo que son, o lo que deberían hacer*” (Perrot 2008: 27).

Durante muchos años se escribió sobre algunas mujeres solo para ilustrar cómo no era viable ni bueno que ocuparan cargos públicos o para que no hicieran otra cosa que preocuparse de casa e hijos. Tanto la iglesia como la ciencia, han construido durante siglos un discurso sobre la mujer en el cual lo único que permanece es su inferioridad (moral o biológica) y que sostiene la necesidad de su sumisión a manos de quien está más preparado para ejercer la autoridad: el hombre.

Las imágenes sobre las mujeres son también poco reales, y responden más bien a estereotipos, porque han sido imágenes creadas por hombres: “*Ellas son imaginadas, representadas, más que descritas o narradas*” (Perrot 2008: 19).

Visualmente se representa en exceso a la mujer. Es que *las mujeres no se representaban a ellas mismas... ellas eran representadas*” (Duby cit. en Perrot 2008: 30). En el fondo “*Son imágenes que hablan más que nada del imaginario de los hombres*” (Perrot 2008: 30). Otra vez la idea de lo misterioso, de lo impenetrable por todo lo que oculta, lo que es desconocido.²⁰

Para llegar a las mujeres hay que atravesar el silencio e ir más allá de los estereotipos.

Para Iglesias y Leal el problema nuevamente está en el territorio del discurso. Las autoridades civiles y religiosas coloniales estructuran una imagen de la mujer, donde está implícito el modelo de dominación. En especial si se trata de mujeres indias, negras, pero aún para las criollas. Hay que derribar fronteras y destruir mitos. Se debe ir a las propias fuentes, en primer lugar validándolas como tales, no importando si provienen de la Literatura, de las Artes escénicas o visuales. En segundo lugar, trabajando de manera interdisciplinaria a partir de dichas fuentes. Y finalmente, no aceptando por verdadero el discurso que se ha construido a lo largo de la Historia sobre las mujeres y su producción de cualquier índole.

Me llama la atención a este respecto, que aún hoy debemos leer en las cartas al director de “El Mercurio” (no sorprende, en todo caso, considerando la fuente) que un profesor de esta Facultad se queje de que en un programa de la televisión se haga Historia colonial a

¹⁹ Al respecto del tema de las vestimentas femeninas, se pueden revisar los trabajos de la historiadora Isabel Cruz: “El traje: transformaciones de una segunda piel”. Santiago: Ediciones UC, 1996; como también seguir las investigaciones de la socióloga e investigadora teatral María de la Luz Hurtado respecto de las tapadas.

²⁰ Sobre el tema de la imagen de la mujer en la publicidad se pueden revisar trabajos de E. Altés, M. Ceulemans, R.V. Berganza, M. Gallagher, A. Bermejo entre otros.

partir de la figura de Sor Úrsula Suárez y el mestizo Alejo, y se haya dejado de lado a otros personajes más importantes (hombres y españoles).

“...Los personajes estuvieron escogidos en forma caprichosa, dando relieve al mestizo Alejo (paradójicamente) y a la monja Úrsula Suárez, quienes son de absoluta menor importancia. La última es mencionada como "intelectual" porque redactó sus visiones místicas por orden de la autoridad eclesiástica. No se tomó en cuenta, por otra parte, a personajes tan notables como el gobernador Alonso de Ribera y el padre Alonso de Ovalle, gran escritor y autoridad de la lengua ”.

21

Es por todo esto que me parece fundamental poder contextualizar a las tres mujeres a partir de las cuales se origina esta investigación escénica y teórica. Tratar de entenderlas en su contexto, de imaginarlas en sus espacios cotidianos, construyendo sus relaciones con sus pares masculinos y femeninos, ubicarlas en el espacio de la ciudad o del convento, conocer cuáles eran las expectativas de su sociedad hacia ellas, y evidentemente tratar de desentrañar ciertas claves que hablen de ese mundo privado que estén presentes en sus ejercicios de escritura.

“Escribir la historia de cualquier imaginario social sin el aporte de la memoria de las mujeres, correspondería a mutilarla sin remedio... La memoria individual y colectiva de las mujeres está presente en todos los esquemas de significación, transformando la realidad de nuestras sociedades, de sus instituciones, independientemente de su presencia o ausencia en los registros históricos”.²²

2.2 Cautivas. El contexto de la guerra en los límites del Imperio Español.

El tema de la guerra permanente en Chile es fundamental para entender la particularidad del período colonial en los confines del Imperio. Será en este ambiente bélico, donde surjan las bases de la nacionalidad chilena a través del mestizaje: *“Su agente principal será la mujer indígena, lo que permitirá una descendencia mestiza. En los primeros años de la conquista la presencia de españoles será minoritaria; la fama de país pobre que tenía Chile no incentivaba el largo y peligroso viaje”.*²³

Muy pocos hombres venían a Chile. Y el porcentaje de mujeres era aún minoritario: “la cantidad de españoles varones avecindados en Chile era de mil cien y que las mujeres no eran más de cincuenta. Así, la guerra no sería impedimento para la unión entre soldados españoles y mujeres araucanas”.²⁴

Las palabras “cautivo” y “esclavo” definen la misma realidad. Pero para el caso de las mujeres tomadas en la frontera española-mapuche marcará una diferencia: la cautiva

21 <http://diario.elmercurio.cl/detalle/index.asp?id={cfc1f2fe-1d34-4808-80bd-8f00f2ab58df}>

22 <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/almeras.html>

23 <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/04/textos/ralegria.html>

24 Ibid.

blanca en las sociedades mapuches implicará respeto y placer. En cambio cuando la cautiva es india, el trato será más cercano al de la esclavitud.

Esta diferencia es fundamental en la organización de la estructura social colonial, pues señalará cautividades femeninas de diverso carácter y significación.

El contexto colonial de la Capitanía General de Chile en el siglo XVII es de guerra y paz: “En esta región marginal del Imperio, la décima séptima centuria fue una época de transición entre la violencia y la convivencia pacífica; entre la guerra lucrativa y una serie de intentos de paz concretados a través de los parlamentos”.²⁵

Y será justamente la frontera, aquella zona de contacto y conflicto permanente.

La esclavitud de hombres, mujeres y niños fue una consecuencia natural del estado de guerra, que se justificó desde la corona española por el estado de “rebeldía” de los indios. Mujeres y niños eran vendidos más “caros”, tanto por su potencial incorporación al servicio doméstico, como porque se les consideraba más pacíficos que los indios varones.

Esta situación cambiará hacia fines del siglo XVII, donde otra cédula real obliga a tratar de otro modo a los prisioneros de guerra, de cualquier sexo y edad.

Sin querer ahondar en detalles, no puedo dejar de mencionar que la formación de nuestro pueblo estuvo teñida por la marca de la violencia sexual cometida en contra de la mujer indígena, la cual –si bien estaba condenada en las leyes- se practicaba impunemente en todo el territorio.

La mujer indígena entraba en la casa para ayudar en el servicio doméstico, aunque también podía servir en otras labores, como la minería por ejemplo. El trato era vejatorio, no respetando ni el cuerpo de las mujeres, ni sus relaciones de parentesco y afectivas, siendo obligada a separarse de los suyos y a trabajar en condiciones infrahumanas.

En las casas tampoco les iba mucho mejor, siendo su peor enemiga la mujer hispano-criolla. Con la ausencia de los maridos, permanentemente en los asuntos de la guerra, la mujer hispano-criolla asumía el control total de casa y propiedades, mirando con especial recelo a sus pares indias, pero confiándoles el cuidado de los hijos, ya que ellas debían suplir todas las actividades públicas de los maridos. Las hispanas torturaron física y psicológicamente a las indias. No contentas con esto, llegaron incluso a provocarle la muerte a quien era su principal aliada en el cuidado de las casas y la educación de los hijos.

Una de las razones para la continuidad de la guerra fueron las cautivas, lo que provocó un estado de guerra civil permanente.

Hacia fines del siglo XVI y principios del XVII (luego del Desastre de Curalaba) están documentadas más de 400 cautivas blancas en territorio mapuche. La cautiva blanca daba prestigio al captor, el que la transformaba en su concubina, como también la podía someter a vejaciones semejantes a las que habían podido padecer las mapuches a manos españolas. *“Los mapuches aplicaron el mismo tratamiento recibido por sus hermanos de sangre en cautiverio: desarraigo, tortura y mestizaje racial y cultural”*.²⁶

Las españolas cautivas serán esclavas de las que habían sido sus criadas. Los indios las maltrataron en la mayoría de los casos, pues en el desprecio a la mujer española se encarnaba en odio al conquistador español:

²⁵ Ibid.

²⁶ <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/04/textos/ralegría.html>

“...las obligan a ir a guardar el ganado haciéndolas de señoras, pastoras, obligándolas a traer haces de leña sobre los desnudos hombros, y a sus tiempos ir a cavar sus posesiones, que es oficio de las mujeres en aquella tierra, el cual hacen andando de rodillas, y así no hay una que no críe gruesos callos en ellas”.²⁷

El rapto, en cualquiera de sus dos vías (hecho por españoles o por indios) significaba la afrenta sexual de la mujer, la pérdida de su honra, lo que -a los ojos de la estricta moral cristiana española- era de algún modo la muerte social de la afrentada. Asimismo, podía introducir el mestizaje no deseado, especialmente en la familia criolla.

Hay algo interesante de señalar para ir cerrando estas líneas, y es el hecho de que no existió solidaridad de género, ya que la mayor parte de las peores humillaciones (no sexuales) fueron cometidas por mujeres contra mujeres, celosas de “*estas intrusas valoradas por sus hombres debido al misterio que encerraban: eran distintas y por ello apreciadas*”.²⁸

Este es el contexto en que se desarrollará la fundación de nuestra cultura colonial durante los siglos XVI y XVII.

2.3 Catalina de Erauso o la conquista material de América

Catalina de Erauso nació hacia el año 1592 en la Villa de San Sebastián el Antiguo, en Guipúzcoa, País Vasco, España, en el seno de una familia acomodada. Siendo muy joven, al parecer a los tres años, fue entregada a la iglesia para seguir con la vida religiosa. Del mismo modo ocurrió con sus tres hermanas mujeres, mientras que los cuatro hijos varones de la familia, siguieron la carrera militar, embarcándose para América como conquistadores



²⁷ <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/04/textos/ralegria.html>

²⁸ *Ibíd.*

A los dieciséis años, la joven novicia decide escapar del convento, debido al constante maltrato que le daba una de las monjas, que se había ensañado con ella. También porque no tenía vocación religiosa alguna, y por el contrario, tenía un ansia enorme de libertad y un deseo de ver el mundo. Era el año de 1603.

“He pasado la noche entre desvelos, sometido a la tortura de los recuerdos. Una tras otra se suceden las escenas de un pasado que creía olvidado. Porque fue hace mil años que dejé una España seca por seguir a mis hermanos a la conquista de este nuevo mundo. Mi madre lloró por ellos. Sus lágrimas ahogadas, su espera y su silencio”²⁹.

Para librarse del posible acoso, se viste de hombre. Como señala en su relato autobiográfico será con las mismas telas de su traje de religiosa y la ayuda de una tijera, aguja e hilo que se fabrique su traje de hombre. Asimismo, se corta el cabello: la transformación está operada.

“Corté y híceme una basquiña de paño azul con que me hallaba unos calzones: de un faldellín verde de perpetuán que traía debajo una ropilla y polainas: el hábito me lo dejé por allí, por no ver qué hacer de él. Cortéme el cabello y echélo por allí, y partí la tercera noche y eché no sé por dónde” (Erauso 2000: 5).

Catalina de Erauso aprende a desenvolverse en el mundo como un varón. Copia los signos exteriores, los gestos masculinos: la transformación se opera desde la imagen exterior hacia el interior: *“El soldado es por principio de cuentas alguien a quien se reconoce de lejos, Lleva en sí unos signos: los signos naturales de su altivez; su cuerpo es el blasón de su fuerza y de su ánimo”*(Foucault 1976: 139)”



Es su cuerpo, a la vez, su vínculo con el mundo, y una representación de él. *“...el soldado se ha convertido en algo que se fabrica; de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho la máquina que se necesitaba”*(Foucault 1976: 139)”.

Catalina siente una fascinación exagerada por la ropa: muchísimos pasajes del relato autobiográfico refieren al traje, no sólo cuando decide trocar su monjil vestimenta por una de hombre, sino todo el tiempo: *“me acomodé de paje de don Carlos de Arellano, en cuya casa y servicio estuve dos años, bien tratado y bien vestido”*(Erauso 2000: 20); o bien más adelante que es bien vestido y galán, o cuando se alegra porque un amo le hizo *“luego*

²⁹ *“La monja alférez” de Inés Stranger. Escena 4. Página 13.*

al punto **dos vestidos** muy buenos, uno negro y otro de color”(Erauso 2000: 61). Ya en Perú, dirá que “**vistiéronme** un hábito de tafetán, y subieron en un caballo” (Erauso 2000: 101). La ropa le demanda toda clase de preocupaciones: de limpieza, de galanura, porque finalmente en su traje se encarna el cuerpo que no tiene biológicamente. El cuerpo de Catalina es también un cuerpo encarcelado, pero paradójicamente será a través de esta “cárcel” en que ella pueda vivir la libertad que soñó.



*Foto 1: Catalina de Erauso, la monja Alférez. Actriz: Javiera Guillén.
Diseño de vestuario: Marco Antonio López. Diciembre 2008. Foto: Elio Frugone*



*Foto 1: Catalina de Erauso, la monja Alférez. Actriz: Javiera Guillén.
Diseño de vestuario: Marco Antonio López. Diciembre 2008. Foto: Elio Frugone*

Con ese “vestuario” recorre primeramente la península ibérica, desenvolviéndose con bastante soltura en su rol de varón. Pero el encuentro con su padre, primeramente y posteriormente con su madre, quienes no la reconocen, junto a la sed de aventuras, serán las causas que la llevan a embarcarse hacia las Américas.

En el nuevo continente las guerras de conquista aún no han terminado, y Catalina ahora Francisco de Loyola y luego Alonso Díaz Ramírez de Guzmán, encuentra en América el espacio propicio para vivir una nueva identidad. Aguda observadora, imita los signos exteriores, los gestos masculinos: su cuerpo es el proyector máximo de su fuerza y altivez.

Como hombre es eficaz en el uso de las armas, y seductor de cuanta mujer se le cruza en el camino. Sobre este tema es posible recordar algunos de los episodios de su autobiografía, como por ejemplo aquel en el que su amo Juan de Urquiza para librarlo de un conflicto con un español, le propuso que se casara con su amante:

“Es de saber que esta doña Beatriz de Cárdenas era dama de mi amo, y el miraba a tenernos seguros: a mí para servicio y a ella para gusto. Y parece que esto, tratado entre los dos, lo acordaron después que fui restituído a la iglesia... ella me acariciaba mucho y con son de temer a la justicia, me pedía que no volviera a la iglesia de noche y me quedara allá (Erauso 2000: 28-29).

O bien otro episodio en que luego de cruzar la Cordillera de los Andes desde Chile a Tucumán en Argentina, y casi morir en el intento, es recogido por una mujer mestiza, que lo alimenta y sana, pero:

“A pocos días más me dio a entender que tendría a bien que me casase con su hija, que allí consigo tenía, la cual era muy negra y fea como el diablo, muy contraría a mi gusto que fue siempre de buenas caras. Mostréle gran alegría de tanto bien sin merecerlo yo y ofreciéndome a sus pies para que dispusiera de mí como de cosa propia adquirida en derrota, fui sirviéndola lo mejor que supe, vistiéndome de galán y entregóme francamente su hacienda y su casa”.³⁰

Nuestro “personaje” ejerce numerosos oficios (fue comerciante, paje y soldado), demostrando inteligencia, valentía y habilidad en el uso de las armas: *“Alonso Díaz se había convertido en un modelo de conquistador cruento y despiadado, y un espadachín pendenciero. Encarnaba, como lo ha señalado el historiador chileno Víctor Rocha, el ideario masculino de conquista y evangelización”.*³¹



Foto 3: Pedro de Valdivia, Gobernador de Chile. Ilustraciones de Alonso Ovalle 1644

³⁰ <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/vasconia/vas35/35049062.pdf>

³¹ Ibíd.



Foto 3: Pedro de Valdivia, Gobernador de Chile. Ilustraciones de Alonso Ovalle 1644

Su problema, eso sí, es su afición al juego, a la bebida y a las riñas, lo que la llevará a tener que huir de muchos sitios de manera abrupta.

“Aficionado al juego, irascible y con un sentido extremo del honor, Erauso se vio a menudo envuelto en conflictos con la justicia. Los continuos duelos y peleas acabaron a veces con la muerte de sus contrincantes, lo que le llevó a prisión en más de una ocasión, aunque siempre encontró la manera de huir del castigo de sus crímenes, burlando a alguaciles y corregidores”.³²

Será en una de estas situaciones cuando sea descubierta y sometida a proceso, volviendo a vestir el detestado hábito de monja. Esto ocurrirá en 1623 en Huamanga, Perú. Para evitar su ajusticiamiento pidió clemencia al obispo, al que le contó que en realidad era mujer:

“Y viéndolo tan santo varón, pareciéndome estar ya en la presencia de Dios, descubríme y dígole: Señor todo esto que he referido a VS ilustrísima no es así. La verdad es ésta: que soy mujer, que tomé el hábito y tuve noviciado; que estando para profesar por tal ocasión me salí, me desnudé, me vestí, me corté el cabello, me embarqué, me aporté, trajiné, maté, herí, maleé, correteé, hasta venir a parar a lo presente y a los pies de su señoría ilustrísima”(Erauso 2000: 18).

El Obispo le pide, como parte del proceso que se le seguirá, que escriba sus memorias, las que se conocen como “Historia de la Monja Alférez, escrita por ella misma”. Gracias a este relato, a medio camino entre la autobiografía y los relatos fantásticos, es que sabemos de sus aventuras, viajes, amores y rencillas. Han pasado más de 20 años y vuelve a nombrarse mujer y como ya hemos visto: embarcó, aportó, trajinó, mató, hirió, maleó, correteó. ¿Dónde se han visto tantos verbos activos para definir las acciones de una mujer colonial? Catalina no sólo viste de hombre, sino que asume con energía, todas las gestualidades y acciones relacionadas culturalmente a lo masculino. ¿Dónde ha quedado el recato, el silencio y la clausura? Encerrada en su cuerpo biológico, Catalina de Erauso construye en su traje un cuerpo material, un cuerpo físico. Su “máscara” se transforma en su verdadera identidad de género, como en un juego barroco. Como en el teatro.

Lo más curioso de su historia, es que al final de sus días el Papa Urbano VIII, reconociendo sus logros, la autoriza a terminar sus días en Nueva España con traje y

³² <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/vasconia/vas35/35049062.pdf>

nombre de hombre. Esto, obviamente, se debe a la peculiaridad de su caso: tantos años de andanzas y batallas, aún era virgen. Obviamente, en un mundo como el colonial, este hecho era digno de ser premiado. ¿Y qué mejor premio que permitir su tan anhelada transexualidad?

Catalina de Erauso o más bien Francisco de Loyola, Alonso Díaz o Antonio de Erauso (su último personaje) recorrió prácticamente todo el territorio americano. Nacida mujer, su única forma de penetrar en lo público fue a través de la transformación de su traje. Es la historia de un fenomenal ascenso social también, pues como mujer estaba condenada a la pobreza, a la dependencia y a la violencia, en cambio como varón pudo incluso amasar una pequeña fortuna generada evidentemente con sus habilidades para el comercio. El continente americano era un escenario donde esto era posible, donde ascender socialmente era relativamente fácil para cualquier conquistador, pero también donde las mujeres podían ocultar su verdadera identidad y comenzar una nueva vida en traje varonil.

Evidentemente el travestismo no era algo aplaudido ni aceptado. Vestir traje de varón significaba una transgresión muy grande al orden colonial *“El travesti minaba la capacidad de aquella sociedad para establecer identidades sexuales diferenciadas: la ropa era un elemento de distinción, un símbolo que debía ser respetado”*.³³ Pero Erauso no traspasó algo fundamental que fue precisamente lo que le permitió proseguir con su transformación: era virgen y aunque trasgredió la mayor parte de los mandatos de género de su época, su castidad estaba intacta. Esto la libra de la condena inquisitorial, ya que se encontraba sin mancha alguna como mujer. Este punto me parece sumamente interesante, pues las autoridades eclesiásticas y civiles pueden perdonar el alma de Catalina, encarnada en su cuerpo de mujer, y permitir que su “cuerpo verdadero”, que es su máscara, su traje, su personaje, siga su periplo por América. Como si el cuerpo profundo y el cuerpo social pudieran tener ese grado de separación, y ese cuerpo social fuese redimido por su cuerpo profundo sin mácula alguna. Del mismo modo como las místicas de la época salvaron su alma y la de la humanidad en la transgresión a su cuerpo físico.

La sociedad de su tiempo era profundamente misógina y como tal el discurso sobre la mujer estaba teñido de una mirada condenatoria y sumamente coercitiva:

“La convicción acerca de la inferioridad de las mujeres, plenamente extendida desde muy antiguo, se radicalizó en el contexto post-trentino. Desde luego, el prejuicio no era unánime, y los defensores de las virtudes femeninas, los menos, hicieron frente una mayoría de detractores empeñados en destacar sus vicios y defectos”.³⁴

Con todo, Catalina fue la única de nuestros tres personajes, que pudo ver el mundo y recorrerlo, que pudo cruzar fronteras nacionales, circular libre por pueblos y ciudades, tener toda clase de actividades públicas, tomar decisiones a título personal, e incluso darse el lujo de estar reñida con la justicia. Todo porque vistió el traje de varón. Con vestuario femenino, esto habría sido definitivamente imposible.

³³ <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/vasconia/vas35/35049062.pdf>

³⁴ <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/vasconia/vas35/35049062.pdf>

2.4 Santa Rosa de Lima o la conquista espiritual de América.

Isabel Flores de Oliva, después conocida como Santa Rosa de Lima nació en la capital del Virreinato del Perú, la ciudad de Lima, en 1586. Su padre fue el puertorriqueño Gaspar Flores, que se desempeñaba como arcabucero de la guardia virreinal, y su madre la limeña María de Oliva. Isabel fue bautizada en la parroquia de San Sebastián de Lima, siendo sus padrinos Hernando de Valdés y María Orozco. La familia completa (tuvieron 14 hijos) se traslada cuando Isabel es aún niña al pueblo serrano de Quives ya que el padre asume como administrador de una refinería de plata.



Luis Millones, investigador peruano, se ocupa de esa “etapa oscura” de la biografía de la santa (oscura, por la falta de datos que se tienen de esa época). Ha interpretado los sueños que han recogido los biógrafos de Rosa, y encontrado en ellos datos que hablan de su personalidad en formación, su interés por los trabajadores indios y su gran fuerza de voluntad. Será probablemente esa vivencia, la de la vida cotidiana de los trabajadores en la mita minera, la que probablemente generó en Rosa la preocupación por las miserias y enfermedades de los más desposeídos, que caracterizaron su vida adulta.

A inicios del nuevo siglo (alrededor del 1600), la familia regresa a Lima. En ese momento se vivía en la capital del virreinato un bullente clima religioso, donde la espiritualidad es de una vitalidad excepcional. “Se vivía de acuerdo con los ritmos, tiempos y pautas que marcaba la Iglesia, como en todas las ciudades indianas... la espiritualidad española tenía una presencia significativa” (Millar 2000: 102). Alrededor de sesenta personas fallecieron en “olor de santidad” en la capital peruana entre finales del siglo XVI y mediados del XVIII. De aquí se originó una larga serie de biografías de santos, beatos y siervos de Dios, obras todas muy parecidas en su contenido, de similar estructura formal y análogos objetivos de adoctrinamiento cristiano.

Las mujeres limeñas se educaban a través de rigurosos manuales que “imponían discreción, sancionaban la supuesta incontinencia de las mujeres, proclamaban su inferioridad con respecto al hombre, aconsejaban mantenerlas ágrafas y recomendaban vigilar sus lecturas para que no se extraviaran por las ficciones de las obras de amor cortés” (Iwasaki cit. en Millones 1993: 73). Esto último lo revisaré en detalle al referirme a

Úrsula Suárez, ya que fue un hecho frecuente durante la Colonia y que trajo más de un dolor de cabeza a las autoridades religiosas.

Isabel Flores de Oliva nunca profesó en convento alguno. Fue beata que era “ante todo una opción personal que rechazaba tanto el matrimonio como el convento, la autoridad paterna y la dominación conyugal... las beatas se colocaban fuera de la esfera del poder masculino laico” (Iwasaki cit. en Millones 1993: 74), sólo estando bajo cierta autoridad de sus confesores o guías espirituales. Eran mujeres libres de algún modo, lo cual las hacía complicadas para el estricto sistema colonial: “La Inquisición española ya había advertido a sus comisarios acerca del peligro que representaba la ortodoxa piedad de esas beatas que no estaban sujetas a control alguno” (Iwasaki cit. en Millones 1993 74-75).

El modelo de pensamiento que atrajo a la joven Isabel fue el de la dominica toscana Catalina de Siena, lo que la llevó a tomar el hábito blanco de terciaria de la Orden de los Predicadores desde 1606. Vivió recluida en su casa, aunque es bien conocida su ayuda a los pobres y enfermos en los hospitales y hospicios limeños.

Como beata, gozaba de la libertad que le otorgaba este estado, siendo sólo “controlada” por sus confesores, la mayoría sacerdotes dominicos, pero con los cuales tuvo una relación bastante difícil, despidiendo a muchos de ellos, sobre todo a quienes condenaban las acciones que acometía en exceso contra su cuerpo. También tuvo trato espiritual con religiosos jesuitas. Tanto sus consejeros, como la visión de los cuadros de las iglesias que frecuentaba y las lecturas de vidas de mujeres ejemplares, le dieron el repertorio de las imágenes de sus arrobos y viajes místicos, como veremos más adelante.

Es tanta la renuncia de su cuerpo frente a Cristo, que nada le impide cortarse vestidos y arremangar sus hábitos para ofrecerse frente a Él en el Sagrario, con el objetivo de librar a Lima de una estruendosa batalla, consiguiéndolo y recibiendo de parte de todo su pueblo, la ovación máxima ante este milagro. Es que en Santa Rosa se alternan dos extremos. En uno de ellos, la necesidad de soledad, silencio y auto mortificación que ocurre totalmente en el encierro en el patio de su casa (nuevamente el mundo femenino por excelencia); y por el otro, la necesidad de vivir una vida más pública en el auxilio de pobres, enfermos y desamparados, lo cual siempre ha estado dentro del mandato de género femenino, pero que en su caso adquiere ribetes políticos por cuanto participa de una sistemática campaña de evangelización de alianza entre España y el pueblo peruano, en su mayoría indio, negro y mestizo.

Decía que a inicios del siglo XVII hubo una especie de “epidemia” de casos de alumbramiento y visiones, especialmente de mujeres. Santa Rosa tuvo quizás la suerte de ser la primera de ellas en morir, puesto que todas las alumbradas debieron enfrentar el juicio de la Inquisición, que en algunos casos llegó a durar años, en los cuales estuvieron presas y sometidas a toda clase de humillaciones y requerimientos:

“No faltaron por entonces en Lima mugeres tan ligeras de cascos, tan sobradas de malicia que dieron en fingir arrobos y simular éxtasis y venderse cual si fueran grandes Siervas de Dios y muy grandes confidentes suyas. Descubiertos sus embelesos, vinieron a parar algunas en las cárceles del Santo Oficio y otras remontaron el vuelo, escondiéndose donde no pudieran ser habidas” (Iwasaki cit. en Millones 1993 77).

El caso más connotado, fue la amiga y confidente de Rosa, Luisa de Melgarejo, quien vio en un trance extático, la gloria de Rosa una vez muerta, y fue procesada en el Auto de Fe de 1625 en Lima. Es que evidentemente en una sociedad como la Colonial, donde el espacio de las mujeres es tan reducido y los territorios de libertad escasean, tener un

“acceso privilegiado a Dios” otorgaba una cuota de poder y permitía a las mujeres liberarse incluso del yugo que significaba el matrimonio, lo que hacía de la opción de ser beata una muy interesante para huir de ambas instituciones: Matrimonio e Iglesia.

Santa Rosa fue mística, practicando la vertiente del recogimiento. En esta línea, los testimonios más determinantes son los dibujos y textos explicativos, autógrafos de Santa Rosa, unos de los pocos documentos que de ella se conservan, pues la mayoría de sus escritos están actualmente desaparecidos³⁵. En ellos, las ideas se van construyendo a través de metáforas complejas, liberando al lenguaje de su sentido convencional, para encontrar otro sentido.

El esquema vigente de santidad femenina vigente era el de las místicas medievales, al menos durante la primera mitad del siglo XVII. Si bien pareciera que las otras alumbradas imitaron a Santa Rosa, en realidad todas tuvieron modelos comunes que fueron Catalina de Siena, Rosa de Viterbo, María Egipcíaca, Cristina de Flandes, Brígida de Wastein, a quienes conocieron a través de devotas lecturas de sus vidas y hagiografías. Pero quien revolucionó el imaginario femenino fue Santa Teresa de Ávila, quien a través de sus obras fue un modelo más cercano a su cultura y mentalidad. Todas las mujeres aspirantes a la santidad, como sus modelos europeas, se flagelaban, no comían, algunas levitaban y soportaban toda clase de privaciones.

Se esperaba que la devoción de las mujeres fuera más física que la de los hombres, porque las mujeres **eran** cuerpo, básicamente. El propio Fray Luis de Granada les recomienda que vivan toda clase de rigores corporales, porque los sufrimientos del salvador *“resplandecen más entre aquellos dolores... y Cristo ama a la que anda triste por la grandeza de sus pecados, y derribada y enferma, y con ojos enflaquecidos y llorosos. Esta es la que da honra y santidad al Señor”* (Fray Luis de Granada cit. en Millones 1993 101).

Así también todas eran débiles y enfermizas: la enfermedad es algo omnipresente en la vida de las místicas, es un medio para vencer el mal que las amenaza como pecadoras. *“En el combate permanente que libran el alma y el cuerpo, todo lo que debilita el cuerpo no puede sino elevar el alma”* (Corbin 2005: 71). Si las marcas de una enfermedad no son visibles a simple vista, hay que saber guardar ese secreto. *“Sufrir el mal en silencio es un privilegio demasiado raro como para publicarlo”* (Corbin 2005: 73).

En cuanto a las visiones propiamente tales, es muy interesante advertir que el repertorio iconográfico también es común: las visiones están ambientadas todas en los contrastes de la ciudad de Lima, con su luz y oscuridad, silencio y bullicio, donde la atmósfera religiosa era la dominante.

³⁵ Los archivos de Santa Rosa se extraviaron con gran parte del archivo de la Inquisición en Lima, en cuyo poder estaban cuando se realizaba la investigación a Luis de Melgarejo, la confidente de Rosa.



Foto 5: Catedral de Lima



Foto 5: Catedral de Lima

La mayoría de los raptos mentales de las alumbradas ocurrían en la Iglesia de la Compañía de Jesús, donde había tres pinturas del importante y fundacional pintor italiano Bernardo Bitti. Tanto las obras de Bitti, como también las de Alesio y Medoro, fueron importantísimas como influencia en la mentalidad y el imaginario de la sociedad limeña de esos años. “*La influencia del arte en los arrobos de las alumbradas de Lima es irrecusable*” (Iwasaki cit. en Millones 1993 103).



Foto 7: La coronación de la virgen. Bernardo Bitti



Foto 7: La coronación de la virgen. Bernardo Bitti



Foto 8: Virgen con el niño. Bernardo Bitti

Las obras pictóricas eran asumidas como una realidad viviente, y los artistas se esmeraban en que los cuadros dieran la ilusión de lo real, por lo que la relación con las imágenes era absolutamente estrecha y fuerte. Santa Rosa tenía una copia de “La virgen de la leche” de Alesio en su casa, al frente de la cual estuvo arrobada en más de una ocasión. Es que las imágenes, y la pintura en particular, fueron uno de los aliados más importantes en la propagación de la fe y la evangelización americana. Por dos razones básicamente, la primera tiene que ver con que se trata de una población (no sólo de mujeres) eminentemente ágrafa; y la segunda es que las imágenes (como también lo hará el Teatro y la Música de otro modo) explotaban el componente emocional, buscando conmover a quien espectaba frente al sufrimiento de tal o cual santo. La huella, entonces, que causaba era mucho más profunda e indeleble.

También las visiones del purgatorio y el infierno responden a imágenes, pero en este caso, literarias, especialmente las referidas por Fray Luis de Granada.

Así también, la música era un complemento esencial de todas las visiones, creando el ambiente propicio para la relación con Dios encarnado. Será en el conjunto de textos, música y pinturas donde se articule la base para el imaginario sensorial de las místicas, pero también de la población colonial entera. Estos extremismos místicos se alimentaron de las lecturas, iconografías y tradiciones.

En cuanto a sus escritos, Santa Rosa se refiere a las heridas que le ha ocasionado el amor de Dios “Hechas... en diferentes ocasiones que no puedo enumerar, porque las

he recibido repetidas veces, alternándose gran padecer y muy exquisitos crisoles” (Millar 2000: 105). Se refleja en estas palabras una relación con Dios como con el enamorado, tan propia de la literatura cortés de origen medieval (otra de las lecturas posibles de la santa y las alumbradas en general, prohibidas por la Inquisición).

A la relación con Dios está también dedicada las “Mercedes o Heridas del Alma”. Contiene algunos textos y las figuras de tres corazones (1). El primero posee en su interior una cruz sangrante y lo rodea la siguiente frase: “Primera merced de heridas que recibí de Dios con lanza de acero, me hirió y se escondió”. Son metáforas similares a las que se pueden hallar en San Juan o Santa Teresa, pues se trata de una espiritualidad más o menos afín.



1



2

En otro dibujo (2) se pueden hallar los grados o etapas que permiten alcanzar la cima en el camino de la perfección, que corresponde a la unión o abrazo estrecho con Dios:

“Arrobo, embriaguez en la bodega, secretos de amor divino ¡Oh, dichosa unión, abrazo estrecho con Dios!” es el texto que acompaña al dibujo.

Ella propone quince peldaños (corazones atravesados por cruces) en el camino ascendente hacia la experiencia divina. Los grados en el camino ascendente a la perfección son un elemento propio del misticismo, variando solamente en el número. Para Santa Teresa son siete las moradas. En la última, se tiene la visión de la Santísima Trinidad.

A través de los papeles del doctor Castillo, que son unos testimonios de un interrogatorio a la santa, quedaría probada la adscripción de Rosa a la mística del recogimiento. Se hace referencia a la unión mística con Dios, en la vía unitiva³⁶, después de haber pasado por la meditación.

Las potencias cumplían un rol importante, pero cuando se comunicaba con Dios, ellas se recogían, produciéndose un estado de quietud inundado por la relación amorosa, en que percibía *“tan agradables incendios, que no sabía, ni podía explicarlos”*³⁷.

En ese estado de recogimiento, el cuerpo de Rosa se comprometía por entero y se transformaba. Ella perdía de algún modo el conocimiento, olvidando dónde estaba y con quién, para estar absolutamente en un territorio paralelo, donde se hallaba en presencia del cuerpo de Cristo. En sus raptos místicos, Santa Rosa se arrobaba, había alcanzado el dejamiento absoluto y su cuerpo prácticamente no le pertenecía, llevándola a realizar acciones insólitas por lo temerarias y extremas, como colgarse del pelo, levitar sostenida sólo por su cabello o beber del costado la sangre de Cristo para no desfallecer tras un largo período de ayuno.



³⁶ La vía unitiva consiste en la purificación de la voluntad, entendida como potencia del alma. En ella el alma alcanza el grado más perfecto de la unión con Dios, ya que ha vaciado su propia voluntad, lo más suyo para entregarla a Dios. Es el grado más perfecto de la caridad www.wikipedia.com

³⁷ Declaración del Doctor Castillo en Millones 1993. Págs. 145-209.



Foto 10: Vida de Santa Rosa. Laureano Dávila

El descuido por sí misma, y la despreocupación más extrema frente al reclamo de su propio cuerpo, la llevan a la imposibilidad de recuperarse de tantos dolores y traumas físicos. Cae enferma y muere a la edad de treinta y un años. Pero su muerte no será en vano. Rosa se convertirá en la primera santa mestiza de América. Más adelante, le seguirá San Martín de Porres, el primer santo mulato del continente. Se trata, pues, de una política planificada y rigurosa de evangelización, que permitirá una identificación de los fieles americanos mucho más profunda con sus modelos, pues se trata de hombres y mujeres mucho más cercanos, que compartirán el mismo origen étnico, e incluso social, y por lo tanto, la alianza entre conquistadores y conquistados se irá produciendo, lo que puede permitir el paso a la relativamente armónica vida colonial.



Foto 11: Santa Rosa de Lima. Actriz: Ornella de la Vega. Diciembre 2008. Foto: Elio Frugone

Hoy por hoy, Santa Rosa es la santa milagrera a la cual concurren –tanto a Pelequén, Quives o Lima- todos los años penitentes de los más apartados lugares para agradecer los favores recibidos. Esto, porque Isabel Flores de Oliva, fue una mujer de gran apego al mundo popular, y con una gran conciencia social: a pesar de sus propias enfermedades,

cuidó enfermos en los hospitales de pobres; fue generosa en repartir lo poco que tuvo; inspiró movimientos de insurrección indígena como el de Túpac Amaru II (a fines del siglo XVIII) y su figura estuvo presente como patrona de las guerras de independencia del siglo XIX.

2.5 Sor Úrsula Suárez o la vida colonial.

Sor Úrsula Suárez nació en Santiago de Chile en el año 1666 en el seno de una familia cuya fortuna estaba en declinación. Su familia materna descendía de los primeros conquistadores que llegaron a Chile, mientras que la paterna eran comerciantes y funcionarios españoles. Creció en una enorme casa en las calles Amunátegui con Compañía. Una vez tomados los votos, profesó en el convento de Santa Clara, también ubicado en pleno centro de Santiago.



La entrada de Úrsula en el convento fue financiada gracias a una capellanía de su abuelo paterno, Alonso del Campo, quien, como muchos otros comerciantes, legitimó la posición social de la familia a través de una generosa donación a la iglesia. El aporte de del Campo se dirigió a la construcción del convento de las clarisas de Santiago, lo que permitió el mantenimiento de veinte religiosas de velo negro y diez novicias. A cambio, como era costumbre, sus parientas tendrían la prioridad de ingresar a la orden. En 1678 solamente, ocho mujeres de la familia fueron admitidas en el recién construido convento.

Ya profesa, Úrsula rápidamente asume importantes posiciones administrativas, lo que da en algo cuenta de su carácter y ambiciones. Recién tomados sus votos en 1684 fue admitida en el Consejo interno y nombrada “Escucha”, religiosa que era nombrada por la abadesa y acompañaba a las monjas que recibían visitas en el convento, “escuchando” sus conversaciones con parientes y endevotados.

Un año después será Portera y en 1687 Definidora, es decir, Secretaria de la Abadesa. En 1710 fue Vicaria y en 1721 llegará a ser Abadesa. Al parecer, en las elecciones de 1710 y 1715 hubo una serie de controversias en las que se vio involucrada.

Para Úrsula, la experiencia del convento y del monjío como opción de vida, será antes que todo una vivencia sensorial:

“Como a una cuadra del convento sentía un aire suave y blando, con un olor suavísimo que llegaba a mí, penetrando mis sentidos, que parecía estar fuera de mí con tan gran alegría, que no cabía en mí. Yo ya conosía este olor, porque siempre que iba salía como a resebirme, y antes que llegase a mí lo sentía venir, y deseaba que llegara, aunque así que a mi cuerpo tocaba, se estremecía y temblaba, y la piel se enerisaba tanto...”(Suárez 1984: 105)

El título original de sus escritos autobiográficos es “Relación de las singularidades misericordias que ha usado el Señor con una religiosa, indigna esposa suya, previniéndole siempre para que sólo amase a tan Divino Esposo y apartase su amor de (a) las cr(e)iaturas; mandada escribir por su confesor y padre espiritual”. Al ser reimpresso y publicado en 1984 se le nombró simplemente “Relación autobiográfica”. El manuscrito aguardó en los archivos del convento de las clarisas, donde Úrsula vivió prácticamente toda su vida. Una segunda copia de la narración, hoy existente en el Archivo Nacional, fue hecha la segunda mitad del siglo XIX por orden de José Ignacio Eyzaguirre. Se ha descubierto también una tercera copia de la autobiografía hecha en 1914. “Úrsula Suárez es una especie de fenómeno en este género sumergido: un escritora nata, que se quejará mucho de escribir “mandada por su confesor y padre espiritual”; pero cuya escritura excede en mucho ese mandato” (Valdés 1993: 16).

Como ocurre generalmente, la versión que sobrevive no es la primera. Como todas las copias que la precedieron, la copia final no es clara. Algunos investigadores de la obra, sugieren que el manuscrito existente fue compuesto a lo largo de un extenso período de su vida (entre 1708 y 1730); sin embargo, Úrsula no refiere su existencia en detalle después de 1715. La narración fue dirigida a más de un confesor, aun cuando la mayoría está dirigida a Tomás de Gamboa, quien muere en 1729. Éste habría revisado la mayor parte del texto y realizado limitadas correcciones al material. De hecho, dado el inusual desarrollo literario del texto, parece ser que Úrsula pudo haber hecho varios borradores, al menos, sobre su vida secular, una hipótesis que sostienen dos de los investigadores del escrito: Mario Ferreccio y Armando de Ramón.



Foto 11: Cristo de Mayo con la Dolorosa, San Juan, la Magdalena y una religiosa Carmelita

El modelo de escritura de la religiosa son los escritos espirituales de Sor María de la Antigua y Sor Marina Escobar. El texto de Úrsula calza con el paradigma hagiográfico, aunque se distancia de él también. Ella insiste en que es ignorante de lecturas devocionales, confesando que se ha entretenido y ha disfrutado de Literatura prohibida. Asimismo confiesa haber leído los libros de vidas de los santos por placer, no por edificación moral. Protesta por no haber leído libros enteros, sino páginas, y haberlo hecho más por entretención, que para tomar buen ejemplo.

Más adelante dirá que buscaba libros con historias y relatos, novelas, comedias y algo de las Sagradas Escrituras y las vidas de los santos, pero sólo si no eran trágicos. Si lo eran, inmediatamente los dejaba porque no le gustaba el sufrimiento propio ni ajeno.

A pesar de que Úrsula no tuvo una vida de penitencias desde su infancia, en sus escritos incorpora referencias a ciertos elementos esperables dentro de la narrativa hagiográfica como la intervención divina en la resolución de una serie de enfermedades a lo largo de su infancia; su posición como la más amada hija de su padre, su vanidad infantil y la oposición familiar a su ingreso al convento. Otros elementos del paradigma hagiográfico como el horror inicial a estar confinada, profecías, enfermedad y penitencias están menos presentes o simplemente ni siquiera figuran en el texto.

Según su relato, la primera manifestación de su futura vocación toma lugar en la bañera (un lugar que detestaba en su infancia), pero en vez de enfocarse en el cuerpo fragmentado y torturado de la futura penitente como suele ocurrir en este tipo de escritos, la pequeña

Úrsula toma el centro del relato, desnuda y de pie, parada frente a toda la familia que la mira como se mueve hacia adelante y atrás, emitiendo el sonido de una campana de iglesia. Este elemento no sólo da cuenta de su particular carácter, sino también del alejamiento del tratamiento trágico que se advierte en la mayoría de la Literatura hagiográfica.

Como Úrsula bien admite, ella no se conforma con el modelo penitencial de santidad, con su consabida prescripción de autodisciplina y padecimientos. Por el contrario, ella expresará desde pequeña un deseo de vivir recluida y se siente orgullosa de decirle a su familia que será la “gloria de su generación”. De hecho, radicalmente invierte el paradigma hagiográfico de tener “virtudes adquiridas desde la teta de la madre”, cuando culpa a sus nodrizas –aproximadamente diez- todas negras o mulatas, como las responsables de su carácter y genio. De hecho, la niñera a quien ella claramente responsabiliza por su poca observancia de las reglas es una esclava negra. Esto, al mismo tiempo que su marginada posición en la casa después de la muerte de la abuela paterna, proporciona el escenario perfecto para la incorporación de elementos cómicos en la narración de la historia de su vida.

La conflictiva relación de Úrsula con su madre, protagonista de toda la primera parte de su relato, se puede catalogar de acuerdo a las posiciones convencionales de patrón y sirviente de la narrativa picaresca. Este género literario floreció en un período en el cual el discurso religioso y jurídico confluye bajo la confesión inquisitorial. La narrativa picaresca y la hagiografía espiritual compartirían *“a point of origin in the spiritual confession wich gives them a formal model to emulate and an ethical course from wich to diverge”*³⁸ (Ibsen 1999: 123). Simultáneamente dirigidas a un remitente singular y a un lector múltiple, las narraciones picarescas, como también las “Vidas”, hábilmente negocian mensajes socialmente subversivos a través de juegos de lenguaje estratégicos. El que habla es un “yo” marginado que no se expresa en términos de jerarquía educada, sino en lenguaje popular. Notablemente, hay muchos ejemplos de pícaras, que recurren a las máscaras, disfraces y a la denegación de la identidad para exponer la mascarada de la autoridad masculina y su poder heredado.

Combinando la imagen picaresca de la dueña tiránica (o la malvada madrastra) con el leitmotiv hagiográfico de la oposición de la familia, Úrsula brillantemente recrea el maltrato físico y verbal de su madre a través de diálogos y apóstrofes³⁹. Cuando tiene 12 años y expresa el deseo de ser monja, su madre la amenaza física y verbalmente *“... cuando mi madre me vio con los ojos, boca y narises hinchadas estuvo como una leona enojada, disiéndome malas palabras, y por último tomó el salero de plata, queriendo con él deshacerme la cara...”* (Suárez 1984: 119).

En la narrativa picaresca se manifiesta la carencia de amor, una triste realidad que se hace eco en Úrsula, mientras ella intenta racionalizar los abusos de su madre. Más adelante, siendo mayor, tendrá un sueño en el cual Dios la consuela, recordándole que fue por su designio que ella se distanció de sus padres.

Varios investigadores coinciden en que las mujeres fuertes exhiben una gran dosis de ironía en Literatura (recordar solamente a Sor Juana Inés de la Cruz en el conocido escrito “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”), en un tiempo en el que los derechos de las mujeres en las sociedades hispánicas está circunscritos y reafirmados en la misoginia de las autoridades y la sociedad completa. La fuerte madre de Úrsula es justamente un ejemplo

³⁸ Un punto de origen en la confesión espiritual, que les ha otorgado el modelo formal que emular y un curso ético del cual divergir.

³⁹ Figura literaria del diálogo que consiste en hablar un discurso de manera vehemente en segunda persona.

de carácter femenino dominante en la narrativa. Junto a su madre, Úrsula se ve influenciada por su abuela paterna, que ejerce el control económico de la familia; aparece también una tía que es quien le enseña a leer y escribir, y todo un grupo de sirvientas mujeres (indias o mestizas) y esclavas (negras y mulatas). Todas ellas, y más adelante las monjas del convento, hacen sombra a la figura del negligente padre quien es rápidamente borrado del relato luego de un golpe que lo deja física y mentalmente discapacitado.

Sin embargo, *“literary constructions of women have little to do with reality and everything to do with ideology”*⁴⁰ (Ibsen 1999: 124). Los caracteres femeninos del relato y el silencioso y feminizado padre de la autora, recuerda a sus lectores que los roles masculino y femenino no siempre están nítidamente definidos como convencionalmente se presentan en los códigos convencionales del género.

El lugar de la mujer en la sociedad colonial está tal vez representado en un incidente referido en el relato de infancia con gran detalle nuestra autora. Siendo muy niña recorrió las calles de Santiago hasta la Chimba para ver “las indecencias que allí se cometían”.

En la búsqueda de la “varilla de virtud”, ella narra repetidas visitas a las casas de prostitución donde será testigo de la unión sexual de las parejas que *“cometían tantas desvergüenzas que era temeridad ésta”*. (Suárez 1984: 108). Cuando el descubrimiento es reportado a la madre, Úrsula es severamente reprendida, pero ella no deja sus visitas, señalando y aprendiendo que el error no es haberlo visto, sino haberlo contado a la madre.

“... y esta vez entendí que no era malo irlos a ver, sino el haberlo hablado, conforme lo que se me había aconsejado que no hablara de eso; y después volví como siempre a verlos Y el demonio hacía esto, que así me lo dijeron, como verá su paternidad a su tiempo” (Suárez 1984: 108).

Ella no sabía que las mujeres eran prostitutas, creyendo ser testigo de matrimonios. Como Armando de Ramón señala, era una costumbre social típica en su tiempo, incluir la cama matrimonial en las fiestas religiosas de los matrimonios: los invitados permanecían en la habitación de los recién casados aún después de que éstos se retiraran por la tarde, separados de ellos tan sólo por una cortina. Al mismo tiempo, para Úrsula el matrimonio -como se lo ha descrito su madre- no está tan lejos de la prostitución, ya que implica la venta del cuerpo de la mujer al mejor postor. Sostiene que la dominación del cuerpo de la mujer por el hombre, provoca algo que a ella la horroriza: la concepción del hijo, con las correspondientes transformaciones del cuerpo de la mujer durante el embarazo.

Úrsula prefiere la muerte antes de acostarse con un hombre. Cuando ve a una recién casada, la imagina como un objeto de intercambio, como una cosa separada del resto, vendida por sus padres a quien más recursos ofrecieron a cambio. Le da mucha compasión por esa mujer; la imagina como una muerta, separada de las demás mujeres. Desde su punto de vista, el matrimonio es, efectivamente, una sentencia de muerte.

Cuando niña escucha historias que la hacen odiar a los hombres y decide dedicar su vida a vengar a las pobres mujeres. Aborrecerá a todos los hombres y los castigará por sus indiscreciones, engaños y malos tratos hacia ellas, planteado de un modo bien inusual si consideramos que el relato lo escribe una monja de claustro.

“Contaron no sé qué caso de una mujer que un hombre había engañado, y fueron ensartando las que los hombres habían burlado. Yo atenta a esto les tomé a los hombres aborresimiento y juntamente deseo de poder vengar a las mujeres en

⁴⁰ Las construcciones literarias de las mujeres tienen poco que ver con la realidad, y todo que ver con la ideología.

esto, engañándolos a ellos, y con ansia deseaba poder ser yo todas las mujeres para esta vengansa” (Suárez 1984: 113).

Úrsula calza con el modelo de la “mujer esquiva” o “mujer varonil”, figuras literarias tan propias del Barroco: demuestra aversión al matrimonio y a los hombres; y pertenece a una clase social elevada (a diferencia de la pícara, cuyo origen es popular). Como Juana en “Los milagros del desprecio”, de Lope de Vega o también Laura en la obra “La vengadora de las mujeres”, del mismo autor.

La lectura de libros prohibidos en las Colonias españolas, contrariamente a lo que se cree, fue ampliamente respaldado como una política deliberada de la Casa de Contratación de Sevilla, y otros distribuidores europeos, más interesados en las ganancias que en la complicidad con la Iglesia. Fue también, probablemente, una manera más de controlar a las Colonias gracias a la dominación lingüística a través de la lectura masiva de literatura popular de origen castellano.

A inicios del siglo XVII, las comedias han reemplazado a la prosa narrativa en las preferencias de los lectores, y de hecho, las monjas latinoamericanas (como toda clase de mujeres, en realidad) confiesan su debilidad por ese tipo de obras. Las razones son de orden práctico: las comedias son impresas en copias sueltas, eran fáciles de leer, más asequibles y abordables por toda clase de lectores que muchas novelas. El teatro era tan popular en esos tiempos, que las obras incluso eran representadas al interior de los conventos, para consternación de las autoridades eclesiásticas masculinas. En el convento de Santa Clara de Santiago de Chile se organizaban festivales artísticos y musicales organizados por las monjas de claustro y las comedias representadas (devotas, bíblicas y de santos) eran financiadas probablemente por los propios endevotados.

No sorprende, entonces, que las comedias sean mencionadas en las autobiografías de las religiosas, particularmente desde que las estrategias teatrales son usadas ampliamente en las autobiografías espirituales, especialmente en los diálogos místicos con Cristo. Como se sugiere, el uso del diálogo en los textos místicos no sólo señala la oralidad de este tipo de discurso, sino significa una autodefinition y puede ser una justificación de las mujeres para escribir.

Marginada del discurso público, las mujeres tienen que encontrar los modos de convertir sus textos en un espacio de poder dentro del convento, y asegurarse a sí mismas, un lugar en la historia literaria. La risa provocada por el carácter cómico de las obras, tiene una función subversiva específica que, como señala Bajtín, sirve para *“demoler el miedo y la piedad frente a un objeto, ante el mundo, haciendo de ellos un objeto familiar”*⁴¹. El humor tienen un poder subversivo para exponer el discurso del poder y el control, y su implícita visión de mundo.

“... durante el carnaval en las plazas públicas, la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana, creaban un tipo especial de comunicación a la vez ideal y real entre la gente, imposible de establecer en la vida ordinaria. Era un contacto familiar y sin restricciones”.⁴²

⁴¹ <http://www.marxists.org/espanol/bajtjn/rabelais.htm>

⁴² *Op. Cit.*



Foto 12: SorÚrsula Suárez. Actriz: Sara Pantoja. Diciembre 2008. Foto: Elio Frugone.

Simultáneamente obedeciendo y subvirtiendo el requerimiento del confesor para el recuento de sus pecados, Úrsula usa la primera persona para defenderse, en un modelo en el que sólo podría admitir culpas. Apropiándose de elementos del teatro, la novela picaresca y la tradición popular oral, Úrsula Suárez que se ve a sí misma como absurda, pero “muy alegre santa” y su designación por el mismo Cristo como la “Santa comedianta”, escoge rechazar ser el típico ejemplo de modelo hagiográfico, a favor de una visión positiva de la mujer, consciente del potencial liberador de la risa.

2.6 Conclusiones

Hacer una propuesta teatral para abordar la memoria histórica colonial en Chile contemporáneo, debe hacer justicia con aquellos que fueron dejados fuera durante tanto tiempo. Debe hacerse desde un lugar que permita la incorporación de mujeres, indi@s y negr@s y todas las castas surgidas producto del intenso mestizaje. No puede seguirse escribiendo sólo desde la perspectiva de lo que los hombres blancos, los invasores españoles, construyeron en esta época fundacional.

Para esto, es necesario cambiar las fuentes desde las cuales se trabaja, incorporando materiales nuevos al corpus textual. Crónicas, diarios de viaje y conquista, deben abrirle espacio a materiales en otros soportes: cartas íntimas, autobiografías, pintura y poesía, los que se pueden trabajar también como registros históricos.

Para el teatro esto es muy familiar, pues siempre le ha sido interesante internarse en los espacios íntimos de la vida humana. El teatro se construye a partir de cuerpos que se relacionan unos con otros, con gestos, palabras de alto contenido poético y simbólico, en espacios, redes y contextos. Una obra puede recoger grandes hechos, pero siempre estarán teñidos de la particularidad de la experiencia biográfica personal.

Entonces, tiene mucho sentido que sea el teatro el que pueda ayudar a difundir una nueva manera de leer los tiempos coloniales americanos. Que sea a través del teatro que nos podamos encontrar con aquello que la historia oficial calló durante tanto tiempo.

Creemos que con esto se hace justicia, pues emergen los olvidos. La acción teatral se transforma en un acto político.

Por mi parte, yo aluciné al descubrir en estas autobiografías de mujeres algo que no sabía.

Conocí el mundo esclavo y de la servidumbre, en su cotidianeidad más abrumadora.

Se me aparecieron los niños, los viejos, los enfermos, todos esos que no están en los libros de historia que leí en el colegio y aún en la Universidad.

¿Y qué supe de las mujeres durante mis años de educación formal?

A Inés de Suárez se le dedicaban dos líneas, y sólo para decir que era “la amante de Valdivia”, su manceba. O como decía mi profesor de Historia de Chile “Ni doña, ni de Suárez: simplemente Inés Suárez”.

La Quintrala, cuando aparece, sólo se la nombra, sólo es como ejemplo de la maldad de las mujeres, y de la crueldad propia de esta colorina indomable.

El resto es silencio.

¿Será porque las mujeres no hicieron cosas importantes? ¿Qué sería importante? ¿Ir a la guerra?

Catalina Erauso, la Monja Alférez, fue a la guerra.

Tampoco aparecía en mi libro de Historia de Chile, ni en el relato de mi profesor. Hago un descubrimiento: el autor de mi libro de Historia de Chile del colegio, durante los últimos años de la Dictadura de Pinochet, es el mismo profesor de la carta al diario “El Mercurio”.

La mujer no perteneció al mundo público. Y cuando quiso hacerlo, la Inquisición se encargaría de recordar el error de su decisión.

Pero estas tres mujeres que hemos escogido hablaron de sí mismas. Escritoras profesionales o no, en un mundo ágrafo donde la mayoría de la población es analfabeta, estas mujeres son una maravillosa rareza que merece ser divulgada. Son mujeres que no aceptaron el silencio al que estaban condenadas, sino que optaron por hablar. Son mujeres subversivas: no dan cuenta de la norma, sino de su excepción. Son mujeres políticamente incorrectas: eso es lo más fascinante de sus autobiografías.

“La maté porque era mía” es una frase que aparece demasiado en la prensa, y me sorprende saber que esa imagen de la relación de hombres y mujeres, es decir, de las relaciones de género, ha sido construida en América Latina desde épocas tan fundantes como la colonial. Derribar esa mitografía sólo es posible a partir de conocer otra experiencia: la de mujeres libres, que optaron por el camino individual, el camino apartado del matrimonio, en la época: el camino de la santidad, el monjío o el travestismo.

Estas tres mujeres se parecen en algo: quisieron ser libres y sabiendo que la libertad tenía su precio, decidieron pagarlo y ser consecuentes con su decisión.

Este acto me parece de una valentía digna de admiración.

En una época en que era imposible el divorcio, decidieron no casarse.

En una época en que una mujer no podía ser independiente económicamente, decidieron serlo.

En una época en que las mujeres no opinaban, decidieron hacerlo. Más aún, decidieron dejarlo por escrito, por lo tanto, clavarlo de la manera más tradicional en la Historia para siempre.

Afortunadamente, “*las mujeres ya se sabe no tienen más defensa que la lengua*”⁴³. A partir de estos poderosos y políticamente incorrectos actos de escritura autobiográfica, es posible recorrer velos y ser testigos de la presencia de mujeres diversas. Es en lo que expresan estas escrituras, como también en lo que borran, que aparecen unos mundos extraordinariamente curiosos y particulares. Recuperar sus cuerpos, sus voces y sus imaginarios, es también recuperar contextos, trazados y redes simbólicas construidas a partir de gestualidades, apariencias y oposiciones entre cuerpos y dispositivos disciplinadores.

¿Puede haber un acto más profundamente teatral que éste?

Como resumen, la historia de América Latina no puede ser sólo la historia de Pedro de Valdivia, O’Higgins, San Martín y Hernán Cortés. Para que sea justa, debe recuperar la memoria de los olvidados: las mujeres criollas, las mestizas, las mulatas, las indias; monjas de claustro, escritoras profesionales, sirvientas, beatas y mujeres-soldado pueden ser protagonistas.

La nueva historia es, necesariamente, la historia de María, la sirvienta mulata de Isabel Flores de Oliva y de la escritora criolla sor Juana Inés de la Cruz. Es también la historia de la santa de los mineros, la santa comedianta y la mujer travesti que supo que el único lugar para vivir su nueva identidad de género podía ser el continente americano.

⁴³ Suárez Pág. 144.

CAPÍTULO TERCERO: CUERPO, RITO Y FIESTA

3.1 Cuerpo

3.1.1 Concepto de cuerpo en las Ciencias Sociales.

El cuerpo ha sido objeto de estudio de las Ciencias Sociales desde hace ya bastante tiempo. En primer lugar, de la Antropología, cuyos primeros trabajos datan del siglo XIX. Así mismo, la sociología se ha dedicado particularmente del tema, pero en épocas más recientes, siendo fundamental en este último tiempo el aporte del sociólogo francés David Le Breton, en particular en su libro “La sociología del cuerpo” de 1992 (en castellano, 2002).

Para Le Breton, la existencia del ser humano es una existencia corporal. Todas las acciones privadas y públicas que el ser humano ejecuta involucran de una u otra manera su corporeidad. A partir de este cuerpo, el hombre construye el mundo. Es un mundo leído, reinterpretado desde el cuerpo, un mundo que es *“la medida de su experiencia”* (Le Breton 2002: 8)

Desde esta perspectiva, *“el cuerpo no es una naturaleza. Ni siquiera existe, Nunca se vio un cuerpo: se ven hombres y mujeres”* (Le Breton 2002: 25). El cuerpo es un constructo socio-cultural, una metáfora compleja de la sociedad en la que está inmerso: *“...los atributos asignados al sexo provienen de elecciones culturales y sociales y no de una inclinación natural que establecería de una vez y para siempre al hombre y a la mujer en un destino biológico”* (Le Breton 2002: 69). En el cuerpo *“se construye la evidencia de la relación con el mundo: actividades perceptivas, pero también la expresión de sentimientos, la puesta en escena de la apariencia,... la relación con el sufrimiento y el dolor”* (Le Breton 2002: 7).

El cuerpo se evidencia en lo social y lo cultural. No opera para Le Breton el cuerpo desde lo meramente biológico: “El cuerpo no existe en el estado natural, siempre está inserto en la trama del sentido, inclusive en sus manifestaciones aparentes de rebeldía” (Le Breton 2002: 33).

El cuerpo es un territorio ambiguo, donde prácticamente no existen las certezas, sino las dudas. Como objeto es fugaz, incita al cuestionamiento, a la pregunta. El cuerpo es quizás lo más difícil de penetrar, por todo lo que esconde y silencia.

No se pueden naturalizar la valoración del cuerpo, pues corresponden a elecciones que el individuo hace al interior del patrón que de algún modo le impone su cultura. En este sentido, el individuo no es libre, y su corporalidad se adapta a las expectativas del mundo que le rodea.

El cuerpo es, desde otra mirada, un mito, en el sentido que propone el filósofo francés Georges Sorel, ya que *“cristaliza el imaginario social, induce prácticas, análisis que no dejan de instruir acerca de su legitimidad, de probar de manera indiscutible su realidad”* (Le Breton 2002: 34).

No es una realidad en sí, sino una dirección de investigación.

Será en el cuerpo el lugar y tiempo, donde el mundo se hace hombre, en su particularidad personal, delimitada por su historia personal, imbuido en su comunidad social y cultural.

El cuerpo es producto de un imaginario, es puro presente, en el sentido de su imbricación con el espacio tiempo que lo generó. Es el “observatorio privilegiado de los imaginarios sociales y de las prácticas que lo provocan” (Le Breton 2002: 37).

El ser humano usa su cuerpo para interactuar con otros. Las técnicas corporales son los “gestos codificados para obtener una eficacia simbólica, se trata de modalidades de acción, de secuencias de gestos, de sincronías musculares que se suceden para obtener una finalidad precisa” (Le Breton 2002: 41). La técnica es un acto tradicional y eficaz. Es un conjunto de procedimientos de los que se vale el hombre para la acción. El hombre a través de las técnicas y representaciones construye su cuerpo. En este sentido, los actores y bailarines son especialistas que, aplicando técnicas “cultivan su virtuosismo para convertirlo en un espectáculo (Le Breton 2002: 44).

La adquisición de las técnicas se realiza a través de la educación, pero no sólo de la educación formal, sino también de la informal, pues se aprenden en la convivencia cotidiana. Estas técnicas también son, entonces, productos culturales: “*Las técnicas corporales suelen desaparecer con las condiciones sociales y culturales que les dieron vida*” (Le Breton 2002: 46). Otra razón más para entender la idea de que el cuerpo se construye en la vida cultural y social.

Las técnicas corporales constituyen elementos fundamentales de la memoria de un pueblo: “*La memoria de una comunidad humana no reside solamente en las tradiciones orales o escritas, también se teje en lo efímero de los gestos eficaces*” (Le Breton 2002: 46). Dicha herencia puede prevalecer o perder vigencia, pero constituye sin lugar a dudas, parte de la historia compartida por un grupo de personas.

Pero el cuerpo no es simplemente un objeto técnico. El cuerpo tiene una dimensión simbólica por lo que todos los gestos y técnicas que exhibe poseen significación y tienen valor. Es en el territorio del cuerpo donde se ejerce y aparece lo simbólico: el cuerpo “*está en el cruce de todas las instancias de la cultura, es el punto de imputación por excelencia del campo simbólico*” (Le Breton 2002: 32). El hombre traduce la sustancia de la vida en sistemas simbólicos. Es decir, arma redes para aprehender el mundo a través de su cuerpo. En todas las sociedades comunitarias, los conventos por ejemplo, el cuerpo pierde su carácter individual, estando completamente subordinado al ser y hacer colectivo. “*No es posible discernir entre el hombre y su carne en las representaciones colectivas, mezcladas con el cosmos, con la naturaleza, con los otros*” (Le Breton 2002: 31). En estos colectivos, es imposible separar a la mujer de su carne: el cuerpo será inseparable de la persona, uniendo la energía colectiva. En las sociedades modernas, individualistas, por el contrario, es el cuerpo lo que marca el límite entre una persona y otra, es el que define contornos. En estas sociedades, el cuerpo está aislado, dando “*testimonio de una trama social en la que el hombre está diferenciado del cosmos, de los otros, de el mismo*” (Le Breton 2002: 32). En las sociedades comunitarias, esos límites están borrados. Las disciplinas corporales, el canto y todas las actividades comunitarias de las monjas no sólo ligan entre sí a las religiosas de un convento, también unen las monjas a una comunidad entera, pues la energía de sus acciones, como también la carga simbólica de sus actos, irradia desde el convento al territorio urbano.

Numerosos historiadores y sociólogos han utilizado la idea del cuerpo como metáfora central del orden político y social, pero la antropóloga británica Mary Douglas además de

considerar que el cuerpo físico como microcosmos del cuerpo social, avanza más allá al utilizar la categoría cuerpo *“para explicar una amplia variedad de patrones culturales (desde las reglas del Antiguo Testamento al comportamiento moderno); aún más importante, hizo del análisis cultural del cuerpo un tema central en la propia teoría antropológica”*.⁴⁴ Para Douglas, el cuerpo social lo constituye una configuración de innumerables cuerpos individuales, que se encuentran determinados por ciertas características temporales y espaciales acordes a la sociedad en que habitan. El cuerpo social de Douglas, actúa como *“un medio de expresión muy especializado... que constituye una de las claves más importantes para hacerse cargo de la multiplicidad de relaciones entre el propio yo, la sociedad y el cosmos”* (Douglas 1978: 200).

También es importante referirse a la gestualidad, que *“comprende los que los actores hacen con sus cuerpos cuando se encuentran entre sí”* (Le Breton 2002: 46). La gestualidad humana también es un hecho social y cultural y no es pura naturaleza que la genética o la biología impone al ser humano. El hombre crea socialmente los movimientos de su cuerpo, los que estarán adaptados a su género, a su lengua, a su clase social, a su edad, y a sus particularidades individuales. Así mismo, los movimientos del cuerpo asociados al habla, estarían implicados entre sí, siendo inseparables uno de otro en el acto de comunicarse.

Es interesante lo que ocurre con los cuerpos “anómalos” enfermos, con discapacidades poco o muy visibles, pues hacen que el cuerpo se convierta en algo molesto, una carga. *“El cuerpo extraño se vuelve extranjero y el estigma social funciona con más o menos evidencia según el grado de visibilidad de la discapacidad. El cuerpo debe ser borrado, diluido en la familiaridad de los signos”* (Le Breton 2002: 52).

Finalmente, el tema de las pasiones, emociones y sentimientos. Será en el cuerpo donde se alojen, los cuales también serán, para Le Breton siguiendo a Marcel Mauss, culturales y sociales, y no simplemente parte de la naturaleza del cuerpo o simplemente psicología. *“No solamente el llanto, sino todo tipo de expresión oral de los sentimientos, no son esencialmente un fenómeno exclusivamente psicológico o fisiológico, sino fenómenos sociales, marcados eminentemente con el signo de la falta de espontaneidad y de la más perfecta obligación”* (Mauss en “L’expression obligatoire des sentiments” cit. en Le Breton 2002: 54).

Las emociones emanan de la sociedad y están relacionadas con la moral. Los sentimientos los manifestamos para los demás, también a nosotros mismos, pero esencialmente tienen como destinatario un otro, y significarán para ese otro. Están arraigados en normas implícitas de cada cultura, y tienen una representación en el cuerpo: en los gestos, el rostro, la postura. No son realidades en sí. *“Para que un actor tenga sentimientos y los exprese, éstos deben pertenecer de algún modo, al repertorio cultural de su grupo”* (Le Breton 2002: 55). Entonces, las emociones no serían universales, *“no son de ningún modo fenómenos puramente fisiológicos o psicológicos, y no están librados al azar o a la iniciativa personal de cada actor”* (Le Breton 1999: 11).

Las emociones están arraigadas en una cultura afectiva, y son reconocibles por quienes comparten las raíces sociales. Son una construcción social y cultural (siendo parte de un sistema de sentidos y valores del grupo social), y se hacen personales cuando son traducidas por el sujeto a través de su estilo propio. *“Las emociones nacen de una evaluación más o menos lúcida de un acontecimiento por parte de un actor nutrido con una sensibilidad propia; son pensamientos en acto, apoyadas en un sistema de sentidos y valores”* (Le Breton 1999: 11).

⁴⁴ <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=768110>

Sentir una determinada emoción y expresarla a los demás tiene un objetivo para el sujeto implicado en el proceso “...el individuo, cuando está fuertemente apegado a la sociedad de la que forma parte, se siente moralmente obligado a participar en sus tristezas y sus alegrías; desinteresarse de ellas sería romper los vínculos que lo unen a la colectividad; sería renunciar a quererla...” (E. Durkheim cit. en Le Breton 1999: 11).

El hombre como habitante del mundo, está permanentemente siendo afectado por los acontecimientos. La emoción expresa cómo resuena un acontecimiento pasado, presente o futuro, real o imaginario, en un ser humano. Así mismo, la emoción “*llena el horizonte, es breve, explícita en términos gestuales, mímicos, posturales, e incluso de modificaciones fisiológicas. El sentimiento instala la emoción en el tiempo*” (Le Breton 1999: 105). Los gestos a través de los cuales se expresa la emoción están determinados social y culturalmente. Su valor es propio de cada cultura. Así por ejemplo, en las culturas occidentales antiguas en general, se predica la mesura y el control de las emociones. Todo acto de descontrol emocional es visto como un fracaso de la voluntad. El hombre debe aspirar a vencer las emociones desde un ánimo templado y parejo. Las emociones son concebidas como “*defectos del alma y, sobre todo, graves fuentes de enfermedades a causa de los quebrantos corporales que suscitan*” (Le Breton 1999: 107). Esta valoración no es común a otras culturas, y tampoco ha permanecido en el tiempo, sino mutado mucho.

Las emociones o las pasiones no son algo totalmente despegado del pensamiento. Ambos están entrelazados de manera orgánica “*Hay una inteligibilidad de la emoción, una lógica que ésta busca y una afectividad del pensamiento, aun del más riguroso, una emoción que lo condiciona*” (Le Breton 1999: 104).

Las emociones se nutren de orientaciones de comportamiento que existen implícitas en las sociedades, y que cada cual traduce según su propia interpretación. Son importantes en la relación con los otros, pues demuestran a sus ojos cómo un determinado hecho nos ha afectado. Eso puede dar cuenta de nuestra escala moral y de nuestros valores. Las emociones están necesariamente ligadas a la moral, pues es una “*traducción existencial inmediata e íntima de un valor confrontado con el mundo*” (Le Breton 1999: 108).

El ser humano reacciona frente a una situación que lo compromete emocionalmente y se ve modificada psicológica y fisiológicamente. La diversidad de la gestualidad, mímica actitudes o palabras que se vinculan a esa relación con la emoción pertenece “*al patrimonio de la especie, pero su actualización en una vivencia y una economía sutil... no se conciben al margen del aprendizaje*” (Le Breton 1999: 111).

Del mismo modo que todo lo que compete al cuerpo, el dolor también es vivido por el ser humano de un modo que compete a su cultura y sociedad, al mismo tiempo que a sus características particulares: “*no es un simple hecho producto del flujo nervioso que corre de una manera determinada por el nervio. Es el resultante de un conflicto entre un estímulo y el individuo por completo. El hombre construye su dolor a partir de lo que es*”. (René Leriche cit. en Le Breton 2002: 55).

3.1.2 Concepto de cuerpo en el teatro contemporáneo.

Si en el cuerpo del hombre se realiza la puesta en escena (en el sentido de construcción) de la persona, como propone David Le Breton, en el teatro será también en el cuerpo donde opere la puesta en escena del personaje, es decir, de la ficción.

El cuerpo del actor será el principal implicado en el proceso de entrenamiento, tanto durante la formación de un actor, como también en su práctica posterior. Así mismo, en

el teatro contemporáneo serán los cuerpos de los actores el elemento principal de un sinnúmero de propuestas teatrales, tanto dramáticas como pos dramáticas.

El cuerpo del actor prevalece en el teatro actual como unidad mínima esencial de la práctica escénica contemporánea. Esto tiene sus raíces en las llamadas vanguardias históricas del siglo XX, pero también en el movimiento de las llamadas neo vanguardias de los años '60 y '70. Y no sólo el cuerpo del actor es protagónico, sino también el del espectador. Lo esencial en el teatro sería el encuentro entre ambas corporalidades en el presente de la representación teatral.

Para las vanguardias, será fundamental la crítica que se hace a la tradición aristotélica, a una cultura cuya preponderancia es la razón, la literatura y el mundo del texto. En su reemplazo, la vanguardia pregonaba el triunfo de la emoción, el cuerpo y la oralidad. Será fundamental la aparición de una mirada materialista, donde el cuerpo del intérprete pasa a ser pensado y re significado.

Sólo por razones de síntesis, nombraré sólo a dos de creadores europeos de la primera mitad del siglo XX, que pueden ejemplificar este cambio de paradigma: el ruso Vsevolod Emilievich Meyerhold, discípulo de Stanislavski, que propone la Biomecánica, un método de ejercitación para el actor que busca entregarle las herramientas necesarias para el trabajo de improvisación. Se trata de ejercicios de entrenamiento para alcanzar el estado necesario para la realización de movimientos y gestos sobre el escenario, que incluyen lo gimnástico, lo plástico y lo acrobático. Pretender desarrollar la atención (concentración), la relación del cuerpo del actor con los otros cuerpos y con el espacio, y de este modo preparar a los actores para la interpretación de cualquier personaje, en cualquier obra. Busca dar flexibilidad al actor para que en sus actuaciones pueda moverse libre y con expresividad en el espacio escénico. Esto es interesante, pues la Biomecánica no estaba asociada a un personaje, o a una estética definida, sino a la formación y adiestramiento del actor. El aporte de Meyerhold es que hace que el actor tome consciencia de su cuerpo como material de trabajo *“puesto que la tarea del actor consiste en la realización de una idea determinada, se le exige la economía de medios expresivos, de manera que logre la precisión de sus movimientos, que contribuyen a la más rápida realización de la idea”* (Meyerhold 1992: 230).

A partir de esta concepción, se le hace imprescindible al actor la preparación de su elemento principal de creación, su cuerpo, para estar al servicio de director y autor dramático: *“El actor debe adiestrar el material propio, es decir, el cuerpo, para que éste pueda ejecutar instantáneamente las órdenes recibidas desde el exterior”* (Meyerhold 1992: 230). Para Meyerhold, el actor es un mero intérprete de los verdaderos creadores (autor y director), y será el entrenamiento físico lo que lo habilitará como tal.

A través del uso del cuerpo, el actor descubrirá también las emociones, las que se originan en premisas fijas. Todo está contenido en el cuerpo. Así mismo, la voz, cuyo aparato que la produce debe ser, así mismo, entrenado. Para la Biomecánica, *“la ley fundamental es... que el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos”* (Ceballos 1986: 111). Existe, pues, una unidad indisoluble entre cuerpo, mente, voz y emociones, pero la vía de acceso para todo será el cuerpo, donde se alojan todos los elementos con los que el actor trabaja. Entrenarlo es una obligación.

Para Antonin Artaud, por su parte, es justamente la realidad física del teatro y del actor como su intérprete, lo que puede permitir que se alcance el plano metafísico y espiritual, a través de una fisicalidad intensa. Propone para el teatro la creación de *“una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y los intereses humanos”* (Artaud 1971: 92). De este modo, el actor puede alcanzar una especie

de purgación. El teatro simula a la peste que “*es algo a la vez victorioso y vengativo... afecta a importantes comunidades y las trastorna en idéntico sentido*” (Artaud 1971: 27).

El cuerpo físico será para Artaud, la vía para alcanzar lo metafísico, y en este sentido, el teatro como arte del cuerpo, encuentra su terreno propicio como conexión con lo que está más allá de lo material.

La trascendencia del actor desde su cuerpo será lo que permita que en el espectador se verifique el mismo proceso: desde el cuerpo al espíritu. Se producirá un encuentro entre los cuerpos de intérpretes y espectadores, donde se puedan sentir unos a otros en una armonía total. El efecto liberador será alcanzado: “*Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil*” (Artaud 1971: 28).

La fisicalidad de la experiencia, y el compartirla entre todos los participantes del teatro (público y actores), son el centro del pensamiento artaudiano.

La búsqueda lo conducirá incluso a la necesidad al paroxismo de la violencia física en el cuerpo del actor, de modo de activar y hacer más sensible el sistema nervioso del espectador, para que éste pueda estar más receptivo a las vibraciones emocionales.

“El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso, sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu” (Artaud 1971: 30).

Artaud está buscando la catarsis, cuya alma es espiritual, pero cuya experiencia es vivida como una sensación física⁴⁵. Esto lo llevará a un nuevo concepto de puesta en escena, la cual no puede estar subordinada al texto, pues sería “*un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir, occidental*” (Artaud 1971: 41). Su búsqueda está en encontrar los resortes que le permitan penetrar en la sensibilidad, buscando exaltar al receptor. Esto le interesa mucho más que la comprensión racional de su propuesta, ya que de este modo el intérprete y el espectador se disponen en un estado similar al de la magia y los ritos.

Avanzando en el tiempo, hacia fines de los años `60 y especialmente en los `70, se produce un giro de las artes escénicas hacia lo corporal. La desestructuración del lenguaje se hará evidente, y el principio de autoridad se destruye al destronarse a la figura del autor dramático. Ocurrirá el advenimiento glorioso del cuerpo sobre la escena, y el triunfo de la puesta en escena por sobre la literatura dramática.

La influencia del teatro oriental sobre la teatralidad de occidente será fundamental para entender este cambio. Las prácticas escénicas tradicionales de Oriente, serán admiradas y estudiadas con notorio interés, especialmente en cuanto al uso protagónico del cuerpo (que prevalece sobre la palabra), por la codificación de lo gestual y su alejamiento de lo cotidiano, como también por la forma cómo se han transmitido de generación en generación desde hace siglos.

Por su parte, ha surgido la performance, el accionismo, el happening, el body art. Su origen está en las artes visuales, que se preguntan por el cuerpo del artista.

⁴⁵ La catarsis para los griegos, como consta en “Arte poética” de Aristóteles, era lo que provocaban en el espectador las acciones de los personajes de la tragedia. El público al observar la obra debía sentir temor (*phóbos*) y piedad (*éleos*), de modo que se produzca la catarsis.

La performance, quizás la que más ha trascendido de todas ellas, es una realización individual que cubre un ancho campo de prácticas artísticas (danza, artes visuales, música, actuación) y/o de técnicas audiovisuales. Se caracteriza por la utilización del cuerpo, no para construir una ficción, como el teatro, sino generalmente como un medio de expresión plástica que insiste en la presencia como significación. En la performance se privilegia la experiencia real más allá de la ficción. *“En el arte de performance predomina, pues, una actitud que difumina o quiebra las fronteras que separan el arte de la vida y desafía al sujeto a intervenir en una experiencia de comportamiento real-extraordinario”*.⁴⁶

Pavis define performance como “teatro de las artes visuales” para señalar sus orígenes. Señala también que *“la performance asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine. No tiene lugar en los teatros, sino en museos o salas de exposición”* (Pavis 1998: 333).

La obra ya no es tal, sino un evento. Su acento estaría más en lo efímero y lo inacabado de la producción, más que *“en la obra de arte representada y acabada”* (Pavis 1998: 333).

El cuerpo del intérprete se verá implicado del mismo modo que el cuerpo del espectador, desapareciendo las fronteras entre uno y otro, como también desdibujándose los límites entre arte y vida, realidad y ficción. El performer no debe ser un actor que interpreta un papel *“sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín”* (Pavis 1998: 333).

Es fundamental su presencia física, la materialidad de su cuerpo en escena. Se distingue del actor, en cuanto el performance puede no representar nada más que a sí mismo, a diferencia del actor teatral que encarna un personaje.

El nombre performance surge del concepto de lo performativo (término acuñado por J.L Austin, filósofo del lenguaje inglés) y es “lo que se hace”. Performar es hacer, de algún modo es poner algo en movimiento.

“Una performance es una dialéctica de “flujo”, es decir, movimiento espontáneo en el que acción y conciencia son uno, y “reflexividad”, donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven en “acción”, mientras dan forma y explican la conducta. Una performance afirma nuestra humanidad compartida, pero también declara el carácter único de las culturas particulares. Nos conoceremos mejor entrando en las performances de cada uno, aprendiendo gramáticas y vocabularios” (Schechner 2000: 16-17).

La “Performance Art” encuentra en el norteamericano Richard Schechner su principal exponente, tanto desde la perspectiva teórica como reflexiva. Schechner, director teatral, investigador y profesor universitario, creó varias propuestas, una de las cuales el “Environmental Theatre” provocó una influencia notable en toda su generación, no sólo en Estados Unidos y Europa, sino también en América Latina.

Para Schechner vivimos en un ambiente teatralizado y performativo, por lo tanto, hablar de performance permite hablar más allá de las fronteras de las propias artes *“Todo se construye; todo es juego de superficies y efectos, lo que quiere decir que todo es performance: del género, al planeamiento urbano, a las presentaciones del yo en la vida cotidiana”* (Schechner 2000: 11).

Es imposible entender la performance separada del mundo postcolonial en el que habitamos, donde el choque intercultural es brutal, lo que produce híbridos e interferencias.

⁴⁶ <http://www.scribd.com/doc/14878652/Estudios-de-performance-en-America-Latina>

Este movimiento, no siempre es armónico y seguro, tiene consecuencias en todos los planos de la vida. La performance art sería un reflejo de sociedades ambiguas, contradictorias, y especialmente muy dinámicas.

Los estudios de la performance van más allá de los géneros estéticos (teatro, danza, música) para abordar también los ritos, las representaciones y juegos, como también los performances de la vida cotidiana, los deportes, algunas formas de curación, los medios de comunicación, entre otros.

Las categorías pueden ser infinitas y los límites entre una y otra son difusos.

Schechner distingue entre lo que “es” una performance y lo que puede estudiarse “como una performance”.

“Algo es una performance cuando una cultura particular, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es. En la cultura occidental, desde los antiguos griegos en adelante, la convención, el hábito y la tradición concuerdan en que la representación de un texto dramático es una performance” (Schechner 2000: 13).

En relación a Latinoamérica, numerosos hombres y mujeres de teatro como también teóricos han realizado una práctica y/o reflexión sistemática de la performance, como los argentinos Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís, los brasileños Antonio Araujo, Augusto Boal y Antunes Filho; los chicanos Guillermo Gómez Peña y Coco Fusco, la puertorriqueña Rosa Luisa Márquez y Martorell, los cubanos Víctor Varela, Carlos Díaz y Marianela Boán, por nombrar algunos.

En Chile fue fundamental el trabajo que desarrollaron durante la dictadura el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), integrado por Fernando Balcells, Diamela Eltit (escritora), Raúl Zurita (poeta) y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. *“Junto con negar la institucionalidad artística preexistente, el CADA rechaza la institucionalidad sistémica del régimen militar y, más profundamente, las bases económicas y sociales que lo sustentan”*⁴⁷

A pesar de que su trabajo se enmarca en sólo unos pocos años (1979 – 1985) se marca con ellos un hito donde se separan los muros que separan el quehacer del artista del cuerpo social. Buscaron no sólo hacer un arte de resistencia (la estrategia imperante), sino especialmente una reivindicación político programática, propia de las vanguardias.

Más contemporáneamente la performance ha sido sistematizada como teoría en el trabajo de investigadores como Diana Taylor, profesora del Performance Studies, y fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, y una de las personas que más ha contribuido al estudio de la performance en América Latina y Estados Unidos, las relaciones entre teatro y performance, performance y política, teatro feminista, entre otros.

En el teatro Posdramático se ocupa el cuerpo humano como vehículo principal de representación. El cuerpo se constituye en un artefacto, en la marca para la materialidad y *“para representaciones mediales... de la historia de la opresión, tortura, manipulación, agresión y confrontación”* (Toro, A. 2004: 14). El cuerpo también es el territorio desde el cual se construye la puesta en escena, donde se alojan los recuerdos, donde se instala la voz, desde donde brota la emoción. Es en el territorio del cuerpo donde se ejerce y aparece lo simbólico, desde donde el hombre arma redes para aprehender el mundo. Si la memoria reactiva la conciencia de diversos fenómenos culturales anteriores, es en el cuerpo donde se actualiza y concretan estas memorias del pasado y las preguntas del presente. Es el objeto privilegiado de representación, en un espacio casi vacío. Es la cartografía,

⁴⁷ www.memoria.cl

el territorio, el escenario donde han quedado las cicatrices de la cultura, que los actores reviven en cada función.

Se produce un desplazamiento del interés del texto dramático al texto espectacular puro: la palabra, aunque no desaparece, es desplazada por el cuerpo.

El discurso espectacular se produce primero en el cuerpo del actor. Esta es la principal herramienta performática para el intérprete, pero también la más importante para el acto teatral mismo. Para el director e investigador teatral polaco Jerzy Grotowski, el cuerpo del actor es el principal productor de signos y el centro del hecho teatral: *“la corporalidad del actor es el vehículo protagónico de comunicación con el espectador”* (De la Vega 2008: 92). Grotowski requiere que su actor trabaje despojado, desnudo (entendido no desde el punto de vista narcisista, sino vinculado al sacrificio: el actor dona su cuerpo propio a la colectividad); y liberado de sus máscaras sociales, convencionalismos y clichés profesionales. Un actor vinculado a su verdadero yo, un actor santo, un verdadero sacerdote dedicado a la práctica rigurosa y constante de su cuerpo y su alma para el oficio.

El cuerpo del actor es una fuente y un instrumento a la vez. Desde la perspectiva de la Antropología Teatral debe entrenarse para que el actor lo maneje, accediendo al control de músculos y órganos de la mejor manera posible. Señala Grotowski que *“Para nutrir la vida del Yo-Yo, el performer debe desarrollar no un organismo-masa, organismo de músculos, atlético, sino un organismo-canal a través del cual las fuerzas circulan”* (Grotowski 1990: 133). El actor santo debe ser capaz, mediante un riguroso entrenamiento corporal, de desvincularse de su propia individualidad para poner al servicio su cuerpo como material de trascendencia y alcanzar estados catárticos, por medio de la técnica del trance, integrando todas las potencialidades psíquicas y corporales en su trabajo creativo.

Si la fisicalidad o presencia es algo que define la especificidad del teatro frente a otras manifestaciones artísticas, en nuestra propuesta creemos que ocurre lo mismo con el habla, pues también es parte de un proceso que involucra órganos y músculos, por lo tanto, entrenable. La voz y el habla serían, entonces, una prolongación del cuerpo, una manifestación evidente de éste.

Es esencial apropiarse del habla de los personajes, pues “otros han enunciado nuestras palabras antes que nosotros y sus entonaciones e ideología están incrustadas en el discurso que pronunciamos o escribimos”. (Loriggio 1992: 27). La búsqueda está en permitir que esas hablas antiguas resuenen en el actor contemporáneo y hagan eco en sus sentidos y sentimientos. Sin cambiar una sola palabra, que suenen como si fueran las de hoy, con naturalidad, emoción y belleza. Para esto, la palabra debe golpear el cuerpo del actor, brotar de su respiración, ser orgánica. Y la voz de ese actor, tal como su cuerpo, debe contar con el conocimiento técnico para permitir ese encuentro. Sólo así, creemos, podemos aspirar a remover a un público contemporáneo con esas antiguas voces.

3.1.3 El cuerpo femenino en el período colonial.

Desde la Edad Media se consideró que las espiritualidades masculina y femenina eran distintas, y esa diferencia tenía que ver con el cuerpo. Las mujeres viven la experiencia corporalmente, y luego la escriben utilizando metáforas complejas.

Las mujeres acceden a lo sagrado a través de la manifestación en el cuerpo, y de una devoción a la humanidad de Cristo, a la figura del Cristo encarnado, opuesta a la manifestación puramente espiritual de Dios, más vinculada con el mundo masculino: *“Se trata de buscar el encuentro con Dios a través de un proceso de interioridad, que consiste*

en una reflexión de las potencias hacia la esencia o dentro del alma. Es un reto que parte del conocimiento de sí mismo para llegar a la divinidad” (Millar 2000: 86).

Es extraordinario el significado que se le atribuye al cuerpo, especialmente femenino en la época colonial: *“el cuerpo, fuente de tentación y tormento, es también un precioso compañero y una ayuda apropiada”* (Bynum 1990: 203).

Las mujeres no tenían oficio clerical ni autorización para hablar, por lo que tener una posibilidad de contacto directo con Dios, a través de la experiencia y su manifestación aparente les da algún privilegio. Entonces, el cuerpo ya no es tanto el obstáculo para la ascensión del alma, sino el vehículo de ésta

El proceso de colonización americano se sirvió de estrategias de imposición del poder de gran eficacia y economía. Todo orden político se produciría conjuntamente con un orden corporal. *“Toda política se impone por la violencia, la coerción y las restricciones sobre el cuerpo.”* (Foucault 1976: 83).

Las sociedades occidentales “inscriben a sus miembros en las mallas cerradas de una red de relaciones que controla sus movimientos. Éstas funcionan como sociedades disciplinares” (Foucault 1976: 83 84). Es la disciplina la que “dibuja un tipo nuevo de relación, un modo de ejercicio del poder, que atraviesa instituciones de diversa índole y las hace converger en un sistema de sumisión y eficacia” (Foucault 1976: 84).

El cuerpo es el medio para llegar a la salvación, pero la imitación de Cristo y de los santos no es simple mimetismo; es el fruto “de una larga educación del imaginario” (Corbin 2005: 64).

Se trata de una voluntad de aniquilación, de desprendimiento lento y paulatino del sí mismo, de un aniquilamiento del ego, y un despojo de la vanidad, para llegar al colmo de la miseria: “Compartir las llagas de Cristo lleva a fundirse con Él, cuerpo con cuerpo, corazón con corazón, sangre con sangre: es la “gran circulación” del cuerpo místico” (Corbin 2005: 66). Es renunciarse, “buscar la noche de los sentidos” (Corbin 2005: 69). Prolongar la vida, pero no estar en ella más que en espera de la muerte.

Muchas mujeres a partir de la Edad Media vieron en la angustia física y mental “una oportunidad para su salvación y la de los demás” (Bynum 1990: 169). Los sufrimientos eran vistos como algo a ser soportado, más que ser curado. En general, la oferta de curación era una tentación más a vencer en el camino de la perfección y la salvación eterna. También es cierto que se trata de sociedades a las cuales les parecía más valioso salvar a personas de un sexo (el masculino) por sobre el otro. Si las marcas de una enfermedad no son visibles a simple vista, hay que saber guardar ese secreto. “Sufrir el mal en silencio es un privilegio demasiado raro como para publicarlo” (Bynum 1990: 73).

Además, se buscarán una serie de tormentos para ser infringidos al cuerpo: las disciplinas. El “martirio rojo” en un primer momento de carácter público, posteriormente de carácter privado, el “martirio blanco”. Los grandes modelos inspiradoras de las mujeres en el siglo XVII, fueron también mujeres: primero, Catalina de Siena y María Egipciaca, y luego, Teresa de Ávila. *“Domar el cuerpo es en primer lugar inflingirse una disciplina feroz”* (Bynum 1990: 55) Éstas consistían en ayunos y flagelaciones. En este sentido, el repertorio es enorme: desde no comer más que pan y agua, hasta prepararse comidas de aspecto y saber repugnante (la santa anorexia), hasta golpearse con toda clase de objetos, y cargar con cilicios y cadenas permanentemente. También evitar el sueño, o dormir en una cama incómoda.

La escritura de las mujeres coloniales es un ejercicio que está profundamente enraizado en su cuerpo. La mujer que escribe está registrando sus experiencias corporales, tanto en relación con la divinidad, como también en relación con sus pares masculinos y femeninos, y consigo misma.

La mayor parte de estas escrituras fue hecha por mujeres religiosas: monjas de claustro o beatas. El dominio de la lecto-escritura es bastante limitado en la época: la cultura colonial es eminentemente ágrafa y será en claustros, conventos y monasterios donde se enseñe a leer y a escribir, por lo tanto, se practican la lectura y en el mejor de los casos, la escritura.

Más que hablar de literatura, se habla de escritura de mujeres, pues se trata de textos mucho más ceñidos a las estrictas condiciones de control y disciplinamiento coloniales, y no gozaron de ese espacio de libertad que permite el arte de la literatura.

Para Adriana Valdés es fundamental abordar los relatos conventuales, no sólo por su abundancia y presencia en todos los países del continente, sino porque permiten la ampliación del conocimiento cultural de una época fundamental en la conformación identitaria de América Latina. Su propuesta es que dichos textos serían escritos sospechosos por estar en un territorio ambiguo entre la religión y la superstición, y abordar aspectos problemáticos como profecías, visiones, arrobamientos, milagros, aparición de ángeles y demonios, y en general, todo el mundo místico que era de acceso exclusivo de las mujeres.

Estos relatos fueron durante mucho tiempo silenciados. Y no sólo las escrituras, sino las mismas mujeres. Pero recientes investigaciones han demostrado la presencia y aporte de ellas en el acontecer histórico del pasado. No desarrollaré más este punto, porque ha sido ampliamente abordado en el capítulo II de esta tesis.

La motivación de estos escritos era la obligación. Ya sea mandadas por el padre confesor, o bien ordenada por un ministro de la iglesia para registrar un relato fantástico de la conquista de América, la escritura buscaba controlar a mujeres “fuera de norma” para evitar que cayeran en la herejía, que es “tan natural en ellas”, salvarlas de que sean engañadas por el demonio, como también dar gloria y fama al hombre de iglesia que pudo encaminar por el camino del bien a esta “rara ave”.

La escritura autobiográfica, especialmente de las religiosas de claustro, es un modo de complementar el ejercicio de la confesión. Además permitía advertir si existía alguna candidata a santa, lo que daría renombre a su orden religiosa y a su confesor, junto con colaborar en la estrategia de evangelización americana.

A pesar de ser propiciados por la obligación de informar de todo al confesor, se puede leer en estos escritos una “*necesidad de relación y comunicación interpersonal que mitigue la dolorosa experiencia de soledad y desamparo*” (Invernizzi 2003: 27). Es una escritura entre la transgresión y la norma, en la cual la mujer se debate entre aceptar su individualidad, la que se ve confrontada muchas veces con el estrecho molde que la sociedad colonial está dispuesto a tolerar.

La relación de la confesada y su confesor era cercana y estrecha. El sacerdote no sólo actuaba como padre espiritual, sino también era juez, amigo y maestro de la religiosa. Muchas veces, era una de las pocas personas con las cuales podía hablar. Las monjas también escriben al confesor como un modo de consolarse de su separación con el mundo. Y cuando ha pasado mucho tiempo sin la visita del padre espiritual, como un intento de consolución de la separación de éste.

La mujer que escribe vuelca su conciencia sobre sí misma. Se ve obligada a mirarse, a repasar los episodios de su vida. Este ejercicio de introspección le resulta en algunos casos muy doloroso, por la vergüenza y la culpa. La escritura es vista como un trabajo arduo y penoso. Tanto por las condiciones materiales de dicha relación, como también por las materias principales de las que trata: fenómenos y experiencias interiores de la religiosa. Además asume como difícil y torturante lograr encontrar las palabras adecuadas para la complejidad del mundo interno que pretende revelar.

Aparece en estos relatos una rica y variada subjetividad femenina, emerge una conciencia e identidad de mujer rica e individual. También se visibiliza la vida cotidiana, tanto de los conventos como fuera de ellos. En sus escritos hay numerosos relatos de infancia, pues la mayoría de las religiosas que reciben la indicación de escribir su autobiografía, son aquellas mujeres de algún modo extraordinarias, que tienen visiones, sufren raptos y éxtasis, y éstos se han manifestado desde la infancia.

La autobiografía servirá de base para que el confesor escriba su hagiografía, para ejemplo de otras mujeres y del mundo colonial católico.

3.2 Rito y fiesta.

El teatro podría ser una fiesta o constituirse en una. Esto fue así en la Colonia americana, como también lo ha sido en diversas teatralidades en el mundo a partir del siglo XX.

El parentesco del teatro y la fiesta es antiguo. El investigador español José María Díez Borque advierte en el teatro una imprecisión genérica imposible de sortear, una indefinición y una serie de encabalgamientos que hacen del texto un “continuum” ritual, cantable, recitable,ailable, representable. Genera, de algún modo, una semejanza con los aspectos festivos más elementales.

En el origen de la fiesta abundan los elementos teatrales, especialmente dos: el mimetismo y la repetición, ambos puestos en juego en un intento por la actualización del drama cosmogónico primitivo. Dicho de otro modo, en la fiesta -como en el Teatro y en el Arte, en general- hay *juego*, hay *representación*.

Las fiestas han sido desde hace mucho tiempo prácticas sociales que, sin ser actividades teatrales, fueron gérmenes de la formación del teatro; son actividades de no – actores y se conforman por expresiones en interdependencia, por lo que constituyen cierto espacio de teatralidad con plena conciencia de ello, lo que se plasma con fuerza en el espectáculo.

La fiesta fue fundamental para el proceso de evangelización colonial al constituir un espacio donde confluían los diversos actores del mundo colonial y participaban las diferentes etnias y castas, confundándose lo religioso y lo profano. Este vínculo se producía en el espacio del templo (misa) y el espacio público (procesión).

Fue un aparato de persuasión y control que legitimó el poder civil y religioso, y dejó una huella profunda en el mundo indígena que la reinterpretó integrando sus propias manifestaciones culturales.

Volviendo a las relaciones entre el teatro y la fiesta, podemos intentar abarcar el concepto de *teatralidad* por ser clave en la intersección de ambas manifestaciones. Patrice Pavis señala que teatralidad es “el teatro menos el texto”, es decir, la percepción global

de signos y sensaciones, vale decir, lo que no es la palabra en sí. Según Díez Borque, cuando hablamos de teatralidad hablamos de un conjunto de órbitas concéntricas en que giran liturgia, fiesta y teatro.

Se puede entender la vinculación entre la fiesta y el juego espectacular del teatro girando concéntricamente, pues ambos devienen una abstracción de la vida corriente, a semejanza del rito, constituyen un encuentro del público con un símil de la realidad, pero al margen de ella, una suerte de síntesis del mundo; generan un espacio y un tiempo propios y, sobre todo, establecen un *espacio sagrado*.

La identificación platónica de lo sagrado con lo lúdico eleva al juego a lo más alto del ámbito espiritual y obedece a los enormes factores humanos que operan al momento de representar: en el caso del Teatro, el actor genera un abandono de sí y tanto el público como el intérprete mismo donan el tiempo útil para dar cabida a la unidad del hombre consigo mismo y con lo trascendente. Hay en ello una finalidad mística, no funcional. No es una cuestión vital la que se da lugar, sino que más bien se apunta con su realización a lo que le da sentido a lo funcional: esto es *lo sagrado*.

En el caso de la fiesta, se genera una inversión o subversión en que, más que una parodia, conlleva una instancia crítica de libertad; un rompimiento de las normas en un margen espacio temporal muy preciso. Un modelo de las grandes transformaciones que tienen lugar en la festividad, es la Fiesta Barroca, la cual exaltó la diversión, "*el sentido lúdico originario de la fiesta, constituido por una representación sacra cultural, que encarnó las fuerzas espirituales en apariencia simbólica*" (Cruz 1995: 31). El uso de elementos comunes produjo la paulatina mezcla que terminó en que lo lúdico desbordara lo litúrgico.

La fiesta consigue una emancipación de los cánones culturales: el orden corriente es alterado y aquella confusión de roles es la muestra más evidente de la libertad auténtica que el público siente y usa.

Hugo Hernán Ramírez, refiriéndose a las festividades de la época de Conquista en México, señala que "*en un desfile o en una procesión, por ejemplo, la representación puede llegar a ser tan decisiva que se confunde al miembro de una orden con la dignidad de la Iglesia...; de hecho, lo efectivo de la representación radicaba en que esa confusión debía producir ventajas*" (Ramírez 2009: 48).

Cargada del sentido de religiosidad como lo hemos entendido hasta ahora, la superposición juego-teatro-espectáculo-teatralidad-fiesta, no sólo busca el lazo con lo latente, con la espiritualidad inaprehensible; se busca también el orden, la figuración y la actitud superior a lo cotidiano, es decir, adquiere la conducta de *culto*. Dichas fiestas sacras son predominantemente un espacio de celebración y celebrar significa hacer con solemnidad y con todo lo requerido una junta o contrato; alabar, venerar públicamente los misterios religiosos o la vida de los santos. El culto es una reunión para la alegría común, que no prescinde del dolor. Una parte de esta fiesta deja espacio al dolor y a la introspección y reconecta al espectador con su propio universo emotivo, con su propia biografía, con su propia ideología, con sus temores –como la fiesta originaria hacía-. Este lado otro de la fiesta propicia en el espectador un reconocimiento de sí y del todo, un redescubrimiento del mundo concreto en el que habita. Isabel Cruz explica lo anterior como la "*intensificación de la existencia del pueblo, para el cual sus ideas morales, religiosas y poéticas, adquirirían de esta suerte forma visible*" (Cruz 1995: 95).

La realidad sustituta de la celebración produce en la comunidad un sentimiento de integración y ayuda, por tanto, a conocer mejor el lugar de donde se es. Se produce un reencuentro con lo inadvertido al hacerlo consciente: Se lleva a cabo en la experiencia de lo

sagrado una transformación por un proceso analógico – simbólico de los objetos visibles en signos y lenguaje de lo sagrado. Lo sagrado revela la alteridad de su ser en la apariencia.

3.3 El teatro como fiesta: el teatro y lo sagrado

[El teatro tiene la] función primordial de religar

a los seres humanos y proveerles de una experiencia ritual y festiva.

Elizabeth Araiza “La fiesta verdadera”

Varios han sido los artistas del teatro que han establecido una relación entre su práctica escénica y el territorio de lo sagrado. Este no es un tema nuevo: en el mundo antiguo, en el medieval y el colonial la mayor parte –sino todas- de las prácticas escénicas se enmarcaban en el contexto de una fiesta religiosa o civil. Esta relación se perderá luego, para reaparecer en el siglo XX, de la mano de una búsqueda creativa que se instala en la Historia del teatro y especialmente en los orígenes del teatro, los que han sido –como lo prueban numerosas investigaciones- al alero de la religión (tanto de la religión griega, como la cristiana o la católica, por mencionar sólo los tres casos anteriores).

Abordaré a cuatro directores teatrales, donde esta relación es más clara y evidente para los propósitos de esta tesis. Evidentemente habría muchos más que reseñar, pero esto excede los propósitos de esta investigación.

En primer lugar, el director teatral polaco **Jerzy Grotowski** trabaja la relación entre teatro y religión. Le interesa la experiencia que nace de la interacción entre el actor y el público, realzando la riqueza moral del trabajo escénico por sobre su riqueza material.

Encausará su vida a la búsqueda del actor santo y del teatro sagrado, que entiende como un acto de transgresión y trasfiguración, en donde el rito y la ceremonia se trasformarán en el elemento constituyente fundamental. Habla de un “teatro pobre” pues reniega de los tecnicismos, requiere un actor santo capaz de transformarse mediante su cuerpo, voz y alma, despojado de herramientas técnicas externas, que tiene un entrenamiento que le permite alcanzar elevados estados de espiritualidad , por medio de su materia corporal y su psique.

Será a través de la corporalidad del actor que se produzca el vínculo ritual con el espectador. La representación teatral la ve como un acto de autenticidad: requiere de la desnudez y el despojo del actor, liberado de sus máscaras sociales, clichés y convencionalismos. Es una búsqueda de la pureza, del estado original. Requiere de un actor sacerdote que a través de su entrenamiento y práctica rigurosa es capaz de trascender a su ego, liberándose de su individualismo, y buscando alcanzar la universalidad. De este modo, reproduce un acto de trasfiguración, se ofrece a la comunidad en sacrificio, contagiando al espectador de esta experiencia íntima (como la imagen de la peste en Artaud) y llega a la raíces de la humanidad.

Esta idea de un actor “desnudo” no se entiende en el sentido exhibicionista, sino en vinculación con el sacrificio: el actor dona su cuerpo a la colectividad para permitir el acto de purificación y liberación de los espectadores.

La idea de actor santo, fue luego desarrollada por el investigador teatral norteamericano **Richard Schechner** quien estudia los rituales y señala que la preparación para el ritual es “una manera de cambiar el orden de las cosas para que los intérpretes puedan dar el salto

metafísico” (Schechner 1998: 235). En el rito, una vez transformado el intérprete, entra en trance.

Los trabajos de Schechner le deben mucho al estudio realizado por el antropólogo cultural Víctor Turner quien habla de una fase de liminalidad presente en todos los rituales de iniciación, como *“una situación inter-estructural... un estado de transición... un proceso, un llegar a ser”* (Turner 1973: 53). Es una fase confusa y ambigua: *“los seres liminales no están aquí o allí, están en una especie de limbo entre las posiciones asignadas por las leyes y las costumbres, las convenciones y el ceremonial”* (Turner 1973: 56).

El importante director inglés **Peter Brook** dedica un capítulo de su importante libro “El espacio vacío” al tema.

Brook señala que *“Lo llamo Teatro Sagrado para abreviar, pero podría llamarse Teatro de lo Invisible-Hecho-Visible: la noción de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible se ha apoderado de nuestros pensamientos”* (Brook 2000: 51).

Para Brook en el mundo contemporáneo se han perdido dos elementos fundamentales de la teatralidad: el rito y el ceremonial como valores originarios. La celebración es la experiencia cúlmine del teatro y se puede manifestar como aplausos o silencio. Brook revaloriza el silencio, lo considera fundamental en el proceso de recepción de una obra, pues corresponde al momento de contemplación, el doble perfecto del momento de acción. Esta idea la comparte Hans Thies Lehmann, para el cual el momento de contemplación (el silencio) es el doble perfecto de la acción (la obra teatral). Ambas se necesitan mutuamente, y juntas cierran un ciclo.

Algo mágico acontece en el momento en que dos actores están actuando juntos. El público puede sentir que algo ocurre entre ellos. Asimismo, algo misterioso y mágico se produce en el encuentro de un actor y su personaje.

Brook recupera el planteamiento artaudiano de que el teatro sea un lugar sagrado, y reactualiza la búsqueda por un teatro que conmueva (por su belleza y su crueldad) y no simplemente algo que sea ameno. De ese modo se podría sacudir al público. Para Artaud, sólo el teatro podría *“liberarnos de las reconocibles formas en que vivimos nuestras vidas cotidianas. Eso hacía del teatro un lugar sagrado donde se podía encontrar una mayor realidad”* (Brook 2000: 67 68).

En su búsqueda creativa, necesitó apartarse del teatro convencional, uniendo las tradiciones occidental con la oriental, y realizando una exhaustiva investigación sobre el teatro en el continente africano donde volvió a su origen para rescatar lo esencial y, de ese modo, encontrar el teatro más contemporáneo. Esta paradoja me parece fundamental, sobre todo pensando en la teatralidad desde América Latina. A mi juicio, en nuestro continente, las formas teatrales más auténticas y conmovedoras son aquellas que han recuperado un impulso arcaico, enraizado en nuestra propia historia y tradición. Como ejemplo, valga mencionar algunos grupos como *Yuyashkani* de Perú, con más de 30 años de trayectoria, autodefinidos como un grupo, no una compañía que monta obras de teatro; los colombianos de *La Candelaria*, fundada en 1966 por artistas e intelectuales, liderados por Santiago García; la *Casa de Teatro Malayerba* de Quito, Ecuador, colectivo fundado en 1979 y dirigido por el dramaturgo Arístides Vargas; y el *Teatro de los Andes* de Yotala (Sucre), Bolivia, nacido en 1991 y dirigido por César Brie; por nombrar los más conocidos, de larga trayectoria y vigentes hasta la actualidad.

En esta misma línea, en el caso chileno, es fundamental citar el trabajo de Andrés Pérez, director teatral chileno fallecido, quien a partir de los años 70, pero sobre todo a fines de los 80 construyó una nueva forma de hacer teatro en Chile, que influyó a muchas

generaciones posteriores, donde lo que hace es básicamente recuperar el sentido de fiesta y vivencia del sentido de comunidad del evento teatral.

Andrés Pérez actualiza la relación entre teatro y fiesta. Cada uno de sus trabajos escénicos es, primeramente un espectáculo para todos los sentidos, un momento para producir un quiebre con la cotidianidad, una oportunidad para entender mitos, ritos, tradiciones populares y sobre todo, un espacio para compartir una memoria común, en especial, una memoria latinoamericana.

Recuerda Ileana Diéguez, investigadora teatral, “para Andrés Pérez, el teatro era una fiesta, donde armónicamente se integraban elementos rituales y lúdicos.” (Diéguez 2002: 118). En un entrevista concedida el año 2003 reconoce, a propósito de su próximo proyecto: “Sé que voy a hacer algo que tiene que ver con el rito y con la fiesta popular” (Andrés Pérez en Guerrero 2003: 88).

Sus producciones fueron verdaderas celebraciones festivas en las que invitaba al espectador a:

“relacionarse con la obra de una manera distinta: fresca, directa, espontánea. Sin el rigor sacralizado que tienen los grandes teatros, donde el asistente se siente como en “un templo del arte”; todo lo contrario, la propuesta de Andrés Pérez es que la experiencia teatral sea una celebración construida por todos los asistentes al convivio teatral: espectadores y espectados.”⁴⁸

El punto de más notoriedad en su carrera lo logró con el montaje de la obra “La Negra Ester”, basada en las décimas de Roberto Parra, obra que se transformó en un “fenómeno local e internacional gracias al espíritu de explosiva fiesta que generaba -ya fuera bajo una carpa o al aire libre- y la celebración que hacía de una chilenidad picaresca”⁴⁹

Más que con textos dramáticos, generalmente trabajó con materiales no dramáticos, y si abordó textos, la forma de hacerlo, era también practicando su deconstrucción, la ampliación de sus límites. Como ejemplo del primer caso volveremos a citar *La Negra Ester* (1988). El material original fue una obra poética de Roberto Parra que Pérez y su equipo transformaron en un material para el teatro. El mismo procedimiento lo aplicó para el trabajo de *El desquite* (1995), también de Roberto Parra. En otras obras como *Época 70: Allende*, creación colectiva (1990), *Popol Vuh* (1992), *La consagración de la pobreza* (1996) y *Tomás* (1998), el material base fueron relatos, obras poéticas, cuentos, historias o investigaciones periodísticas.

En el segundo caso, es decir, los montajes basados en obras teatrales más “convencionales”, lo más recordado sería su trabajo a partir de dos obras de Shakespeare: *Ricardo II* y *Noche de reyes*, realizadas en los ‘90, como también en sus últimos años que montó *Madame de Sade* (1998) de Yukio Mishima, *Nemesio Pelao, qué es lo que te ha pasao* (1999) de Cristián Soto y su última obra, cuya dramaturgia también le pertenece *La huida* (2001).

En relación al espacio para la representación, Andrés Pérez sacó la obra teatral del ámbito cerrado y exclusivo de las salas y la llevó a distintos espacios públicos, transformando en escenarios sitios abandonados de la ciudad (como el antiguo teatro

⁴⁸ Entrevista a Kike Castañeda, actor y director teatral. Actualmente realiza su tesis para el grado de Magister en Dirección teatral sobre Andrés Pérez y su trabajo con Ariane Mnouchkine.

⁴⁹ www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=andresperezaraya%281951-2002%29

Esmeralda en la calle San Diego, o la terraza del cerro Santa Lucía), o montando sus obras bajo una carpa en las comunas de Santiago o en cualquier ciudad del país.

No se trataba de elecciones arbitrarias. Muy por el contrario, un análisis pormenorizado de los espacios donde representó sus obras podría darnos una idea más completa de la intención de recuperar espacios “patrimoniales”, territorios que portaban con una memoria de la ciudad que su creación buscaba actualizar.

Su objetivo era buscar un lugar, modificarlo, resignificarlo, y entregárselo al espectador como un lugar otro. Es necesario destacar que *“la re significación de muchos espacios como plazas, jardines, museos, palacios, etc.”*⁵⁰ Es un ejercicio interesante, pero “peligroso”, pues requiere de un actor atento, versátil y dispuesto a adaptarse a la nueva realidad constantemente.

El diseño espacial además de determinar el lugar donde se va a situar el actor, establece también un lugar en el que va a transitar el espectador. El espacio escénico puede permitir (o no) la participación de los espectadores, entendida como un medio de interacción social del público dentro de la acción dramática, transformando la representación en un acontecimiento social donde “actúan” tanto los intérpretes como los espectadores.

Esto es la esencia del teatro callejero, pues *“es la manifestación de un teatro que busca la interacción constante en la gente, desea que este público activo opine y participe, ya que sin ellos pierde sentido su trabajo”* (Yáñez 2001: 119).

La participación del espectador permite que el mundo real penetre en el teatral. Para Pérez, el teatro:

“debe posibilitar el salirse por un instante de este mundo, ya que la verdadera entretención, en su sentido más griego, es, justamente, trasladarse, salir de un espacio y realizar un viaje en el tiempo. Los actores y actrices, el equipo en general, muestran un mundo y posibilitan el traslado del espectador hacia él” (Andrés Pérez en Guerrero 2003: 43).

Así creaba espacios para la celebración, buscando irrumpir en la cotidianeidad, trayendo una fiesta disfrazada de teatro. En sus propias palabras: *“Mi oficio es provocar y perturbar al público. Me interesa sacar al espectador del lugar donde está. No necesariamente a través del efecto sino a través de la belleza”*⁵¹

A mi juicio, el mayor logro del trabajo de Pérez fue reinstalar la concepción del teatro como celebración popular, quitándole el exceso de seriedad que dificulta la proximidad con el público.

Todas las puestas en escena de Pérez surgieron de largos procesos de investigación, donde el grupo de actores compartía muchas horas de trabajo diario que incluían desde entrenamientos físicos, vocales y emocionales, trabajo de personajes, hasta actividades comunitarias como limpiar el escenario y los baños del teatro o local de ensayos. Se trataba de una verdadera comunidad de artistas que no sólo trabajaban juntos, sino compartían una vida.

La premisa para el trabajo de creación de los personajes era que no le pertenecen al actor, sino que *“tan solo se conjuran a través del cuerpo del actor, entonces, no se trata*

⁵⁰ Op. Cit.

⁵¹ Entrevista a Andrés Pérez realizada por Rodrigo Miranda. El Mercurio. Santiago: Talleres El Mercurio, 1900- . v., (6 nov. 1998), p. 10-11 (suplemento).

de ver quién lo hace mejor sino quién recogerá mejor el espíritu de ese personaje” (Marco Antonio de la Parra cit. en Diéguez 2002: 116).

Como se puede ver, su propuesta estuvo centrada también en el nivel ético, pues le parecía fundamental hacer más solidario el arte del actor, reafirmar posibilidades de intercambio y aprendizaje, rechazando todo el sistema de los primeros actores y actrices. Los personajes eran comunitarios: todos habían ayudado a construirlos, les pertenecían a la obra, y a sí mismos, jamás a un actor en particular. En este sentido, se produce hoy una paradoja cuando Rosa Ramírez sigue representando con mucho celo y conveniencia y luego de más de 20 años, el personaje de la Negra Ester. Esto va totalmente en contra de lo que el propio Pérez imaginaba del teatro y el trabajo del actor.

Para trabajar con el actor, recuperó lo más arcaico de la tradición de todas las teatralidades: la máscara y su sentido mágico. La máscara la planteaba como un encuentro de otro, con su voz propia y sentimiento. Es decir, de un vínculo entre un actor (persona) con una máscara (personaje), ambas realidades concretas y materiales. Proponía que el actor trabajara en el aprendizaje de qué significa la experiencia de esa otredad, como un viaje, *“esa trascendencia del rostro, intentando descubrir otra mirada, otro gesto, otro andar”* (Diéguez 2002: 113).

En su método de creación, nada estaba decidido de antemano: todo se probaba y aún cuestionaba permanentemente hasta que se lograba el ajuste necesario. Le parecía fundamental hacer las cosas desde la práctica, desde el quehacer, desde la acción. Sólo teorizaba después, y cuando era estrictamente necesario.

Todo en el montaje de una obra era aprendizaje: *“Aprender a descubrir que cada texto tiene su sentimiento y que hay sentimientos que no se pueden violentar... La indagación individual lleva a la experiencia del conocimiento de un texto”* (Diéguez 2002: 114). El texto era fundamental, especialmente en su condición de depositario de la emoción. Ésta era el centro del trabajo del actor, pero quería que éste la buscara con sinceridad y sin tecnicismos. Le interesaba, en este sentido, la potencialidad de cada actor en particular. Era capaz de leer los signos del cuerpo como reflejos del estado interior, y viceversa. No deseaba transiciones psicológicas entre una emoción y otra, sino estados emocionales precisos. Nunca construía desde lo abstracto, sino desde una materialidad concreta. Por eso la máscara era su mejor aliada, ya que se constituía en una evidencia material de la existencia del personaje. Las máscaras podían ser reales, o construidas con maquillaje. Nunca fueron máscaras vacías: lo exterior, el signo lo veía como reflejo de algo interior sincero y sencillo, pero profundo, que el actor debe ser capaz de expresar.

Proponía al actor un trabajo donde la intuición tenía un rol importante: *“Hacer algo, cuando sea necesario hacerlo”*. Que trabajara desde una suerte de honestidad.

Para el actor cada momento del trabajo debía ser *“un acto total, un acto del alma: el teatro es un estado de vida o muerte. El lugar donde nos lo jugamos todo, un modo de vida, una carrera de toda la vida”* (Diéguez 2002: 121).

Para él, cuando un trabajo funcionaba simplemente era evidente, lo que podríamos definir como algo que “simplemente es”. La evidencia definía la particular expresión de un sentimiento por un actor, el instante de las apariciones, cuando ocurría... *“El encuentro de otro. El aparente final del viaje”* (Diéguez 116). Este momento era mágico, imperceptible, pero concreto a la vez, frente a lo cual se experimenta *“la sensación de lo inefable”* (Diéguez 2002: 116).

La evidencia, como todo lo teatral, también era algo efímero. La base de su teatro es la idea de que todo cambia, nada permanece. Todo está en constante movimiento. En permanente viaje.

Su teatralidad privilegiaba lo efímero, lo fugaz, lo irreplicable. El actor debía vislumbrarse como un poeta, *“un develador de mundos ocultos que parecían configurarse en nuevos y sorprendentes rostros”* (Diéguez 2002: 113).

Quería desarrollar otros planos de la imaginación, *“concebir un diseño en el espacio y cuerpo del actor de acuerdo a su emoción... [Estos] debían evocarse estados del alma, simples y complejos, pero únicos, que tuvieran su manifestación en posiciones y usos externos del cuerpo y en gestos claves e identificables del rostro”* (Diéguez 2002: 113).

A nivel estético, sus obras siempre se lograron en el cruce de muchas tradiciones. La estética no realista que alcanzaba surgía como un resultado de su premisa de “Ver a través de lo imaginario”. En este sentido, era sumamente detallista, y esperaba que sus colaboradores también lo fueran. Estaba convencido de que la materialidad de los objetos tenía mucho que comunicar. Como ejemplo de esto, cabe destacar que el piso donde se representaba la famosa “Negra Ester” original eran restos de cerámica que habían sido recogidos del verdadero prostíbulo donde vivió su más famoso personaje.

La influencia que ejerció en América Latina fue trascendental por los talleres que realizó para diversos creadores escénicos por todo el continente desde fines de los años 80. Asimismo, en Chile formó generaciones de artistas: actores, directores y músicos.

Andrés, para sus amigos, tejía los sentimientos de vida y muerte, de alegría y dolor. De esos contrastes, de lo trágico y lo cómico hizo su teatro.

Articuló una estética de la plaza junto a lo milenario.

Recuperó espacios olvidados, obsoletos, ocultos bajo la supuesta modernidad de nuestras ciudades.

Hundió sus raíces en las formas teatrales pre dramáticas, que le parecían interesantes porque apelan a una riqueza expresiva a través de una estética no ilustrativa, una forma de contar que usa la estilización, la ritualización, la codificación.

Trabajó con vocación intercultural, vinculando oriente con occidente e instalando al centro a América Latina.

Concibió su teatro como rito, como ofrenda, como fiesta popular.

Convirtió lo invisible en algo visible. Hizo de la memoria y la tradición algo concreto y palpable en sus creaciones.

Imaginó al público como protagonista, al ponerlo como testigo del maravilloso y mágico momento en que el actor entra a escena, cuando la persona da paso a la máscara, ese microsegundo ritual de la encarnación que él exhibía y jamás ocultaba en sus espectáculos.

Permitió que el teatro fuera un espacio para el diálogo, como un dar y recibir.

Creo un teatro en presente, y con urgencia.

No es casual tantos verbos en esta larga enumeración: el teatro de Andrés Pérez se centró en la acción y la contingencia.

Tanto Brook, como antes Artaud, y luego Pérez consideraron la “actividad escénica no sólo en tanto texto destinado a ser leído como sistema de signos, sino también

principalmente como presencia, como acontecimiento entre artista y espectador, como conexión aurática y convivial” (Dubatti 2001:16).

Este último punto me parece crucial: el teatro es un espacio para la convivencia entre los artistas (la magia que brota de esa relación), pero esencialmente entre los artistas y su público.

El teatro presenta un “doble fundacional” al decir de Felipe Pedraza. El público “ve doble” durante el espectáculo; por un lado ve al actor, y al mismo tiempo, al personaje que representa ese actor. Este doblez también aparece en los ensayos y va mutando. Al principio, sólo está el actor: el personaje existe en el texto o en los materiales. En la medida en que se avanza, comienza a aparecer tímidamente en los gestos, en las formas de decir. Aún es algo torpe, y poco definido en sus contornos. El actor casi no es consciente de esto. El trabajo del director en esta etapa es permitir que el actor conozca esos hallazgos. Luego, en la medida que se va avanzando, el personaje va transformándose en una máscara que irá ocultando, parcialmente, al actor y la actriz. Cuando la obra se enfrenta al público el doblez reaparece. El espectador ve al actor y a su personaje. Así como también ve la sala (o el espacio teatral) y, al mismo tiempo, el espacio representado. En esta paradoja se construye esa “verdad a través de la mentira” que es el teatro y la actuación.

Para todos estos autores, el teatro permite establecer un espacio y tiempo sagrados, separados del profano, mediante la celebración un acto ritual y mítico, que sumerge a los actores y espectadores en una sacralización.

Las preguntas que vuelven a surgir ahora tienen que ver con la posibilidad efectiva de un teatro sagrado, o que, al menos, intente recuperar ese espíritu de celebración, esa búsqueda de la belleza de lo trascendente, en un época tan desacralizada, individualista y poco comunitaria como la nuestra. Junto con Grotowski en los años 60 cabe hacernos la pregunta de si ¿es posible un teatro sagrado en una sociedad desritualizada y, de ser posible, qué forma adoptaría esta teatralidad?

3.4 Conclusiones

El cuerpo, tanto para las Ciencias Sociales como para las Teatrales es un territorio para la investigación, pues es el espacio donde se devela una cultura, a través de las marcas inscritas en él, como también una frontera, un espacio para el intercambio, para la negociación.

El cuerpo “se educa” a través de técnicas que son fundamentales como registros de la memoria de un pueblo, pero también y fundamentalmente “significa”, por las dimensiones simbólicas que en todas las culturas se le otorga, las cuales está subordinadas a un patrón moral predefinido.

Del mismo modo, el cuerpo del actor es **educado** rigurosamente lo que constituye su período de formación como artista, pero en el espacio escénico el cuerpo **representa**, pues será en él donde opere la puesta en escena del personaje, es decir, de la ficción. O en las artes performativas, será su mera presencia lo que interese, en su condición de efímero e inacabado. Esto ha ocurrido, pues en los años 60 se puso en crisis la ficción, y la búsqueda

fue la representación del sí mismo, cuestión que está bastante más resuelta hoy como una imposibilidad real⁵².

El cuerpo en comunidad, subordinado al ser y hacer colectivo, permitirá que los límites entre uno y otro cuerpo desaparezcan, perdiendo individualismo y acoplándose a la experiencia de lo colectivo. Este cuerpo comunitario ampliará su registro irradiando hacia la comunidad en el sentido simbólico. Especialmente claro en este punto serán las acciones de las religiosas, que irradian hacia el espacio de la ciudad.

Las mujeres religiosas que escriben, obligadas por el confesor o padre espiritual, registran sus experiencias místicas y mundanas, las que están profundamente teñidas por una experiencia del cuerpo, que en una época como la colonial es definitoria. La dominación de indios y mujeres en la Colonia se ayudó de estrategias que no hicieron tan necesaria la violencia, pues instalaron un control mucho más efectivo y económico. A través del fenómeno de la culpa, por ejemplo, la educación y domesticación de las mujeres fue muchísima más efectiva y limpia en el control de estos individuos complejos y naturalmente tendientes al pecado.

Las emociones y el dolor también son construcciones culturales que se materializan en el cuerpo, a partir del repertorio que una cultura les ofrece a sus miembros. La manifestación de ellas acudirá a signos visibles compartidos por todos quienes pertenecen al grupo.

Es esencial en las artes escénicas el vínculo corporal que se establece entre actor (quien acciona) y espectador (quien contempla). Se trata de dos estados diferentes, pero complementarios. La ausencia de uno, hace automáticamente desaparecer al otro.

El actor se prepara, entrena, domestica su cuerpo a través de diversas técnicas corporales. Ese cuerpo entrenado, material puede dar paso a ese cuerpo sublimado, preparado para la trascendencia, es decir, para simbolizar.

El cuerpo será el objeto privilegiado de representación, el protagonista de la comunicación con el espectador.

El vínculo entre teatro, rito y religión es crucial para entender las prácticas teatrales más interesantes y particulares en América Latina.

En la época colonial el teatro se daba en el marco de lo festivo, tanto dentro de las celebraciones religiosas, como también de los actos públicos en que el poder civil se investía como tal.

El momento de la fiesta, como el momento del teatro, era el de la inversión de los roles, el momento de la subversión del orden colonial, donde se practicaba y vivía una libertad de la que se carecía en el cotidiano. La seriedad de la fiesta religiosa, su dramaticidad, siempre estaba contrastada con su parodia. De lo trágico a lo lúdico, del drama a la farsa.

La comunidad colonial se integraba en el momento de la fiesta, se sentía parte de una misma cosa, partícipe de una tradición, semejante a sus semejantes.

Numerosas formas teatrales han recuperado en América ese espíritu de fiesta y teatro. Sin duda entre las más importantes se ubica el ejercicio teatral que realizara

⁵² El cuerpo comunicando el sí mismo estaría de igual modo en una situación de representación, sólo que el "personaje" ya no tiene un origen en el mundo de la ficción, sino –supuestamente– en la autobiografía del artista. Pero evidentemente el hecho de que alguien observe la situación, y el entrenamiento del performer, hará que no "actúe" del mismo modo que en la vida cotidiana. Esto lo han probado una y otra vez los "realities" que supuestamente quieren mostrar la vida de personas en diversas situaciones, pero claramente tanto por el proceso de edición, como también por la situación antes descrita de estar siendo observados, no estamos frente al ser humano al natural, sino uno en situación de "representación de sí mismo".

Andrés Pérez entre los años 70 y el 2002 cuando aconteció su prematura muerte. Pérez, como también otros creadores latinoamericanos, fueron capaces de elaborar un teatro de vertiente multicultural, pero enraizado en América Latina, para celebrar la vida y la muerte, para celebrar lo popular.

CAPÍTULO CUARTO: ANÁLISIS TEATROLÓGICO

4.1 Introducción

Siguiendo el planteamiento del teórico alemán Hans Thies Lehmann, creador del concepto *Teatro Posdramático* (1999), la propuesta de análisis será producir una mirada desjerarquizada a partir del material escénico. Es decir, se buscará valorizar todos los elementos de la puesta en escena por igual, siendo tan importantes los objetos escenográficos, como la gestualidad y sonoridad del actor, la proyección de imágenes, los personajes de la obra, el espacio sonoro y la realidad del espacio escénico contenedor del montaje.

El análisis tendrá un marcado acento fenomenológico, entendiendo la Fenomenología (de las palabras griegas que significan apariencia y estudio o tratado) como el estudio o tratado de las apariencias. La fenomenología se *“preocupa de la realidad cognitiva incorporada a los procesos subjetivos de la experiencia humana y busca encontrar las fundaciones del significado que se puedan encontrar en la conciencia”*.⁵³

La idea de apariencia es un concepto muy asociado al Teatro Barroco: en este período, apariencia es sinónimo de escenografía, en su concepción de artilugio escénico creador de la ficción. En ella estaría la esencia; en la máscara, la verdadera persona. Por cuanto un estudio de las apariencias es un estudio profundo para un momento en la Historia del Arte en que la relación forma-contenido es tan estrecha, como en el Barroco.

La fenomenología analiza los fenómenos lanzados a la conciencia, es decir, las esencias de las cosas. Estudia la relación entre los hechos (fenómenos) y el ámbito en que se hace presente esta realidad. Pretende ir a las cosas mismas, poniendo entre paréntesis su existencia. El teatro es un arte eminentemente material construido de y por los objetos, por lo cual un análisis fenomenológico de la puesta en escena parece adecuado.

4.2 Teatro Predramático/Teatro Dramático/Teatro Posdramático

El mismo Hans Thies Lehmann señalará que el Teatro Posdramático como tal no existe, tratándose más bien de un “concepto paraguas”, útil para hablar del teatro contemporáneo, desde el extremo del teatro dramático hasta una desdramatización donde la historia no juega ningún rol. En su definición, lo Posdramático considera desde puestas en escena basadas únicamente en el trabajo actoral, hasta instalaciones donde casi no hay actores en el escenario. Asimismo, obras donde hay un fuerte predominio de lo textual (creado y

⁵³ <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/almeras.html>

trabajado de un modo diferente al teatro dramático) frente a otras donde prácticamente no hay texto.

Por lo tanto, al no existir **una** forma de Teatro Posdramático, no será posible un único modelo de análisis: cada obra de alguna manera requerirá su propia estructura analítica, la cual no será aplicable necesariamente a otro trabajo.

Esto complejiza y hace más interesante el fenómeno de la percepción del Teatro Posdramático: la inexistencia de fórmulas, permite volver la mirada en detalle a los materiales con los que la obra se construye.

A pesar de que no hay modelos, sí se podría afirmar que las numerosas prácticas escénicas del teatro contemporáneo enfatizan la idea de la presencia, del presente, a pesar de la integración de medios tan diversos como el cine, el internet, la fotografía y la televisión.

Ha sido la cultura mediática surgida de los años 60 en adelante la que ha hecho que se replantee el arte, y en particular, el teatro, tanto en sus formas, como en sus objetivos, y especialmente en la relación teatro-realidad, es decir, teatro-espectador. El teatro del siglo XX y XXI ha sabido integrar de manera sistemática todos los medios de que dispone la sociedad contemporánea. Para Thies Lehmann, lo interesante es justamente la tensión entre la presencia (el teatro) y la cultura de masas (lo mediático).

Esto es interesante, pues el teatro ha sido históricamente no sólo un hecho artístico sino un espacio de encuentro social. Lo fue en los siglos XVII y XVIII, no sólo en la corte y en los grandes teatros de la aristocracia, sino también en los teatros populares como los corrales españoles y los teatros públicos isabelinos: la platea ha sido siempre un lugar de encuentro tan importante, como el escenario. El teatro visto como una experiencia compartida: la idea de lo coral sobre lo dialógico, como centro de esta teatralidad. El teatro contemporáneo vuelve a actualizar la discusión sobre el fenómeno de la recepción, es decir, del espectador.

En el Seminario que impartió en agosto de 2010 en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, Hans Thies Lehmann planteó una relación muy interesante entre lo que él denomina el *Teatro Predramático*, en referencia a las teatralidades de la Antigüedad Greco-Latina, la Edad Media, el Teatro Barroco Español y el Teatro Isabelino (y nosotros ampliamos la idea a las formas de teatralidad precolombina y al Teatro colonial) con el *Teatro Posdramático*.

Las formas teatrales pre dramáticas oficiales eran rituales de la ciudad para celebrar el poder civil o religioso, para producir un vínculo entre la polis y sus autoridades, para poner en sociedad los grandes temas que las clases hegemónicas pretendían fueran de conocimiento público. El Teatro Antiguo cumplía una función en la ciudad. Para los griegos, como espacio de discusión al centro de la vida social de la polis; para los barrocos, como instrumento de propagación de la fe o respeto a la autoridad. Y se lograba desde lo ritual, desde la inclusión del espectador en el centro de la acción dramática. El teatro era un acontecimiento social y político, no mera entretención en el sentido contemporáneo. Lo que pasaba en el teatro era tan importante que se detenían las actividades cotidianas ordinarias.

En el *Teatro Predramático* abunda el uso de elementos que las teatralidades pos dramáticas han recuperado: como la narración, el coro, las máscaras, la danza, la música. Asimismo, se trataba de prácticas escénicas emplazadas en los más diversos y variados espacios, no sólo en edificios construidos para las artes escénicas como anfiteatros o corrales de comedias. Como ejemplo, puedo señalar las diversas prácticas teatrales que ocurren en el espacio de la calle (prioritariamente la plaza) en la Edad Media como también en la Colonia americana. Tanto una teatralidad producida para las fiestas y conmemoraciones religiosas, como toda clase de representaciones que ensalzan el poder

de reyes y virreyes, hasta llegar a obras de entretenimiento (como la farsa), que si bien entran en el ámbito del teatro no oficial, por lo tanto escasean los documentos escritos, existieron y dieron vida a esos períodos.

Estos ejercicios teatrales predramáticos han ejercido una influencia notoria en las prácticas escénicas contemporáneas. Eso sí, se han desvinculado bastante del poder civil y religioso, como también en otros casos actualizan esa relación. Como ejemplo, vale mencionar al grupo *Royal Deluxe*, fundado en 1979 por el francés Jean Luc Courcoult, que ha estado en nuestro país en un par de ocasiones deslumbrando a toda clase de espectadores con su teatro de calle con marionetas de enormes dimensiones, reactualizando una práctica teatral de raigambre medieval. Del mismo modo, en toda América Latina numerosos grupos centran su investigación en el teatro en la calle (o callejero). Podríamos señalar a *La Runfla* (Argentina), *Mendicantes* (Chile) o *El Teatro de la Calle de Tomás Latino* (Colombia), por citar a algunos de sus exponentes.

Pero no sólo en relación a las características del emplazamiento escénico la relación entre *Teatro Predramático* y *Teatro Posdramático* opera, sino en el uso de todos los elementos citados unos párrafos más arriba, y aun otros.

El *Teatro Posdramático*, para Lehmann permite poner el análisis teatral en la Historia y no se constituye como una categoría que pretende superar la Historia del Teatro, sino que instalarse desde ella. Esto explica porqué prefiere el concepto *Posdramático* a *Posmoderno*. El teatro se va reinventando a lo largo de todo su desarrollo, reciclando e innovando, en un viaje constante entre tradición y vanguardia. Instalar el teatro contemporáneo en la Historia del Teatro permite verificar sus herencias y apropiaciones, y descubrir estos vínculos permite entender las teatralidades de hoy a la luz de un proceso que siempre ha sido vertiginoso y dinámico.

Cada forma de teatro en la historia trae aparejado su propio concepto de puesta en escena, pero también de actor y actriz.

El actor antiguo está obsesionado con su cuerpo en relación a un espacio de enormes proporciones. El actor de la calle tanto en la Edad Media como hoy, también está obsesionado con este mismo tema. Se trata de teatralidades cuya esencia está constituida por la idea de un cuerpo-en-el-espacio. Y un espacio de enormes proporciones. Entonces, no se puede hablar de actor y actriz y su trabajo creativo no considerando el espacio en el que representó. Del mismo modo, hoy por hoy debería ser un tema que nutra la actualización de las llamadas “obras clásicas”, pero ese es un debate largo que no quiero abordar aquí porque me desvía del tema de esta tesis.

El cuerpo del actor en las teatralidades antiguas se nutre del artificio, otra vez, de la apariencia. El actor antiguo más reconocido, es aquel que logra manejar lo artificial y darle vida de manera orgánica. El problema del realismo no se plantea, sino podríamos hablar de una suerte de “verosimilitud en lo artificial”, por darle algún nombre.

También el actor del teatro de calle contemporáneo debe manejar el artificio y lo convencional para llamar la atención de su potencial espectador. Recordemos que en la calle, el teatro se instala en el medio del devenir de las personas por la ciudad, por lo tanto, no se trata de un público cautivo, sino de uno que debe ser seducido por los artistas para que se transformen en público.

El actor antiguo tiene gran conciencia del espectador: actúa frontalmente, existiendo largos momentos de conversación entre el actor o la actriz y su público (los monólogos). Del mismo modo, las acciones no sólo deben ser ejecutadas con precisión y síntesis, sino también ser mostradas al espectador para que éste no se pierda ningún detalle de

ellas. Es una actuación que se hace, y al mismo tiempo se comenta. Es decir, el actor no sólo ejecuta su partitura corporal, gestual y vocal, sino también debe hacer partícipe al espectador de ésta, subrayando su quehacer, para que el público sea “hipnotizado” por su presencia, quiera quedarse hasta el final y hacer su aporte monetario una vez terminada la representación.

El cuerpo del actor y la actriz del teatro antiguo debían ser elocuentes por sí mismo. Su cuerpo era una escultura, que se instalaba en el espacio de la calle y dialogaba visualmente con ella.

Para Thies Lehmann, los trabajos teatrales más interesantes hoy son los que descubren el espacio urbano, y la idea de la procesión. Porque en ello se sintetizan dos cosas: la idea de *Landscape Play*, es decir, del paisaje natural o urbano como marco para la representación. Y en segundo lugar, por el retorno al teatro como rito, como fiesta, como celebración. Es decir, la idea de que ir al teatro sea una experiencia donde no sólo actúan los intérpretes, sino también los espectadores, en el sentido de estar involucrados en la acción de la obra. Esto permitiría que el teatro recupere ese lugar que tuvo en el centro de las sociedades, desde el cual fue desplazado. Que el teatro vuelva a ser un territorio para la reflexión político-religiosa, considerando que hoy no es un medio de comunicación masivo, sino por el contrario, muy elitista.

Al hablar de *Teatro Posdramático* necesariamente surge la pregunta sobre la *Performance Art*.

No todo el teatro contemporáneo puede ser analizado desde la Teoría de la Performance. Ésta surge desde las Artes Visuales a partir de los años 50, pero especialmente en los '60. La performance resuena fuertemente en el mundo anglosajón y en América Latina se ha asumido como otra de sus apropiaciones culturales, pero de un modo bastante disparate. Para Thies Lehmann, el problema de lo performático es que deja fuera todo lo que no es activo. Tiene una tendencia al activismo, y para él, un aspecto esencial en lo artístico es la pasividad. Lo performativo vendría a ser, según su juicio, un nuevo elemento disciplinador, utilizando la terminología de Foucault.

Esto no significa considerar como antagonicos el Teatro y la Performance Art. Muy por el contrario. Pero sí deberemos señalar que las prácticas performativas hoy son parte de lo que llamamos Teatro Posdramático, junto con otras prácticas que no serían sólo performativas.

Mujeres coloniales tanto en su versión original como también en las posteriores reinterpretaciones (*Mujeres coloniales en el Camino a Santiago*, España 2010 y *Mujeres coloniales*, Museo de San Francisco, Chile 2010) es una obra posdramática, por cuanto incorpora la tradición teatral y las prácticas escénicas pre dramáticas, y aún las dramáticas, pero en una estructura general que funciona a partir del concepto de peregrinación, de viaje, de desplazamiento, por ende, una estructura posdramática. La obra se instala al interior de un edificio patrimonial (Monasterio de Carracedo, en León, España; Claustro Convento de San Francisco, en Santiago, Chile), de un espacio arquitectónico de cierta relevancia estética (Palacio del Caballero, en Olmedo, Valladolid, España; Campus Oriente Universidad Católica, Santiago, Chile), o bien en un espacio abierto de la ciudad, que también posea cierta relevancia estética o bien sea el exterior de un edificio patrimonial (Plaza de Escoriaza Esquivel, Vitoria Gastéiz, en Álava, País Vasco; Claustro Exento de Santa María, en Olite, Navarra; Plaza de Santo Domingo en Lerma, en Burgos, todos españoles). En todos estos espacios, se construye junto con los espectadores un peregrinaje, un tránsito entre un escenario y otro. En la primera versión (Chile 2008-2009)

son los músicos los encargados de conducir a los espectadores. En la versión segunda y tercera, se crearán dos personajes para organizar estos desplazamientos.



*Foto 13: Músicos conducen a los espectadores.
Campus Oriente. Diciembre 2008. Foto: Elio Frugone*



*Foto 13: Músicos conducen a los espectadores.
Campus Oriente. Diciembre 2008. Foto: Elio Frugone*

En relación a las prácticas escénicas pre dramáticas, en la versión creada para la gira por España, la obra recoge la tradición de la moralidad medieval. Los dos personajes de los peregrinos se han basado en los de *La moralidad del ciego y el cojo*, que el francés Andrieu de la Vigne creara hacia fines de la Edad Media, y que Darío Fo recoge en su obra *Misterio Bufo* (traducida al español en 1982).

La estructura dramática de sus intervenciones, divididas en un prólogo, dos entremeses y un fin de fiesta está tomada de los géneros menores del festejo teatral barroco, que eran las pequeñas piezas dramáticas de carácter cómico y popular que se intercalaban entre las jornadas (o actos) de la pieza teatral principal.

La intervención de los peregrinos fue elaborada como un ejercicio de creación colectiva en que yo oficié de dramaturgista, es decir, pensando y organizando dramáticamente el

material investigado en el escenario, como también el que se ha recogido de libros y otras fuentes bibliográficas.

Por otra parte, la dramaturga Inés Stranger investigó y compuso las obras breves *La Monja Alférez* y *Sor Úrsula Suárez*. Ambas piezas, constituyen la primera y tercera parte de la versión inicial (Campus Oriente 2008-2009); y la primera y segunda parte de las versiones segunda y tercera (España, julio 2010; Museo de San Francisco, Chile 2010-2011).

Estas obras corresponderían más bien a ejemplos del teatro dramático. *La Monja Alférez* es una historia de aventuras, con ciertas reminiscencias al teatro shakesperiano, como también a la comedia de enredos lopesca, pero de más breve duración y con un fuerte acento en la textualidad extraída de los documentos estudiados por la autora (las supuestas memorias de Catalina de Erauso, publicadas bajo el título de “Historia de la monja Alférez, escrita por ella misma”). En el caso de *Sor Úrsula Suárez*, se trata más bien de un melodrama, pues incorpora una serie de elementos de este género dramático, de fuerte presencia en América Latina, especialmente durante el siglo XIX e inicios del XX.

La pieza teatral dedicada a Santa Rosa de Lima es la que realmente más ha mutado de una versión a otra. En la primera temporada (Campus Oriente 2008-2009) se trató de una dramaturgia escénica, eminentemente performática, que se trabajó a partir del concepto del dolor corporal y los padecimientos de la carne. En este sentido fue fundamental para construir esta versión, la formación e intereses de la intérprete del personaje de Santa Rosa, la actriz Ornella de la Vega, actriz y bailarina, Magister en Dramaturgia Corporal. A partir de la investigación se crearon una serie de partituras corporales que fueron la base para construir su intervención en la primera puesta en escena, las que después se enfrentaron a los materiales musicales, al material textual recogido y también al espacio elegido.





Foto 15: Fotografías de la partitura corporal para Santa Rosa de Lima. Actriz: Ornella de la Vega. Escalera. Campus Oriente. Diciembre 2008. Foto: Elio Frugone

En la segunda y tercera versión, la obra referida a Santa Rosa se inserta en el fragmento final de los peregrinos, convirtiéndose en el Fin de Fiesta Barroco de la representación. En este formato, se hace sólo una breve cita del trabajo performático anterior, cuando Santa Rosa ilustra para el espectador, un fragmento de su vida, en relación a sus martirios corporales. Pero es solo un pequeño momento, pues se privilegia el carácter festivo de los peregrinos, y la santa histórica se transforma en una escultura de ésta, que vuelve a la vida para convencer al peregrino extraviado. Es una especie de *deus ex machina*, que aparece para “salvar” al pecador, y termina bailando con él al final de la obra. A pesar del cambio de formato, la performatividad permanece, tratándose de un ejercicio de acción más que de texto, y siendo más importante lo que la puesta en escena pueda revelar que lo relatado en el texto, absolutamente esquemático y servicial a dicha puesta en escena.



Foto 16: Fin de fiesta. Santa Rosa y todos los personajes de la obra. Festival de Olmedo Clásico. Julio 2010. Foto: Prensa Festival

Por el hecho de haber sido representada en espacios abiertos o directamente en la calle, la obra incorpora las técnicas del teatro callejero para algunos de sus fragmentos, aun cuando en la pieza *Sor Úrsula Suárez* el ambiente cambia, recurriéndose a una actuación más intimista, contenida, que potencia lo emocional y monológico. Lo interesante es que este último rasgo fue revisado para cada función durante la gira por España en julio de 2010, por cuanto cada uno de los doce espacios de representación tenía características particulares, tanto desde el punto de vista espacial como acústico, lo que llevó a pensar en los diversos acentos que cada función tendría y aún los cortes requeridos para cada representación, especialmente cuando el público era demasiado joven, el espacio demasiado abierto, y aún cuando las inclemencias del tiempo lo exigieron.

Se trató pues, de una dramaturgia móvil en que el actor hubo de situarse para cada función muy alerta a la contingencia y desarrollando su escucha y capacidad de adaptación.

4.3 Presentación /Representación

Uno de los puntos más comentados en la práctica escénica contemporánea en América Latina es la discusión entre las ideas de **presentación** y **representación**.

Dije en el primer capítulo que representación es “*el proceso a través del cual el significado se produce e intercambia entre los miembros de una cultura*” (pág.15). Y que representar es describir o traer a la memoria a través del lenguaje. Señalé también que en este proceso, se produce un significado que, según el enfoque construccionista, es “*construido en y a través del lenguaje, y no simplemente se produce un mero reflejo de un significado pre existente, ni tampoco sería sólo resultado de la intervención del emisor*” (págs. 8-9).

Decíamos también que las representaciones son subjetivas, que para los antiguos aludían tanto a una ausencia o como a una presencia, idea que parece contradictoria, pero que se entiende en el siguiente sentido: representación sería tanto algo que no está y que se “encarna” en otro objeto o sujeto, como también la exacerbación de la presencia de algo

(del rey, por ejemplo, que no sólo lo es sino también lo representa con el traje, el boato y la ceremonia de la corte).

Finalmente nos referimos a la idea de **representación teatral**, señalando que sería “traer al presente, en el instante de la puesta en escena, algo que ya existió en un pasado (texto dramático o tradición teatral)” (pág. 20). Es fundamental lo espacio/temporal en la idea de representación, pues necesariamente se daría en un aquí y un ahora. Es decir, sólo se representa cuando en un lugar confluyen al mismo tiempo intérpretes y espectadores.

Representar es poner en escena, y supone “un(os) intérprete(s), un discurso (la obra en sí) y un receptor (los espectadores)” (pág. 20). Involucra lo visual, pero también lo auditivo.

Ya entendiendo representación, debemos ahora dilucidar el problema de la **presentación**, que es un concepto complejo, confuso y muy mal entendido por los artistas contemporáneos latinoamericanos, desde mi perspectiva.

Para entender la idea de lo presentacional, debemos considerarla en la historia y ponerla en el contexto de la crítica filosófica del concepto de representación. Porque la representación supone algo anterior que está siendo re-presentado, es decir, que en algún lugar existiría la presencia. Con la crítica de la representación se ha aprendido que las configuraciones estéticas producen este significado en forma retroactiva.

Es interesante acotar que históricamente, la crisis del drama se produjo en el mismo momento que la crisis del yo: es decir, en la “entrada a escena” de Marx, Freud, Saussure y otros teóricos de la relatividad. Todos ellos convirtieron en algo problemático la pregunta por el “yo”. Abrieron la idea de “Yo soy un otro” o incluso “Yo es un otro”.

Por otra parte, está también el tema de la determinación de la conciencia por las estructuras sociales. El desarrollo de un concepto diferente de hombre, que se aleja cada vez más de la idea humanista de la persona individual. El problema aquí planteado es de la teoría, pero también de la vida cotidiana. La experiencia de las fábricas, las masas, las grandes urbes, han mostrado la poca importancia relativa del individuo. Lo tremendo es que la reacción a eso ha sido el individualismo más atroz, lo que tampoco ha beneficiado a nuestra sociedad contemporánea. Este individualismo se puede confirmar tanto en lo político como en la vida privada. Pero si bien siguen siendo importantes algunos individuos, las decisiones en nuestras sociedades contemporáneas se toman entre bloques de poder. Otro indicio de lo mismo, es la subjetividad en la red: las personas se manejan ahora a través de identidades múltiples, las que les permiten ser varios al mismo tiempo, dependiendo del contexto de circulación.

En la contemporaneidad, se ha producido, como vemos, un salto de la representación a la presentación, pues ya no se cree que una imagen segunda (la representación) pueda reemplazar al sujeto, sino que sería una acción la que ocuparía ese lugar. No se trata de una acción representada (como en la propuesta stanislavskiana de las acciones físicas, la base de la actuación realista), sino una acción presentada con el propio cuerpo del artista, y por tanto, real y no ficticia.

Lo fundamental en este proceso presentacional, ya no será la narración, o el evento final, sino el resto del proceso, la investigación, lo que antes de esta crisis de la representación se ocultaba en la sala de ensayo. Es decir, interesa el acto de producir los objetos artísticos. En este sentido, interesará lo inacabado, lo que está en tránsito, por lo tanto, lo mutable, lo que está en proceso, en movimiento. Es decir, frente a la idea de obra acabada, prima la de obra abierta. La puesta en escena no será entonces, una narración de acontecimientos, sino una escritura posible. Los materiales que han dado origen a la creación serán exhibidos de manera evidente en la misma obra.

Quiero agregar aquí que para en el teatro contemporáneo representar está directamente vinculado a la idea de la ficción, es decir, al *Teatro Dramático*. Y, por el contrario, con la Performance Art se vincula la idea de presentación.

Ya hemos señalado en las páginas precedentes que no todo el Teatro Posdramático es performativo. Asimismo debemos advertir que no todo el Teatro Posdramático se basa en la idea de lo presentacional, sino también en lo representacional, e incluso en ambos conceptos, imbricados o bien yuxtapuestos.

En la Performance Art, el ejecutante no interpreta a un personaje como lo hace un actor: es un accionista que simplemente es él mismo y continúa siendo el mismo.

Sigue un camino sin máscaras, el camino hacia adentro de sí mismo. Puede improvisar o seguir un guión, trabajar solitario o en grupo. No tiene un vestuario, sino ropa acorde a su accionar, la que corresponde a su propia vestimenta. No usa escenografía, sino espacios arquitectónicos, naturales o ambientaciones que pueden ser objetos e instalaciones. Si bien utiliza gestos, movimientos, música, monólogos, diálogos, cantos, danzas, sus acciones ocurren **verdaderamente**. Este último punto es el que me parece más controvertido y complejo, pues la verdad o veracidad de la acción del performista es algo sobre lo que se debe discutir y no aceptar sin crítica. Cabe hacerse la pregunta ¿puede ser verdadera una acción ejecutada frente a unos “espectadores”, sean estos últimos conscientes o no de su condición de observadores? Al responder dichas acciones a una estructura o guión prefijado ¿no estamos frente a – de algún modo- una estructura dramática? A mi juicio, no es posible un comportamiento verdadero, cuando se está siendo observado, pues la sola presencia del espectador condiciona la acción, la hace más concreta, sintética y energéticamente despegada de lo cotidiano.

Para Thies Lehmann, todo señala que hoy el *Teatro Dramático* puro no puede ser una reflexión válida sobre la realidad. Pero tampoco en esto es tajante, pues le parece que la sociedad contemporánea tampoco ha renunciado al drama, el que ha quedado fuertemente instalado en el mundo de la entretención, en Hollywood y evidentemente en la televisión que nos fascina con lo dramático. El problema es que no se trata de una reflexión profunda sobre la realidad, sino que entretención que justamente busca abstraernos de ella, alienarnos, sumergirnos en otra realidad para no ver los problemas sociales que nos afectan.

¿Y cómo operarían los conceptos de presentación y representación en la puesta en escena de *Mujeres coloniales* en todas sus versiones? Vamos por partes, y acotando junto con Thies Lehmann que haremos una lectura de este tema, no una interpretación única y posible, sino con la idea de abrir los significados, permitiendo, ojalá, otros incluso contradictorios con lo que he de plantear.

Comenzaré señalando que en todas las versiones de *Mujeres coloniales* se produce una yuxtaposición de elementos presentacionales y de otros representacionales. No estamos frente a una performance pura, pero existen elementos performáticos en partes constituyentes de la obra total.

También podríamos decir que la génesis de la obra está en la celebración de unas “presencias de lo ausente”, ya que todos los personajes femeninos con los que se inició la investigación, tuvieron una existencia comprobada en un pasado colonial, existencia que hoy es representada a través de la puesta en ficción de la obra. Los personajes fueron antes **personas**, que representaron esa existencia en el marco de una autobiografía, como también han sido representadas en el abundante material visual de pinturas, esculturas, películas, entre otros, que se tienen, especialmente en el caso de Santa Rosa de Lima. Esto último refrenda la idea de ser ésta sólo una de las posibles representaciones.

Abordando la obra en sus secciones constituyentes, tendríamos que señalar que el tratamiento de cada una de las partes que componen la puesta en escena, fue trabajado de un modo diferente. En primer lugar, y ya lo señalábamos con anterioridad, solamente se trabajó a partir del texto en dos historias: Catalina de Erauso, la Monja Alférez y Sor Úrsula Suárez. Es decir, ya había una suerte de construcción de ficción para las historias de ambos personajes, donde una dramaturga había ideado una situación, creado personajes ficticios y establecido una trama dramática estricta para la organización de la acción. Esto haría que el tratamiento de esas dos escenas (o pequeñas obras dentro de la obra general) respondiera a un montaje más convencional. En este sentido, se estudió el texto, decidieron las premisas y se avanzó en un trabajo de dirección de actores que correspondiera al material: para Alférez, una suerte de mixtura entre lo épico y lo realista; para Sor Úrsula, el encuentro de los motores emocionales del personaje y su instalación en el texto, es decir, una síntesis entre realismo y melodrama.

Pero este tratamiento convencional se rompe al interior de cada una de estas dos escenas. En varios momentos y de diversas formas. La primera de ellas es que Inés Stranger, la dramaturga, realizó un exhaustivo estudio de los documentos en los que se basó para la escritura del texto, documentos que intercala al interior del material construido y "ficticio". Por lo tanto, el tratamiento de ambos tipos de "materiales" al interior de cada unidad, no podía ser el mismo. A momentos se colaba en el texto el "habla", diríamos verdadera de la persona histórica (aun cuando en realidad deberíamos hablar de un habla literaria, no verdadera de los personajes).

Este elemento documental nos acercaba a lo presentacional, por lo tanto, requería de un trabajo actoral que dejara traslucir al actor bajo el personaje, la caída de la máscara. Esto fue subrayado por la dramaturga en su propuesta para el inicio de *Sor Úrsula Suárez* donde deja caer la ficción para pedir que sea la actriz que encarnará a la religiosa, la que entra a escena a contar de nuestra fascinación como compañía teatral –y especialmente su deslumbramiento como dramaturga- por el personaje. También le servía esto para comunicar de manera directa algunos datos biográficos sobre el carácter de Úrsula, e instalaba al público dentro de las preocupaciones de la compañía respecto al tema de las mujeres, el encierro y la autoridad masculina.

Esto fue muy controvertido durante la época de ensayos, pues a la actriz le costó entender la exigencia de la dramaturga. Finalmente se optó que fuera la novicia, o más bien, la actriz Mariel Castro quien ingresaba a escena semi ataviada de su personaje (con el traje de religiosa, pero el velo en la mano), la que se comunicara de manera frontal con el espectador, presentara la historia y luego ingresara en ella.

Otra ruptura con lo ficcional en ambos ejercicios estuvo dada al interior de los monólogos en que tanto Catalina de Erauso como Úrsula se dirigen de manera frontal al espectador, en ambos casos para dar cuenta de un estado emocional límite, o de un momento de toma de decisiones clave para la historia. El tratamiento de estas secciones de la puesta en escena estuvo centrado en que ambas actrices encontraran en sus propias vivencias y memorias el motor de la acción y la emoción para las escenas. En ambos casos, se las buscó conectar con algo sencillo y diríamos poco "actuado", una suerte de honestidad, donde la máscara del personaje caía para dar paso a la persona, en este caso, la actriz tras el personaje. Esto no se les planteó de este modo a las intérpretes, sino simplemente se ejecutó en el procedimiento de la dirección de actores.

Pero en ambas escenas u obras, la situación predominante fue la representacional, como ya hemos señalado, pues se trata de personajes históricos que las actrices asumieron encarnar, por tanto, representar, y también porque se realizó una caracterización, donde

el cuerpo de las intérpretes se puso bajo el vestuario y la construcción físico-vocal del personaje, diferenciado de la persona del intérprete.

Ahora bien, esto que funcionó de esa forma tan clara durante las funciones de la primera temporada, se desarticuló en las funciones de la gira por España. En las diversas representaciones de la obra, las estrategias fueron variando, llegando en muchas de ellas, a aparecer con más solidez lo presentacional, pues la ficción no bastaba para involucrar al espectador en la propuesta de la obra. En esos casos, la energía de los actores y actrices debió volcarse de lleno al espectador, buscando llamar mucho más su atención, por lo tanto, a salirse de la obra para comentarla, para renovar permanentemente el pacto con el público.

El trabajo para la creación de la escena de Santa Rosa de Lima fue totalmente diferente, desde un inicio. En primer lugar, se trabajó directamente con los materiales, pues nunca hubo un texto dramático “de autor”. Estos materiales eran algunos textos que acompañaban dibujos de Santa Rosa, producidos después de sus viajes místicos; algunas poesías de autores barrocos españoles como Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz; y las imágenes de la ascensión espiritual de la santa, dibujadas por ella misma. Otro de los materiales fundamentales fueron esculturas y pinturas barrocas, la mayor parte de ellas que representaban arrobos, éxtasis y visiones de hombres y mujeres. Con todos estos elementos se fueron construyendo brevísimas partituras físico-gestuales, donde la figura de Santa Rosa funcionaba como un referente, más no quisimos representarla, sino presentar directamente a una actriz (en este caso, Ornella de la Vega) en la búsqueda del sufrimiento corporal para encontrar el éxtasis a través de la superación de ese dolor físico.

Es decir, nos interesó seguir el mismo camino de las místicas de llegar al espíritu y su purificación, a través del cuerpo; pero en nuestro caso, se trataba de llegar a la esencia del personaje (mas no al personaje en sí) a través del cuerpo de esta actriz en particular, que tiene un entrenamiento y una capacidad de sacrificio corporal ciertamente notable.

Del mismo modo, su vestuario se construyó en el fragmento de la idea del personaje. Solamente usaba a momentos un velo como el de las beatas, pero el traje base era una especie de ropa de entrenamiento, oscura como un hábito, pero que en lugar de falda tenía pantalones.

El espacio para esta primera versión de la santa, fue una escalera en el Campus Oriente, la cual se iluminó de manera profusa, para los escasos 15 minutos que duraba la presentación. Esto se hizo de manera intencional, pues el espacio se trabajó como si fuera una instalación que mutaba según la transformación lumínica, aunque en realidad no ingresara ningún elemento nuevo. La iluminación no buscó esconder ninguno de los elementos “contemporáneos” presentes en ese lugar. Muy por el contrario, se los dejó a la vista. Estos fueron los lockers de los estudiantes de la Escuela de Arte, un teléfono público azul, puertas y ventanas de oficina. La idea era jugar con el contraste permanente entre el personaje evocado, y la realidad material de ese espacio donde se ponía en escena.



Foto 17: Tres vistas del espacio escénico para Santa Rosa. Campus Oriente. Agosto 2008. Fotos: José Chahín y Macarena Baeza.

En la segunda y tercera versión de la obra, el personaje y la historia de Santa Rosa mutaron mucho. No sólo su disposición en la puesta en escena general se modificó (del centro de la obra al final de ésta), sino que cambió el acento en la presentación del personaje. Ahora no nos interesaba la idea de la mujer en penitencia física, sino la idea de la figura poseedora de capacidades milagrosas. La actriz penitente dio paso a la estatua viviente. El vestuario se modificó, conservando sólo el rasgo de los pantalones, pero se agregó corona de flores y un escapulario de encajes.



Foto 18: Santa Rosa de Lima en dos momentos de la obra. Olite, Navarra. Julio 2010. Foto: José Chahín. Festival Olmedo Clásico. Julio 2010. Foto: Prensa Festival

Solo quedó la huella de la primera versión de la obra en un breve momento donde se “narra” que la primera santa de América llevó una vida de padecimientos y aflicciones. En ese momento, la actriz recrea un trocito de su actuación performática anterior. Para esto, se despoja de corona y escapulario, y se queda únicamente con el enterito más cercano a su ropa de training, pero ahora de una materialidad más elaborada. Más un vestuario que ropa de entrenamiento.

En cuanto a los personajes de los peregrinos, surgidos para la segunda y tercera versión, el tratamiento también se mueve entre lo presentacional y lo representacional. Esto fue absolutamente cambiante durante la gira por España, porque si bien había un guión, el contexto particular de cada función hizo que se modificara la partitura y brotara

un accionismo real por parte de los actores que debían relacionarse de manera directa con el espectador. Pero ocurrió especialmente porque debían “llevar” literalmente a los espectadores de un escenario a otro. Durante este tránsito, se daban un sinnúmero de conversaciones espontáneas con un público que siempre fue participativo. En dichas conversaciones, era el actor no el personaje quien hablaba con los espectadores, que incluso felicitaban a los intérpretes por la obra en la mitad de la función.

4.4 Teatro e Historia de las mujeres. Un Teatro político.

Para la socióloga, investigadora y profesora de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile Cecilia Bralic, el teatro es un hecho reflexivo de segundo orden. En su opinión, en América Latina, el Arte ocupa el lugar que la Filosofía ha ocupado en Occidente, pues es *“un espacio desde donde se ha construido la reflexión sobre nosotros mismos, donde nos hemos interrogado por nuestra identidad, donde hemos compartido y reconocido una memoria, donde hemos producido en gran medida el mestizaje del que hoy somos herederos”*, como señalábamos en la introducción de esta tesis (págs. 7 y 8).

Si el Teatro es la más política de todas las manifestaciones artísticas, como proponemos siguiendo a Bralic y Hanna Arendt, y hacer Historia de las mujeres es hacer Historia política, porque las relaciones entre los géneros han sido, son y serán relaciones de poder, lo que corresponde ahora es hacer justamente un análisis de la obra como ejercicio de la manifestación de estas ideas.

El teatro trabaja a partir de la reflexión sobre los asuntos humanos, y lo hace instalándose desde la humanidad de unos personajes arrojados al juego de la vida.

El teatro le ofrece a la sociedad una mirada de sí misma. Esto es interesante, porque el actor se nutre de la observación de lo humano, para permitir luego que las personas se miren en ese espejo de sí mismas, para comprender algo que no podrían entender de otro modo. Esto es lo que hace tan peligroso al teatro, y lo que ha llevado a todos los gobiernos autoritarios o bien a prohibirlo o, al menos, a vigilarlo intensamente.

Con estas reflexiones nos aproximamos al planteamiento de Bertold Brecht (Alemania 1898-1956), quien propuso en sus obras una aproximación indirecta a lo político: creó fábulas más bien generales para ser traducidas a la vida política. Su planteamiento no fue panfletario, sino que se instaló al centro de la tradición del teatro popular para, hablando en el lenguaje del pueblo, permitir el reflejo de su sociedad, instarla a la reflexión y toma de conciencia y, por supuesto, finalmente movilizarla a la acción política.

Brecht no quiere representar la doctrina política, sino encarnar el proceso del pensamiento. Para hacer esto, acudió a todo lo que tuvo a su alcance, aún las corrientes de moda. El planteamiento de Brecht, y nosotros nos sumamos a él, es que la violencia real en la sociedad no se ve. Evidentemente la violencia y la opresión existen en todos los niveles de la escala societal. Es intolerable en los militares, y en la política, porque es evidente. Pero ésta no es la decisiva. La más importante es la que subyace escondida en las estructuras sociales. Aquí sería interesante un vínculo con la violencia de género contemporánea, o la que históricamente se ha cometido en contra de las mujeres, no sólo la más expuesta, como la lapidación de una mujer en Irán, sino particularmente la violencia cotidiana a la que son sometidas tantas mujeres al interior de sus casas, y que es asumida muchas veces como protección y cuidado.

En el caso de la obra, podríamos reflexionar si es o no violencia, la que se comete contra Úrsula Suárez, cuando se la condena lentamente a sentirse culpable, y se la lleva obliga a renunciar a su individualidad y libertad de pensamiento.

Esta violencia no se ve, pero hay que saber reconocerla. Y es una responsabilidad del teatro, como arte política, su denuncia.

Para Eleni Varapoulou, crítica teatral, traductora y profesora de Estudios Teatrales de nacionalidad griega, pero formación alemana, habría que preguntarse por el efecto de lo político, que prevalece de una forma diferente, como una huella que brota de modo inesperado. Lo político más interesante no es lo que directamente se presenta como tal, sino aquello que, pareciendo inofensivo quizás, logra penetrar en las mentes y generar un desasosiego, una pregunta, una necesidad de saber más. Una huella que en algún momento será una certeza y movilizará para la acción.

En este sentido, quiero agregar que en *Mujeres coloniales* en todas sus versiones, la reflexión sobre lo político fue planteada entre nosotros como una reflexión sobre lo humano. Fue muy importante en el proceso de creación de la obra, por un lado, conocer a estos personajes históricos, entendiendo que en ese “olvido” de la historia no había simplemente una omisión, sino que ésta era consciente; y por otro, dar a conocer eso olvidado, permitía encontrarse con unas raíces, con una historia. A mí me inquietaba de manera profunda la existencia y el quehacer de las mujeres en la Colonia, porque no podía ser ese silencio, considerando lo que las mujeres como grupo organizado (o no), somos hoy.

Por otro lado, creíamos que esta denuncia debía plantearse de un modo profundamente estético. Es decir, impactar desde la belleza, para una vez producido ese impacto, provocar la reflexión. Esta estrategia no era para nada nueva, sino responde evidentemente a la mecánica del teatro en el Barroco, donde el artificio, el aparato, la perfección formal busca llegar a los sentidos, para despertarlos a la comprensión de las ideas. Dicho de otro modo, del impacto emocional al ejercicio intelectual.

En la obra se reflexiona sobre la situación de diversas mujeres en el mundo colonial, y se muestran las estrategias de supervivencia de tres de ellas, en un mundo donde lo patriarcal se impone, y a donde la mujer sólo le resta obedecer e intentar pasar desapercibida.

En este sentido, destaca Catalina de Erauso, que para encontrar una identidad de género decide travestirse. Para circular con libertad en el mundo de los hombres, debe volverse uno de ellos, en el traje y en el comportamiento. La escena de la Monja Alférez que representamos termina con su apresamiento y, diríamos, humillación, pues Catalina es revisada en su intimidad por las matronas. Pero el relato que cierra la historia nos cuenta que, luego de probada su virginidad, es elevada a la categoría de milagro de la naturaleza, homenajeada públicamente y convertida en una celebridad. Tanto así que se la permitió “ser hombre”, es decir, vestir su traje y nombrarse varón. Evidentemente esto no habría ocurrido si Catalina hubiese estado “manchada”: como mujer estaba intacta, entonces se le permite ser hombre. Es curioso cómo operan los mandatos de género, cuando dichos mandatos han sido creados y son mantenidos por los hombres. Pero Catalina de todos modos triunfa, pues se da maña y sale con la suya: se transforma en una celebridad y termina sus días con nombre y traje de varón.

Por otro lado, el caso de Santa Rosa de Lima. Santa Rosa, como beata, representa quizás la única posibilidad de ser una mujer libre en ese tiempo. Ellas no estaban realmente bajo una autoridad masculina, sólo la de Dios (y quién podría negarlo). Tenían una relación directa con él y si algún hombre se les cruzaba en el camino bien podían despedirlo, como

hizo efectivamente Santa Rosa con todos los confesores que no le parecieron adecuados. El camino del beaterío no era fácil, porque la Inquisición estaba muy preocupada de estas mujeres que se mandaban solas y las juzgó con dureza. Pero lo cierto, es que hubo muchas beatas entre los siglos XVII y XVIII que lograron un espacio de libertad, la posibilidad de vivir solas, de no tener relaciones sexuales, maridos ni hijos y de pertenecer únicamente a su cuerpo.

Finalmente, Sor Úrsula representa otra posibilidad de ser mujer en la época, y a través de su autobiografía podemos conocer además el mundo femenino que la rodea, constituido por su madre, abuela y sirvientas, como también monjas profesas y novicias de su convento.

Con Úrsula asistimos a un proceso de dominación de la mente y alma de una mujer excepcional y vemos cómo obra el poder masculino, representado en la figura de su confesor.

Al ser “candidata a santa”, se le pide a Úrsula que escriba sus memorias en unos cuadernos que llevó a lo largo de gran parte de su vida, y podemos ver en ellos un movimiento que va desde la libertad a la opresión, no exento de dolor. Úrsula, de familia aristocrática y de buena posición social, aspira a cargos de poder dentro de su convento, y como tal, debe dominar su bullicioso carácter. Este proceso no se desarrolla de modo armónico: su escritura revela el profundo desasosiego que el confesor a través del sentimiento de culpa, le provoca. De la santa comedianta, Úrsula pasa a ser una monja más, común y corriente. Los tiempos coloniales apagan siempre el genio cuando éste brota en la mujer. O al menos intentan apagarlo, consiguiéndolo en la mayor parte de los casos. En ese sentido más excepcional parece la figura de la escritora novohispana Sor Juana Inés de la Cruz, que viviendo en este mismo período, logra realizarse como mujer, y como escritora, aún cuando su entorno social hizo lo posible porque esto no ocurriera.

Las mujeres en la Colonia, para sobrevivir en su excepcionalidad, deben travestirse, enmascararse o mentir. Es decir, hacer teatro. Ser honestas, ser ellas mismas, les está vedado. Si una mujer quiere detentar un espacio de poder, sea éste el poder político (como es el que aspira Úrsula) o simplemente el poder de decidir sobre su propio cuerpo (como pretenden Catalina y Rosa), esto no se produce de manera fácil ni exenta de sufrimiento. El ejercicio del poder en cualquiera de sus formas les está vedado a las mujeres coloniales. Esa búsqueda resultará, lo menos, fatigosa, lo más dolorosa y cruel. Pero muchas de ellas decidieron afrontarlo. Sor Juana, al menos, lo logró. Y aunque nos hayan hablado de su renuncia en sus últimos días y su declaración como “La peor de todas, la más indigna e ingrata criatura” sabemos que aún ese acto de contrición también fue fingimiento, fue teatro.

4.5 El texto es la puesta en escena

En el capítulo I de esta tesis, me refería al carácter de las obras dramáticas contemporáneas, señalando su hibridez, y enfatizando que en ellas, como señala Alfonso de Toro se *“cruzan materiales que están siempre en movimiento, donde “ la transmedialidad y el cuerpo se establecen como objetos de representación y de investigación, como fuente de conocimiento y como nuevas construcciones culturales y teatrales”* (pág. 33).

Establecíamos que se trata de obras plurimediales, que es preciso analizar en esa polifonía significativa, *“construida por fragmentos diversos en que el texto es uno más de los*

constituyentes, y no necesariamente el más importante, o el que ordena los demás" (pág. 33).

Asimismo, advertíamos la relación entre texto dramático y puesta en escena, que para Marco de Marinis tendrían una *"relación de recíproca autonomía (o si se prefiere de relativa independencia)"* (pág. 30).

Y concluíamos que frente a la pérdida de hegemonía del texto dramático como estructurante del espectáculo teatral, consideraríamos a la puesta en escena como el texto (en el sentido del objeto) para el análisis. A eso es lo que denominaremos "texto-espectáculo", para distinguirlo de "texto dramático". Aún así valga nuevamente la aclaración de que el hecho que el texto no sea el centro, no significa su ausencia, aunque sí su cambio de estatus.

Pero no sólo debemos estudiar la puesta en escena como un producto, sino también ampliar la mirada hacia su construcción. En la página 31 planteamos que a Marco de Marinis *"le parece interesante no concentrarse en el producto (la puesta en escena), sino en el proceso, o más bien los procesos de composición dramática y escénica"*. Se deben estudiar, entonces, todas las cabezas y manos que han intervenido en las variadas fases del proceso creativo, todas las cuales han influido en la combinatoria de los materiales. La continuidad sería entonces, desde el autor al actor, pasando por toda la cadena de creadores en el proceso. Pero destacando que *"El actor es el responsable de hacer viva la acción propuesta por el dramaturgo"* (pág.31).

4.5.1 Espacio visual

Nos referimos a todos los elementos plástico-visuales que se conjugan a la hora de la puesta en escena. Omitiremos únicamente la presencia del actor, no porque no forme parte de dichos elementos, sino justamente porque al parecernos tan fundamental le hemos dedicado un espacio aparte.

Para el director teatral Adolphe Appia, *"el procedimiento de la puesta en escena descansa, como otros procedimientos artísticos, sobre las formas, la luz, los colores"* (ADE 2004: 89). Para Gordon Craig, consiste en interpretar visualmente la obra de un autor dramático. Para Max Reinhardt es un tema de visiones ópticas, y acústicas, podríamos agregar, como una partitura. Para Vsevolod Meyerhold, el director de escena se ocupa primeramente del actor, y finalmente del espacio. Louis Jouvet dirá que *"el director debe unir el escenario y el auditorio, el espectáculo y los espectadores... Debe organizar el área donde los actores activos en el escenario y aquellos pasivos en el auditorio, se conozcan"* (Revista ADE 2004: 204 205).

Peter Stein lo nombra como un "descifrador". Audiovisual, agregaría yo. El director español contemporáneo Guillermo Heras propone que el director de escena es un productor de sentido.

Trataremos de desentrañar el sentido de la puesta en escena de *Mujeres coloniales*, desde la perspectiva de los elementos visuales de obra, en sus versiones primera y segunda (la tercera aún no se representa a la fecha de escritura de esta tesis, estando el texto preparado, pero esperándose su representación entre diciembre de 2010 y enero de 2011).

a. Laboratorio de investigación

Cuando trabajo en teatro, suelo *pensar-desde-el-espacio*. Podríamos decir que es el territorio desde el cual se articulan mis ideas. Este espacio se constituye tanto en mi primera visión de la puesta en escena, como también en lo que articula la resolución final y la factura que ha de tener la obra. Me interesan los espacios que carguen con muchas memorias, por lo tanto, que sean poseedores de muchos sentidos.

El proyecto de obra *Mujeres coloniales* nació de una imagen que tuve, pensando en una peregrinación de los espectadores por el Campus Oriente de la Universidad Católica de Chile. La elección del espacio no es casual, pues se trata de un lugar con el que he convivido cotidianamente de manera ininterrumpida los últimos 20 años. Es un territorio que me es demasiado familiar, pero no por eso me han dejado de parecer alucinantes todos los rincones de su arquitectura.

Antes de ser Universidad fue la sede de un colegio e internado de monjas del Sagrado Corazón. Cada uno de los rincones del edificio alberga la memoria de ese pasado, sobre el cual se han superpuesto nuevas memorias vinculadas a la vida universitaria y a la Historia de Chile reciente. El edificio, a pesar de su estilo neorrománico, es bastante nuevo, de mediados del siglo pasado. Todos hemos oído numerosas historias respecto a ese pasado, como las de la monja sin cabeza que vaga por los pasillos en las noches. Ninguno de nosotros la ha visto, pero cuando salimos de ensayo a altas horas de la noche y los pasillos están oscuros, nadie se atreve a caminar solo.

Durante los años de la dictadura de Pinochet, el Campus Oriente se rebautizó como el Campus Rojo: allí estudiaban los historiadores, los filósofos, los músicos y los actores. Fue desde este Campus donde en los ochenta se llevaron detenidos a funcionarios y estudiantes que nunca volvieron a aparecer y hoy engrosan las filas de detenidos desaparecidos chilenos.

Ya en democracia, en 1991, fue en la puerta del Campus donde mataron a uno de los ideólogos más importantes del gremialismo derechista: Jaime Guzmán.

Yo era estudiante de segundo año de la carrera de actuación en ese entonces.

Como éstas, muchas otras memorias están enclavadas en estos muros de ladrillo. Aunque uno no las conozca, entrar en sus laberínticos pasillos supone una especie de viaje en el tiempo, a través de un espacio cargado y mágico.



Foto 19: Campus Oriente Universidad Católica de Chile. Fotos: Macarena Baeza y Elio Frugone.

Durante la investigación para la primera puesta en escena, el trabajo de espacio partió con el recorrido por patios y pasillos del Campus Oriente, en la búsqueda del mejor lugar que se ajustara a cada una de las tres breves puestas en escena. Para *La Monja Alférez*, el patio de la capilla menor pareció el adecuado, en primer lugar, porque es el acceso al Campus, en segundo, porque permitía un pequeño desplazamiento entre un espacio cerrado (donde el público esperaría para comenzar la función) y uno abierto (donde se desarrollaría gran parte de la historia); y tercero, porque el lugar es de una belleza sobrecogedora que potenciaría la acción.



Foto 20: Puerta de acceso al Campus y Patio de la capilla menor. Campus Oriente. Diciembre 2008. Fotos: Macarena Baeza y Elio Frugone

Para *Santa Rosa de Lima* pensamos siempre en una escalera, pero hubimos de decidir cuál de las muchas que hay en todo el edificio. Pensando en el desplazamiento de los espectadores desde el exterior (la calle Jaime Guzmán Errázuriz) hasta el interior (junto a las canchas y zona recreativa), la escalera elegida se encontraba a mitad de camino, lo que parecía sensato. Asimismo, el sitio elegido tenía varias otras ventajas, al estar en un rincón permitía una cierta intimidad, contaba con una bellísima reja que nos permitiría jugar con la iluminación, y gracias a una mampara que conduce a los talleres de escultura, podríamos generar un espacio diferente desde donde provendría la música.



*Foto 21: Escalera sur-poniente. Campus Oriente.
Diciembre 2008. Fotos: Macarena Baeza y José Chahín*

El único problema que vimos en un principio fue que la cercanía a la Escuela de Arte hacía de este un espacio muy “contaminado” visualmente. Eso, que en un principio nos perturbó, finalmente se transformó en algo muy interesante de mostrar durante el desarrollo de la puesta en escena.

Finalmente debíamos hallar el espacio para Úrsula, y lo encontramos hacia el fondo del Campus en un lugar bastante extraño que es el acceso a un sector de bodegaje también de la Escuela de Arte, que está cerrado por una reja. Ésta nos remitía al claustro de Úrsula, por lo que lo elegimos sin dilación. Además, junto al pequeño cubículo, un bello jardín con árboles y césped, podría convertirse también en espacio para la acción. Había además, algo que llamó rápidamente nuestra atención: en la base de una de las jardineras que quedaría ubicada junto al público, una plaquita recordatoria de una ex alumna de la Universidad, ya fallecida. Esta placa nos pareció que debía ser parte de nuestra obra, aun cuando no la señaláramos de manera explícita: algo de eso se colaría en el ambiente cada función.



Foto 22: Acceso a bodegas Escuela de Arte Campus Oriente. Diciembre 2008. Fotos: Macarena Baeza.

En la medida que íbamos realizando el trabajo de investigación con actores y actrices volvíamos de vez en cuando a los espacios, tomábamos de ellos algunos referentes, y en la sala de ensayos los recuperábamos en ejercicios de memoria física y sensorial.

Cuando ya se habían montado las escenas, trabajamos directamente en los tres lugares previamente definidos, teniendo que adaptar algunas plantas de movimiento (especialmente las de Santa Rosa), y adecuando todas para incorporar no sólo el espacio frontal a los espectadores, sino también los laterales, el atrás y aún el arriba cuando venía al caso. Esto no lo pudimos hacer desde un principio, básicamente por un problema climático: el frío y la humedad del invierno.

También hubo que adaptar ciertas escenas, considerando la futura visión de los espectadores, privilegiando la posibilidad de que todo el público asistente pudiera tener un acceso cómodo a la percepción visual de la puesta en escena.

Para las funciones de la gira por España debimos tomar decisiones mucho más generales: para Alférez, el espacio más grande y abierto, pues en ese mismo lugar se desarrollaría la larga escena inicial de los peregrinos. Además porque se requería de una buena distancia entre público y escenario, de modo que se pudiera hacer con comodidad la pelea de espadas entre Catalina y el Soldado. Para Úrsula (ahora en la mitad de la representación) queríamos el espacio más íntimo, y en la medida de lo posible, tratamos siempre de que éste fuera en un interior, cosa que no siempre conseguimos, pues algunas representaciones se hicieron completamente en la calle. Finalmente, el espacio para Rosa mutó desde la escalera a una especie de hornacina, donde estaría ubicada la imagen de la santa (la estatua viviente). En muchas funciones, y debido especialmente a las inclemencias del tiempo o bien vinculado a la cantidad de espectadores o las condiciones técnicas del espacio, utilizamos dos en vez de tres espacios, produciéndose la idea de ida y vuelta al

primer lugar de la representación, que se transformaba en el tercero, con un mínimo de modificaciones en la iluminación y los objetos escenográficos.

Pero no fue mucho lo que se pudo investigar al respecto, sino más bien debió adaptarse rápidamente la obra a cada uno de estos nuevos territorios, ya que la compañía llegaba durante el día a la ciudad o pueblo de la función, teniendo que representar a la noche de esa misma jornada.



Foto 23: Plaza Escoriaza-Esquivel en Vitoria, País Vasco y Claustro Exento de Santa María en Olite, Navarra. España. Julio 2010. Foto: José Chahín

b. El lugar de la representación como espacio escénico

“Entendemos por lugar de la representación el continente que enmarca todo el hecho escénico y a todos sus elementos, público incluido, y por espacio escénico aquel donde se desenvuelve estrictamente un hecho escénico” (Revista ADE 2004: 232).

En *Mujeres Coloniales* no existe una diferencia entre ambos, pues la obra ha salido del marco del teatro a la italiana, para instalarse en la calle o al interior de un edificio. Se trabaja entonces en la idea de utilización de un espacio real, no escenográfico como soporte del espectáculo.

El actor se ve enfrentado al paisaje, en este caso, un paisaje que es la arquitectura urbana. Esta idea no es nueva, muy por el contrario, consiste en un redescubrimiento del espacio abierto, que en las teatralidades pre dramáticas eran frecuentemente utilizados. De hecho, durante la Colonia en Chile, por ejemplo, no hubo edificios teatrales (el primero lo construyó recién Bernardo O`Higgins), pero sí se representaron obras en otros espacios. Y la fiesta religiosa y su correspondiente procesión, junto con la mascarada civil, la fiesta de la ciudad y el homenaje a los poderosos, se realizaron de manera frecuente en las calles y plazas de las ciudades y pueblos como consta en numerosos documentos de la época.

En un paisaje no hay jerarquía: todos los elementos valen lo mismo visualmente. Hay algo fijo y algo mutable en el paisaje urbano, porque la arquitectura siempre será la misma (salvo que haya habido un terremoto, cosa que es frecuente en nuestro país), pero también puede verse modificada, por el uso que se le dé. En nuestro caso, dicho movimiento sería producido por la iluminación y por los desplazamientos de actores, actrices y espectadores.

Al transformar al espacio contenedor de la obra en escenografía, se ponen en primer plano los elementos musicales del lugar, en especial, sus diversos ritmos. Esto me pareció sumamente revelador, y fue uno de los elementos que definiría la orientación de cada una de las escenas, pues la amplitud y lentitud que sugería el espacio de la Alférez, debía

contrastar con lo vertiginoso de su puesta en escena, apenas dando lugar a la pausa; por el contrario, la velocidad que sugería la escalera, nos daba la oportunidad de generar silencios en el trabajo de Santa Rosa.



Foto 24: La Monja Alférez. Campus Oriente. Diciembre 2008. Foto: Elio Frugone



Foto 24: La Monja Alférez. Campus Oriente. Diciembre 2008. Foto: Elio Frugone

El espacio escénico modifica todos los sistemas sígnicos que funcionan en una obra teatral. Es una realidad sensible y concreta a partir de la cual se levanta la estructura del espectáculo. Así mismo, las características del emplazamiento escénico, determinan el tipo de comunicación con el espectador. “*Articular un teatro quiere decir dejarlo que diga sus cosas. Ver el espacio y explorarlo no como medio para hacer lo que uno quiere hacer de él, sino para descubrir lo que el espacio es, cómo está construido, cuáles son sus diversos ritmos*” (Schechner 1988: 18).

La obra no tendría escenografía. Ésta serían los muros, arcos, pasillos y suelos que conforman la estructura arquitectónica primero del Campus Oriente, y posteriormente de monasterios, iglesias claustros y plazas españoles.



Foto 26: Cuatro “escenarios” durante la gira en España. Julio 2010. Fotos: José Chahín y Festival Olmedo Clásico.

En relación al tratamiento que le daríamos al espacio, la idea fue no encubrir los elementos contemporáneos, sino por el contrario servirse de todos ellos; en el caso del campus universitario: un teléfono público, lockers de los estudiantes de arte, sus trabajos de curso repartidos por doquier, un bebedero de agua, fuentes de iluminación contemporáneas. En el caso de la gira, automóviles, viviendas, letreros luminosos, bancas de plaza, por citar algunos. Así mismo, la vegetación existente en todos los sitios. Todo sería aprovechado e iluminado. Estábamos dejando fuera la estructura del teatro con sus anticuadas bambalinas, telones de fondo y de boca.

Construimos un espacio dialéctico, multisignificante. Que el espacio real y sus connotaciones también significaran en la puesta en escena, a través del sentido que le daría el público, que reconocería un lugar por el que tantas veces habrá transitado, y al mismo tiempo, se sorprendería ante la reapropiación que se ha hecho de él. En este orden, fue muy interesante lo ocurrido en el Monasterio de Carracedo, en León. El antiquísimo lugar, un monasterio benedictino cuyo origen data del siglo XI y hoy está en parte restaurado y en parte en ruinas, se transformó por obra de la luz en un espacio realmente alucinante. No es que a pleno día no lo fuera, pero la disposición de las fuentes de iluminación (focos y velas), sumadas a la hora elegida para la representación (un horario en el que usualmente está cerrado al público, cuando comienza a atardecer) transformó el espacio en un ambiente para el recogimiento, el disfrute de las artes.

c. Objetos escenográficos

El tema de los objetos fue pensado en dos sentidos. El primero de ellos -y dada la condición concreta de la obra de teatro- en relación a lo práctico: requeríamos de ciertos materiales para la acción, como mesas, sillas, baúles, banquetas de plaza. El hecho de ser algo práctico no lo hace menos importante: en el trabajo del actor todo lo que esté al servicio de la acción se torna fundamental para el desarrollo de su punto de vista interpretativo, y saber que se cuenta o no con ciertos objetos condiciona y modifica lo actoral directamente.

En segundo sentido en el plano de lo simbólico y lo estético. En relación a esto, mencionaré y desarrollaré el análisis de algunos elementos, los primeros utilizados en la temporada del Campus Oriente y los segundos, durante la gira por España. En el primer caso, se trata de una animita con la imagen de la Virgen, que incorporamos para la escena de Santa Rosa; y de una hilera de pequeños faroles dispuestos en el espacio escénico de Úrsula. Estos últimos ciertamente no contribuían a la iluminación real de las escenas, pero sí a potenciar la belleza de ese espacio, y a ambientar las escenas en el jardín.

Para la temporada de gira por España, el objeto escenográfico más importante fueron tres cruces y sus respectivas bases, que fueron hechas por la diseñadora, cuya principal característica era ser desmontables y livianas, y que permitían “marcar” cada uno de los tres espacios de representación.

Todos estos objetos romperían la monotonía de la edificación y además señalarían que allí se estaba produciendo un uso de ese espacio diferente al cotidiano, lo que ayudaría también a llamar la atención de los espectadores, lo que en la calle se tornaba fundamental.

El tema de los objetos es importante. Ya Michel Foucault en su libro “Las palabras y las cosas” nos hace consciente del pliegue que hay entre las palabras y los objetos. Por otro lado, Jacques Lacan en sus “Escritos” demuestra que la distancia entre ambos es sólo un intervalo, un breve corte, constituyéndose dos cadenas diferentes entre las palabras y entre las cosas, y no necesariamente que unas son la representación de las otras.

En relación a los objetos, quiero detenerme en la animita de la Virgen que se instaló para la escena de Santa Rosa de Lima. Dicho objeto fue creado en realidad para otra obra de la compañía, para *La cruzada de los niños* de Marco Antonio de la Parra. Pero su génesis es mucho más larga. Originalmente, cuando ensayábamos para la *Cruzada* el año 2005 en el Campus Oriente de la Universidad Católica, encontramos en uno de los pasillos de la Escuela de Arte una serie de esculturas que estaban yéndose a la basura, entre ellas, esta animita de plumavit. Solicitada al profesor de la cátedra que autorizó su uso, ese mismo año fue intervenida por los actores de la obra, quienes se la apropiaron para convertirla prácticamente en el único objeto escenográfico de la representación.

Durante el 2006 se realizó el montaje profesional de la obra, hecho que se verificó en la Sala Eugenio Dittborn del Teatro Universidad Católica. Para dicho proceso de montaje profesional, se invitó a cuatro artistas visuales para que diseñaran la escenografía o más bien los objetos que intervendrían en cada uno de los monólogos de la pieza. La artista visual Georgia Wilson fue la encargada de construir el espacio del personaje de El Niño Obrero, el cual consistía básicamente en la animita remodelada. Fue la misma estructura de plumavit la base de la intervención que realizó Georgia. Con más recursos, la animita de la primera versión de la obra se convirtió en un objeto de arte mucho más elaborado.

Para la gira por el país que *La cruzada de los niños* realizó durante el año 2007 y enero de 2008, la animita se tuvo que simplificar, eliminándose la instalación de botellas plásticas que la rodeaba. Se volvió entonces a una estructura parecida a la original de la sala de ensayos, la que viajó desde Temuco a Taltal durante esos meses. En el trayecto,

se quebró, fue parchada, se cayeron algunas placas recordatorias, se cubrió con flores y enredaderas plásticas.

Esta animita es de alguna manera un objeto que contiene gran parte de la historia de la compañía y que resume el carácter de apropiación de lo popular presente en nuestras investigaciones. Es por esto que me gusta que esté presente en nuestras obras, como un testimonio material de nuestras investigaciones y viajes. Cada función a la que se integra, agrega nuevos elementos a su construcción, o bien hace desaparecer otros. En este sentido, es interesante señalar que en una de las funciones de la temporada en el Campus Oriente de *Mujeres Coloniales*, estuvo a punto de incendiarse, pero fue “rescatada” por los actores durante la función y ante el asombro de los espectadores. Del mismo modo, la Virgen que se instala al centro de la animita también ha cambiado. La primera pertenecía a una alumna de la Escuela de Teatro UC. A esta imagen se le prendían velas durante los exámenes semestrales de los estudiantes. La segunda, era una imagen antigua que estaba en las bodegas del teatro y que Georgia Wilson pintó. Esta virgen se fue de gira con la obra al extranjero (Argentina, México, Puebla) y aunque sufrió numerosas trizaduras, sólo fue destruida por el terremoto de febrero de 2010, cuando mi propio librero le cayó encima. La actual virgen de la animita es la Montserrat, virgen negra, patrona de los ladrones. Esta imagen recién se está integrando a la puesta en escena, tanto de *La cruzada de los niños* como de *Mujeres Coloniales*.



Foto 27: La animita en “La cruzada de los niños” (arriba) y “Mujeres Coloniales” (abajo). Fotos: Carlos Vásquez , Prensa UC, Elio Frugone.

Refiriéndome ahora a los otros objetos aludidos, para el viaje a España debíamos encontrar algún elemento que fuera de algún modo una síntesis visual de la obra, pero que cumpliera con la condición de ser liviano, desmontable, transportable e irrompible. Revisando un libro sobre fiestas religiosas en Bolivia, me encontré con unas fotografías de unas enormes cruces que pertenecen a una fiesta religiosa popular. En ellas, la imagen

de la cruz ha sido apropiada por los fieles, en su mayoría mestizos e indígenas, que la han ataviado de sus textiles. Su belleza es impresionante, tanto por su materialidad como por sus enormes dimensiones. Si bien no podíamos llevar objetos tan grandes, sí podíamos construir tres cruces diferentes, cada una de las cuales representaría a uno de los personajes protagónicos. Para esto, Gabriela Santibáñez y su equipo idearon unas estructuras de PVC que fueron forradas con retazos de telas del vestuario. Las cruces se instalaban en los espacios de representación mucho antes del inicio de ésta. Le iban indicando a los posibles espectadores que allí se desarrollaría un evento. Originalmente, la idea fue que las cruces peregrinaran con los personajes, ubicándose en la escena final las tres cruces una junto a otra. Materialmente esto no se pudo hacer, porque no era fácil desplazarlas ni contábamos con la persona que lo hiciera. Pero su presencia funcionó, pues era un contraste y un aporte en diálogo o contradicción con los lugares donde fueron instaladas.



Foto 28: Las cruces diseñadas por Gabriela Santibáñez en Carracedo, León y Olite, Navarra. Fotos: José Chahín y Mario Costa.

En la animita y las cruces se resume la idea que quiero plantear de los objetos para la obra. Pocos elementos, y los que existan cargados con un fuerte contenido que hable, o bien de la compañía y su recorrido, o bien de algunas premisas sobre las que se trabaja, como el interés y carácter del teatro popular.

No son objetos que “adornan” el espacio visual, sino que lo potencian, lo organizan y le otorgan sentido. Son objetos que constituyen una prolongación del espacio, tanto al confrontarlo, como también al sumarse a él. Asimismo, son elementos que indican que en ese espacio público se realizará en un futuro próximo una acción artística, por lo tanto, invita a los espectadores a volver.

d. Proyecciones

La propuesta de la obra desde la perspectiva visual siempre fue el juego con las contradicciones entre lo arcaico y lo contemporáneo: la imagen barroca, pero digitalizada y proyectada con un aparato tecnológico sobre la desnudez del ladrillo.

La artista visual Verónica Barraza desarrolló una propuesta de imágenes fijas que se proyectarían sobre el muro durante la escena de Santa Rosa de Lima. Para ello, buscó representaciones pictóricas de la santa, las que intervino digitalmente insertándole el rostro

de la actriz y trabajando la gama de colores. La idea era buscar un color parecido al de estampitas religiosas y toda clase de objetos de las fiestas y procesiones populares.

Cuando se hubo establecido con claridad el guión de acciones, textos y canciones para Santa Rosa, decidimos junto con Verónica el orden y los momentos en que aparecerían las imágenes y cuándo desaparecerían para permitir que el muro estuviese libre, y volviese a exhibir su apariencia original.

Se definieron cinco imágenes, la primera de las cuales estaría puesta desde un comienzo y volvería a aparecer al final. Las restantes cuatro serían proyectadas en el momento de las penitencias, como un contraste a tan violenta partitura de movimiento. La idea es que la imagen jugara en contra de las acciones, estableciendo un contrapunto entre esa visión tan corporal de la santa, con esa otra –la contenida en las imágenes- donde surge lo sublime y lo perfecto. También nos permitía establecer contrastes a nivel de colores (oscuro para la acción en presente, luminoso para la imagen evocada), como también nos permitía volver a la idea de presentación y representación, ya que por una parte tendríamos la imagen en presente de la actriz en un acto de despliegue de energía corporal, por otro, la imagen representada en el grabado de actriz y personaje, estática y distante.



Foto 29: Proyecciones creadas por la artista visual Verónica Barraza. Diciembre 2008.

En el Campus Oriente, la escalera donde se realizaba el ejercicio de Santa Rosa contaba con una muralla de ladrillo donde la proyección funcionaba de maravillas. La oscuridad del lugar, y los juegos de iluminación pudieron establecer un diálogo con la proyección, que resultó sumamente atractivo desde el punto de vista plástico-visual. Durante las funciones de la gira no fue tan sencillo el uso de las proyecciones. De hecho, en al menos cuatro de ellas, no fue posible proyectar, ya sea porque la función se realizó en horas del día, o porque no había una superficie donde hacerlo. En cambio, en otras funciones fue muy notable lo que ocurrió con las imágenes y cómo éstas se instalaron en murallas tan antiguas. En Lerma, Burgos, la imagen adquirió unas proporciones enormes, por la distancia que mediaba entre el proyector y el fondo. En Zamora, quedó cortada por la forma del arco medieval donde se proyectó. En Carracedo y Olmedo, se transformó en un importante elemento escenográfico por cómo se fundió con el espacio que la contenía.



Foto 30: Las proyecciones realizadas por Verónica Barraza, en dos escenarios de la obra: *Campus Oriente* (izq.) y *Zamora* (der). Fotos: Elio Frugone y Mario Costa.

En todos los sitios donde aparecieron las imágenes, se constituyeron en un contrapunto perfecto a la acción dramática, o bien, a la antigüedad del material textual. Se producía una sensación de choque entre el vestuario y los textos que sonaban tan lejanos, con un referente que para el espectador contemporáneo es tan familiar como es la proyección, por su cercanía con el cine.

e. Iluminación y efectos visuales

Dentro de los diferentes estilos y tipos de iluminación utilizados en el período barroco, José Chahín, el iluminador, propuso arrimarse a la idea del claroscuro, que, en sus propias palabras,

“sostiene la utilización tanto de la parte iluminada como de la penumbra, haciendo de esta última no un espacio muerto dentro de la imagen, sino uno vivo, aunque misterioso. La sombra deja de ser un espacio sin contenido y pasa a tener tanta importancia y significado como la luz, creando así en conjunto la atmósfera y el espacio”⁵⁴.

Debido al abandono del teatro como un espacio convencional, en esta obra la luz es la encargada de transformar los espacios cotidianos y construir otros en donde se irá desarrollando la acción, dejando así de tener la única función de alumbrar la escena.

El diálogo que el actor creará entre la luz, la sombra del ambiente y su propia sombra, sería finalmente la escenografía y la atmósfera de la obra, dejando en sus manos la capacidad de mostrar u ocultar distintos aspectos del personaje y su entorno, logrando intrigar al público y acercarlo al mundo barroco, cuya esencia son las apariencias (lo que se ve y lo que no).

⁵⁴ Chahín, José *Propuesta de diseño integral. Postulación al Fondart de Creación, año 2008.*



Foto 31: Diversas secuencias de iluminación para la obra. Fotos: Elio Frugone, Mario Costa, José Chahín y Festival Olmedo Clásico.

La luz, la oscuridad, la penumbra, el misterio y lo evidente fueron los distintos matices lumínicos por los cuales se llevó al público. Para esto se puso en pugna los colores (cálidos y fríos), los distintos tipos de luz (natural, generada, real, simulada), las intensidades (pasando de lo tenue a la luminosidad total) y los planos. Estos últimos fueron los encargados de, uniendo todos los elementos, dar profundidad y tridimensionalidad a la escena.

Para concretar la propuesta se usaron focos de diversas intensidades y potencias, en tres zonas: patio de acceso (escenario para Catalina de Erauso), escalera (Santa Rosa de Lima) y acceso bodega de arte (Sor Úrsula). En este último espacio se instaló una serie de 8 faroles de aceite en el lugar del jardín, reforzándose de manera tenue con los focos.

Los focos utilizados fueron par 38 (300 watts) y par 56 (600 watts) en la temporada en el Campus Oriente. Para la gira, se agregaron halógenos (de 150 y 300 watts), por lo económico y liviano que resulta su traslado; y se sintetizó el uso de los focos (aproximadamente un 60% que en las funciones de Campus Oriente). Algunos de los halógenos fueron filtrados en color ámbar para producir una luz cálida y ambientar mejor, especialmente la escena de Úrsula Suárez.

Otras funciones de la gira se realizaron sin iluminación, ya que se hicieron a plena luz del día, no justificándose la instalación de los equipos. Evidentemente, la atmósfera y el ritmo de esas funciones fue otro, privilegiándose mucho más la relación con el espectador y lo vertiginoso de la puesta en escena, que cuando se contaba con luces, donde las atmósferas creadas permitían que el cuadro de Úrsula, especialmente, reposara rítmicamente.

El concepto de la iluminación para la gira consistió en destacar rincones o fondos de los espacios en los que se representó, como también poder visibilizar los rostros de los actores.

La luz se convirtió en un importante elemento en las funciones de la primera temporada, y un aporte en las de la segunda. Junto con los cuerpos de los actores y sus vestuarios, con un mínimo de elementos de utilería, fue la encargada de transformar los espacios cotidianos y construir otros en donde se desarrolló la acción. La luz permitió hacer aparecer y desaparecer los recovecos, jugar con las sombras que proyectan las rejas, los arcos, los cuerpos. Y sobre todo, convertir ese territorio familiar a quienes asistieron de espectadores en un espacio nuevo. La iluminación se transformó en la escenografía de la obra, por cuanto generaba volúmenes y creaba nuevos espacios en los ya existentes. La propuesta permitía, además, la apropiación final de los espacios de representación, y los transformaba en un territorio extra cotidiano, apartado de su uso habitual, y apto para la representación teatral.

f. Diseño gráfico y comunicación visual

El imaginario visual de la obra fue completado por el material gráfico que Ximena Ulibarri, diseñadora y profesora de la Universidad Católica, ideó para la primera temporada de *Mujeres Coloniales*. Éste consistió en un programa-afiche creado a partir de las fotografías de los personajes (realizadas por Omar Faúndez), en diversos rincones de la arquitectura del Campus Oriente. Con absoluto predominio de los rostros de los actores (y también sus manos), encarnando a sus personajes, y el campus como marco perfecto, el programa-afiche se constituyó en un excelente registro visual de la puesta en escena, acorde con el sentido de la obra, y de una sobrecogedora belleza en la sencillez de su propuesta, y la combinación acertada de imágenes y tipografía elegida.

La gráfica que se aplica en la difusión del proyecto como total, se basa en la idea que rige la propuesta de la dirección escénica: el cruce de los elementos antiguos con una visualidad contemporánea. El rostro de los actores y sus manos es el elemento que prima y que impacta visualmente. Se potencia la idea de rostro como identidad, como albergue de la persona. De algún modo lo que el programa-afiche propone es visibilizar el rostro del personaje, como una respuesta a la pérdida del rostro de estas mujeres en el anonimato en que las tuvo el relato histórico durante tanto tiempo.

Tres son los modelos de programa que fueron diseñados, uno por cada protagonista. Mientras que el afiche se compone por el tiro del programa, incluyendo los tres modelos.

A mi juicio lo que más llama la atención es un fragmento del programa donde aparece una mano atravesada por astillas. Es la mano de Ornella de la Vega (Santa Rosa de Lima). El tratamiento de la imagen la hace parecer una pintura barroca, tanto por la iluminación como por la intervención de la fotografía.



4.5.2 Espacio sonoro

El espacio sonoro para la obra fue absolutamente relevante en la construcción, más que de un imaginario “de época”, de una aproximación a ese mundo, con los ojos de hoy. Es decir, para la música, más que enfatizar nuestras distancias con la Colonia, quisimos trabajar en las pervivencias, en lo que no ha mutado. De ese modo, pensamos, un público contemporáneo podría apropiarse de estas historias de mujeres del siglo XVII e identificarse con sus personajes. Queríamos complementar el trabajo del texto con una sonoridad sencilla, pero de gran belleza. Pensamos junto con Gonzalo Cuadra, cantante e investigador musical, que debían ser simplemente una voz y el sonido de una guitarra. Tanto en la Colonia como en nuestra música folklórica y popular, voz y guitarra son los instrumentos favoritos.

En una primera etapa de la investigación elegimos un repertorio de piezas instrumentales para acompañar la acción y los estados emocionales de los personajes; y un repertorio vocal que iba desde el siglo XVI al siglo XX, que recorría desde el Cancionero de Palacio a canciones popularizadas por Chabela Vargas y Julio Iglesias, pero que se conectaran con esos mundos internos de las tres mujeres, protagonistas de la historia.

El proceso de montaje de las intervenciones musicales se realizó del siguiente modo. En un primer momento, ambos músicos (guitarrista y cantante) ensayaron solos, de modo de traer ya elaboradas sus propuestas. Éstas se iban probando tanto en ensayos parcelados como generales.

Luego vino el momento de intervenir también en la corporalidad de los intérpretes musicales, pues queríamos que no sólo se oyeran, sino que también se vieran en sintonía y coherencia con los actores. Este trabajo fue persistente, pues no es común que a los músicos (salvo a los cantantes, con alguna experiencia en ópera), se los dirija escénicamente.



Foto 32: David González, guitarrista y Gonzalo Cuadra, tenor. Campus Oriente. Diciembre 2008. Fotos: Elio Frugone.

También hubo otras canciones que se comenzaron a incorporar a los ensayos como propuestas de los actores e interpretadas por ellos. La primera y más importante es el tema “Rosa, qué linda eres”, popularizada por el cantante colombiano Carlos Vives, que se transformó en el tema que acompañó a Santa Rosa en sus penitencias, también al modo de contraste. El proceso de ensayos consistió en aprender a cantar la canción al mismo tiempo de manera afinada como comprometida emocionalmente. Asimismo, varios de los actores debieron tocar instrumentos de percusión para acompañar el canto. La canción debía ajustarse también a la acción de la actriz, entonces, durante largas jornadas de ensayo se trabajó esta precisión.

Para la segunda temporada y gira se decidió incorporar un tercer músico, la vielista Gina Allende, pues creímos necesaria la utilización de canciones medievales. Realizamos una larga investigación y búsqueda en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, el sabio, de las cuales finalmente elegimos dos. Estas serían interpretadas por Gina en la viela, y por José Ignacio García (que en la obra encarnaba a Santiago de Compostela) en la voz. Las cantigas seleccionadas temáticamente coincidían con el tema de peregrinos y viajes.



Foto 33: Gina Allende, vielista (izq) y el actor José Ignacio García como Santiago, cantando (der). España. Julio 2010. Fotos: José Chahín y Festival de Olmedo Clásico.

En el proceso de ensayos de las cantigas, apareció el inconveniente de la lengua en la que están escritas, y que por razones de métrica, no podíamos traducir. Recurrimos, entonces, al profesor de gallego Andrés Suárez, quien enseñó a José Ignacio una más correcta pronunciación de las palabras en esta lengua ya en desuso.

La música profundizaría lo que la dramaturgia fue creando, en un diálogo permanente con la actuación, al punto que es imposible pensar en la puesta en escena sin su presencia. Ambos músicos funcionaron tan implicados con los actores, que se hace imposible su ausencia para las funciones o pensar siquiera en música grabada. Porque no sólo está el sonido de instrumentos y voces, sino su presencia, su escucha y modificación por los sucesos que van presenciando. Para la segunda temporada de la obra, David González, el guitarrista, asumió un personaje de soldado en la historia de *La Monja Alférez*, lo que hizo que estuvieran los músicos más implicados en la actuación.

La música en la obra acompaña las acciones de los personajes, estimula los sentidos auditivos del espectador, es el contrapunto o comentario de la acción, permite a los actores y actrices entrar en la emoción de sus escenas.

Debemos considerar que en las épocas antiguas, cada acontecer tenía su “banda sonora”. Por esto, pensar en una investigación sobre el barroco hispano no requería plantear la presencia de la música sino el carácter que había de tener y el enfoque que se le había de dar. Así como eran tres las historias relatadas, tres debían ser los estilos musicales para cada una de estas tres partes.

En *La Monja Alférez* se trató de un repertorio bien ecléctico que incluía desde música popular a otra que sonaba a barroca, sin serlo necesariamente.

La música popular fue elegida en el repertorio español de los años ´80. De aquí se escogieron dos canciones que podían ilustrar las hazañas de Catalina de Erauso: “Yo no soy ésa”, popularizada por Mari Trini y “Soy un truhán, soy un señor” por Julio Iglesias. Ambas canciones se interpretaban de un modo más bien farsesco y como comentario de la acción.

En otro momento, el propio Gonzalo Cuadra adaptó una letrilla renacentista incorporándole una melodía original, al modo renacentista. La composición se tituló “No quiero ser monja” y también permitía un comentario al espectador, del más secreto anhelo de Catalina. Una cita a esta misma pieza musical se incorporó más adelante a la escena de *Sor Úrsula Suárez* para comentar a otro personaje, la novicia, que también quería dejar el convento y no profesar.

Finalmente, un tema basado en la frase “Ay si muero lejos”, que el cantante improvisaba junto a la guitarra y la actriz (Javiera Guillén) en el momento más claro de duda y confusión del personaje. En este momento se producía un verdadero diálogo entre actriz y cantante, con la guitarra de base para esta conversación.

Para *Santa Rosa de Lima* en su primera versión, la intervención musical estaba acotada a dos momentos. El momento de la confusión, donde la compañía entera interpretaba “Ay que me abraso”, tema del barroco latinoamericano y el de la penitencia, donde sonaba “Rosa, qué linda eres”. En ambos casos, los músicos no estaban en escena, escuchándose solo sus voces que provenían desde el costado de los espectadores.

Para *Sor Úrsula Suárez*, la música, en cambio, fue elegida dentro del repertorio latinoamericano. Se interpretaban básicamente canciones, siendo la más reiterativa de ellas “La Llorona”, tema del folklor mexicano, popularizada por Chabela Vargas. También se añadieron trocitos de las canciones “Cucurrucucú Paloma” (Caetano Veloso), el pasillo “Sombras” (del folklor ecuatoriano) y el bolero “Somos”, compuesto por el argentino Mario Clavell. Todo en la música sonaba a nostalgia y a pérdida. La interpretación del cantante era mucho más contenida y emocional. A diferencia de la música para *La Monja Alférez*, la de esta parte no quiere explicar nada, sino ahondar en la experiencia emotiva de las escenas, ayudando en el desarrollo de su atmósfera y potenciando el melodrama.

Para los peregrinos, además de las Cantigas de Santa María ya mencionadas, se propuso una canción procesional, la melodía tradicional “Rosa y Azahar”, texto de Daniel Meneses, que son versos a lo divino dedicados a Santa Rosa de Lima. Este canto lo realizaba toda la compañía para desplazarse al escenario dedicado a Santa Rosa, en el desplazamiento hacia el segundo o tercer escenario, dependiendo de si hablamos de la primera o segunda versión de la obra.

La música para la obra se pensó, construyó y ejecutó pensando en que cada mujer representaba una manera diferente de enfrentar lo público y lo enclaustrado, tres maneras de desposarse o divorciarse de Dios y/o del mundo. De lo épico caballeresco en Alférez, no exento de humor, a lo doloroso e introspectivo en Úrsula.



Foto 34. Músicos y actores en escena. Fotos: Elio Frugone y José Chahín.

4.5.3 El actor: el cuerpo en la puesta en escena

“Además del pasado nos une aún lo siguiente: la aguda experiencia de la discordia y de la alianza entre la acción y la palabra, y el saber que sólo la acción está viva, pero sólo la palabra permanece, en el espectacular desierto de las ciudades sucias y los museos demasiado grandes” (Barba 2009: 212).

Al abandonar el teatro a la italiana, la relación del actor con el espacio de la representación se torna diferente. El tema de la dimensión del cuerpo en el espacio se vuelve fundamental en el trabajo de creación del actor y la actriz.

Hans Thies Lehmann vincula esta reflexión del actor en el paisaje con el cambio en la subjetividad. Señala que hay un comentario profundo de Heiner Muller que señala que *“En cualquier paisaje, el yo es colectivo”* Ese yo-en-el-paisaje está en una posición distinta frente al tiempo y espacio. De esta manera se encuentra un nuevo lenguaje para la realidad del arte.

La confrontación del actor y la arquitectura se convierte en una experiencia única para aprender a trabajar el cuerpo y a comprender la magnitud de la energía que un actor debe sostener. En sitios como los que han contenido el montaje, el actor aprende no sólo a manejar los conceptos, sino a confrontarse con su propio cuerpo, en el presente de cada representación. Sólo en esos sitios la dramaturgia se vuelve una realidad material. No se trata tampoco de transportar un trabajo actoral a otro contexto, sino cómo se entiende un actor a sí mismo, enfrentado a un determinado paisaje o arquitectura.



Foto 35: Actores y músicos en el paisaje urbano. Fotos: José Chahín.

Esta relación del cuerpo-en-el-paisaje es algo sobre lo cual se ha teorizado sólo recientemente, aún cuando estaba implícita en el trabajo del actor para el teatro griego o barroco. Asimismo, es una problemática sobre la que las Artes Visuales y la Performance Art han debatido bastante. Pero en el terreno de las Artes Escénicas es una discusión recién comenzada, a pesar de la gran cantidad de grupos que hacen del teatro callejero su nicho de creación.

En relación al cuerpo, quiero recordar que para muchos investigadores, especialmente los provenientes de las Artes Visuales, es el territorio donde se traza la división entre lo público y lo privado: “*Esta división deviene estratégica en sociedades como la chilena donde el autoritarismo penetra el cotidiano... y escamotea la construcción –de por sí política- de lo que separa lo exterior de lo interior, es decir, lo masculino de lo femenino, lo político de lo apolítico*” (Richard 2007: 77).

El cuerpo es concebido como el territorio de cruce entre lo individual y lo colectivo, escenario físico donde mejor se nota esa división estratégica. Es el reproductor social de los modelos de dominación sexual:

“...el cuerpo se presta para que una práctica crítica desmonte la ideología de lo masculino y lo femenino que el poder encarna en rituales prácticos y en simbologías culturales... es un agente material de estructuración de la experiencia que habla distintas lenguas a la vez: es productor de sueños, transmisor de los mensajes que emite la cultura, animal de rutinas, máquina deseante, depositario de memorias, actor en representación-de-poder, trama de afectos y sentimientos” (Richard 2007: 78).

Es una zona límite entre biografía e historia.

Es un artefacto, la marca para la materialidad.

El territorio para la representación de la historia de la opresión.

Desplazó durante mucho tiempo a la palabra en el escenario.

Es desde el cuerpo que esta investigación escénica se origina. El discurso espectacular se produce primero en el cuerpo del actor. Esta es la principal herramienta performática para el intérprete, pero también la más importante para el acto teatral mismo. Hemos planteado

que para Grotowski, el cuerpo del actor es el principal productor de signos y el centro del hecho teatral.

Para el laboratorio con que iniciamos la puesta en escena le propuse a Ornella de la Vega, actriz y Magíster en Teatro Físico, que diseñara y dirigiera un entrenamiento corporal para la compañía. A través de dicho entrenamiento, los actores podrían estar preparados para la construcción física de sus roles, para potenciar la capacidad de construir signos y transformarse en el centro del espectáculo. En el caso particular de ella, era fundamental poder prepararla para la creación del personaje de Santa Rosa de Lima, ya que no nos interesaba contar la biografía de Santa Rosa, sino sumergirnos en su trance, en sus penitencias corporales, tratando de vincular eso con el mundo de penitentes y fervorosos creyentes que aún hoy se encomiendan a la santa y le pagan los favores concedidos con sangre. La actriz que debía representar este personaje requería una preparación corporal, pero sobre todo, tener las condiciones para entrar en el estado catártico del personaje durante los 15 minutos que duraba su escena.

La clave era que los actores encontraran los resortes para conectar las vivencias de esas personas de los siglos XVII y XVIII en el presente de sus cuerpos.

Gran parte de los ejercicios que propusimos desde la dirección del Laboratorio estaban vinculados al encuentro de esos móviles. Cada actor requería de estrategias diversas, tanto por la variedad de los materiales, como por la diversidad de los actores y sus distintos niveles de experiencia. Para algunos, fue fundamental la aproximación desde una corporalidad que trabajamos sobre todo a partir de imitar los movimientos de animales; para otros, las claves estaban en el universo sonoro de la época, con sus palabras y sus músicas; para otros, en la comprensión de las emociones del personaje. Para todos fue fundamental un trabajo que hicimos con imágenes del mundo colonial, recogidas de los museos y los libros. Éste consistió básicamente en seleccionar imágenes de pinturas y esculturas coloniales que pudiesen tener relación con cada uno de los personajes. En algunos casos también se trabajó con imágenes contemporáneas, como en el caso de Catalina de Erauso. En largas sesiones de trabajo, actrices y actores iban copiando las imágenes, construyendo los fotogramas. Luego los fotogramas se unían uno tras otro en una estructura que era propuesta por el actor con la ayuda de la directora y el asistente de dirección. Finalmente se trabajaba justamente en esos puntos de unión para darle más fluidez a la acción. A partir de la secuencia de fotogramas se iba improvisando. Esto hizo que cada uno de los cuerpos de los actores tuviera una composición plástica sumamente completa y diferente al cuerpo de la actriz y el actor.

Si la fisicalidad o presencia es algo que define la especificidad del teatro frente a otras manifestaciones artísticas, en nuestra propuesta creemos que ocurre lo mismo con el habla, pues también es parte de un proceso que involucra órganos y músculos, por lo tanto, entrenable.

La palabra siempre ha sido el sello del trabajo de nuestra compañía. Por esto, le pedí a Sara Pantoja, que además de actriz es profesora de voz, que se hiciera cargo del entrenamiento vocal, como siempre lo hace en nuestros montajes.

El trabajo con el habla escénica nos abría al desafío de recuperar esas palabras arcaicas, el castellano de hace quinientos años. Eso es algo que ya nos era familiar a los integrantes antiguos de la compañía, pero para los actores nuevos podía ser un territorio accesible, ya que todos ellos habían tenido alguna experiencia como estudiantes en los cursos de teatro clásico de sus respectivas escuelas. Nosotros habíamos abordado con La Calderona los textos de Sor Juana, “El castigo sin venganza” de Lope de Vega,

“La Celestina” de Fernando de Rojas. Los jóvenes habían trabajado en su mayoría con Shakespeare. Pero aquí estábamos frente a un lenguaje no mediado por la traducción ni la adaptación contemporánea.

Para el trabajo que realizamos como compañía, es esencial apropiarse del habla de los personajes, pues *“otros han enunciado nuestras palabras antes que nosotros y sus entonaciones e ideología están incrustadas en el discurso que pronunciamos o escribimos”*. (Loriggio 1992: 27). La búsqueda está en permitir que esas hablas antiguas resuenen en el actor contemporáneo y hagan eco en sus sentidos y sentimientos. Sin cambiar una sola palabra, que suenen como si fueran las de hoy, con naturalidad, emoción y belleza. Para esto, la palabra debe golpear el cuerpo del actor, brotar de su respiración, ser orgánica. Y la voz de ese actor, tal como su cuerpo, debe contar con el conocimiento técnico para permitir ese encuentro. Sólo así, creemos, podemos aspirar a remover a un público contemporáneo con esas antiguas voces.

Además creemos que existe un poder revelador en la palabra: las cosas cobran existencia material al ser nombradas. Esto hace que generemos un compromiso con ellas. Cuando algo se nombra, es decir, se pone en lenguaje, de algún modo cobra existencia. Esta es la premisa sobre la cual trabajamos el texto. Cuando el personaje dice, comprende su situación. Hablar no es una acción mecánica, sino un hecho que tiene numerosas consecuencias materiales y afectivas. Cuando un personaje pone en lenguaje sus problemas u opiniones, algo se termina de construir, algo cobra una existencia material. Como si las palabras pudieran visibilizar esos afectos y esas ideas. En ese momento, el personaje puede resolver algo, producir un cambio o aceptar su condición. Es decir, se produce un cambio.

Los cuerpos de los actores se iban transformando en los territorios donde todo ocurría y confluía, en el escenario principal de la acción. Desde esos cuerpos estábamos despertando a la vida a estos seres del pasado, volviéndolos carne. Y a partir de esa encarnación, podíamos dar el paso de enfrentar esos cuerpos con otros, los de los espectadores.



Foto 36: Las tres actrices principales. Fotos: Elio Frugone.

4.6 Teatro, rito y fiesta. El público.

Para muchos, hoy por hoy, el teatro vendría a ser casi un único lugar donde disfrutar de la presencia humana, de ese contacto hoy extraviado en el mundo contemporáneo. Al parecer, la idea de la deshumanización del arte no puede ser total en las Artes Escénicas que requieren de la presencia humana para construirse, pues constituye su esencia y al parecer, lo único que es irremplazable.

He señalado largamente en el capítulo I que para que ocurra el fenómeno teatral el contacto intérprete-espectador es esencial. Constituiría parte de su esencia la presencia en el mismo espacio y tiempo de actores y espectadores. El teatro está obligado a la acción y la contemplación: el actor y el espectador son la condición esencial del arte del teatro. Si el artista es quien refleja, el espectador es el veedor, el teórico.

En el mundo contemporáneo se vuelve fundamental la idea de la convivencia, por esto cobran relevancia los ritos, las ceremonias. El teatro. Se han hecho fundamentales porque son espacios donde las sociedades se vuelven a reunir, donde podemos vernos reflejados y a través de este reflejo, producir la reflexión.

Se trata de una vuelta a la experiencia, que es lo que permite descubrir lo real (en el sentido de verdadero e importante).

El actor funciona en dos dimensiones: una es la personificación del papel y otra la capacidad de comunicación. Representar y comunicar. Para lo segundo debe generar una fuerte presencia a través de lo corporal y lo espiritual. En el teatro contemporáneo, como hemos analizado en las páginas precedentes, el énfasis ha cambiado de la primera a la segunda dimensión. Las consecuencias para el público son mayores, puesto que ha debido desarrollar la habilidad de manejarse en términos emocionales y corporales a la vez. El público contemporáneo no es un voyeurista pasivo. Ya tiene cierta capacidad de análisis. No es un simple espectador: vive el teatro como una situación que le procura una reflexión.

La presencia del espectador y lo que esto implica ha sido el tema de siempre en prácticas como el teatro callejero, que existe desde la antigüedad y que las vanguardias retomaron.

El espectador del *Teatro Posdramático* no debiera sentirse seguro. Pero no porque se le va a hacer daño física o psicológicamente, sino por que siempre trae aparejado cierto peligro, algún riesgo. A través de las inseguridades se producen nuevas reacciones inventivas. Algo se pone en acción.



Foto 37: El público en el Campus Oriente durante dos momentos de la obra. Fotos: Elio Frugone.

Pero no puede ser el espectador el único puesto en riesgo. El riesgo principalmente debe tocar al artista. No sólo debe producir una provocación para la sociedad, manteniéndose el artista a buen recaudo. Un trabajo teatral es interesante en la medida en que llega al límite, no cuando se queda en peligrosas aguas intermedias. En ese momento, se arriesga y se torna biológicamente sospechoso.

En el proceso de investigación para el montaje, de algún modo, nos conectábamos con la experiencia mágica de la encarnación presente en el teatro, pero también en el ritual. Recordemos que Schechner propone que la preparación para el ritual es “*una manera de*

cambiar el orden de las cosas para que los intérpretes puedan dar el salto metafísico” (Schechner 1988: 235). Asimismo, recordemos también la propuesta de Víctor Turner quien alude a una fase de liminalidad presente en todos los rituales de iniciación, como “*una situación inter-estructural... un estado de transición... un proceso, un llegar a ser*” (Turner 1973: 53 56). Como una fase confusa y ambigua, puesto que los seres liminales se encontrarían entre las posiciones asignadas por las leyes y costumbres, en una especie de limbo.

Postulo que el actor durante el proceso de ensayos está en un estado parecido de ambigüedad y precariedad que el neófito en el rito. Éstos, para Turner, “*tienen una realidad física, pero no social y por lo tanto tienen que ser escondidos, puesto que es paradójico, un escándalo, ver lo que no debe estar allí*” (Turner 1973: 59). El actor está también confinado, oculto en la sala de ensayos. Es muy complejo que en cierta etapa del proceso de un laboratorio aparezcan personas invitadas al ensayo, pues es sumamente perturbador para los actores, que se sienten de algún modo en este territorio intermedio de no pertenencia social y extrema vulnerabilidad.

Aceptando la idea brechtiana de que el teatro aparece donde termina el rito, propongo junto con Schechner, que es en los ensayos en que esa vinculación ancestral entre teatro y rito vuelve a aparecer. Esto probablemente en montajes convencionales no ocurre en modo alguno, pero en los trabajos de laboratorio ocurren situaciones que nos vuelven a encontrar con ese pasado perdido original del teatro, donde las fronteras con el rito aún no se habían definido. En determinados momentos del trabajo de improvisaciones guiadas y búsqueda intuitiva de los personajes, los actores del grupo se encontraban en ese punto de desdoblamiento en que los límites entre el actor y el personaje eran precarios y confusos.

Avanzando en el laboratorio de investigación para la puesta en escena, surgieron otros elementos de vinculación entre el teatro y el ritual. Éstos tenían que ver con el espacio y la relación con el espectador que deseábamos para el espectáculo final.

En nuestro montaje, el público fue el encargado de darle continuidad al espectáculo con sus desplazamientos organizados de uno a otro escenario. Esto supuso un gran desafío, pues debimos convencer a los espectadores de que salieran de su pasividad, llevándolos a desplazarse de una escena a otra, y a interactuar con los actores. Esto dio la posibilidad de abrirse a un diálogo, a través del borramiento de las fronteras entre escena y platea. La participación del espectador permite que el mundo real penetre en el teatral, haciendo que el actor esté activo todo el tiempo para responder a los estímulos del espectador. La obra se tornó voluble en su ritmo por esta interacción con el público. La obra se tornó peligrosa, tanto para los intérpretes: actores, músicos y técnicos, como para los espectadores. Peligrosa porque cualquier cosa podría ocurrir, ya que no todo dependía del libreto, estando demasiados elementos vinculados a la contingencia (tanto en lo que competía a los espectadores o a cualquier otro elemento del entorno).

Para el teatro de agitación de los años ‘60 y ‘70, el Teatro Ambientalista de Schechner, el Living Theatre y otros grupos de esa época, era habitual esa interacción con el público. También lo era en las teatralidades medieval y barroca. En estos espacios, los límites de la escena se desbordaban para convertir el edificio del teatro entero en escenario. La obra permitió el retorno a ese impulso de los antiguos, recuperado en el siglo XX, de que el teatro fuese antes que todo un hecho social. La obra, creemos, instaló de vuelta el problema del teatro como un reflejo de la realidad, de la historia de las mujeres latinoamericanas, tanto en Santiago de Chile, una versión más seria y académica, como en la versión para España, más cercana a la fiesta religiosa y a lo popular.



*Foto 38: El público durante la gira por España.
Fotos: Festival Olmedo Clásico y José Chahín.*

El vínculo entre lo sagrado (la fiesta religiosa y sus componentes) y lo profano (el teatro, la música y las artes visuales) se dieron cita en este trabajo de manera comprometida. La obra se generó en una dinámica de relaciones entre los más variados y diversos elementos los cuales lograron, a mi juicio, una coherencia. Se celebró una vivencia en comunidad, y fue en comunidad que la obra se produjo, tanto en la comunidad compañía interdisciplinaria, como también en la comunidad que se constituyó con cada uno de los grupos de público, en cada espacio de representación.

La obra fue experimentada por los espectadores como una experiencia donde lo latinoamericano se hacía presente, donde los cruces, las divergencias y los mestizajes quedaron en evidencia en todos los elementos que se daban cita en esta representación.

El público en el Campus Oriente, en Santiago (2008-2009) estuvo conformado más bien por colegas, estudiantes, amigos y parientes. Diríamos que se trató de unos espectadores habituados al teatro y, aun más, acostumbrado a puestas en escena experimentales por su cercanía y afinidad con el contexto universitario donde se realizó la temporada. En este sentido, no sorprende pensar en que su adhesión a la propuesta de la obra para incorporarse a la acción, tomando una vela y siendo peregrinos de un escenario a otro, fuese adoptada tan fácil y rápidamente. Todo el largo tramo que mediaba entre un escenario y otro, fue recorrido por estos espectadores en compañía de los músicos en el más

radical silencio y la más profunda concentración. Sin trabajo alguno, fueron los actores que completaron la interpretación de la pieza. De hecho, una de las cosas que más valoraron en sus anotaciones en nuestro cuaderno de espectadores fue la posibilidad de ser parte de la obra.

Por su parte, el público español durante la gira (julio 2010) fue totalmente diferente. La única función en la que hubo un ambiente parecido al del Campus Oriente fue la del Monasterio de Carracedo, en la provincia de León. Allí, el número de espectadores (40), junto a la posibilidad de iluminar (ya que la función se realizó de noche), como la perfección arquitectónica del lugar, generaron similar concentración y entrega de los espectadores.

Pero en todas las otras funciones operaron otras interpretaciones. Esto fue sorprendente e incómodo en el inicio de la gira, pero luego se tornó en algo fascinante: en cada lugar dependiendo de la hora de función, las características del espacio de la representación, la edad, género y condición social de los espectadores la relación entre la obra y su público se dio de manera diferente. En Zamora, por ejemplo, en un espacio abierto en pleno casco histórico de la ciudad hubo aproximadamente 500 espectadores, la mayoría de los cuales eran gente de la tercera edad, que había llegado temprano para asegurarse una buena ubicación. Para ellos, más que participar de la procesión, su interés fue de llegar primero al siguiente escenario, de modo de no quedar relegado a los asientos del fondo o a quedar de pie. Durante la procesión, el público gritó, cantó, conversó con los actores. Celebró, pero no de modo silencioso e interior, sino del modo más jubiloso que fue posible. En Vitoria-Gasteiz, País Vasco, el público fue de no más de 30 personas, quienes a plena luz del día debieran soportar el frío y el viento. Fue un público muy amable, de clase social media y alta, quienes fueron respetuosos, silenciosos y concentrados. Pero al final de la función compartieron largamente con músicos y actores sus experiencias, agradecidos.

En Olite, Navarra, también a plena luz del día, el público estuvo conformado por familias enteras. El bullicio de los niños estuvo presente durante toda la función. Y junto a los niños, el viento. La obra debió ser ágil y los movimientos de un escenario a otro perdieron totalmente su sentido, siendo vistos por los espectadores más bien como un problema que como un momento de interacción verdadera, y de comprensión de la propuesta profunda de la obra.

Finalmente, y para terminar con la ejemplificación, el público de Carrión de los Condes, en Burgos, conformado por personas de todas las clases sociales y rangos etéreos. Al ser una villa muy pequeña, bien podemos decir que el pueblo entero estuvo allí. Incluso las monjas del convento del lugar. Ellas, ubicadas en primera fila, fueron unas espectadoras comprometidas emocionalmente con cada uno de los vaivenes emocionales de Sor Úrsula. Con su cabeza asentían o negaban en los monólogos del personaje. Al final de la función, nos agradecieron por haberse podido identificar con las dudas de la religiosa clarisa.

Cada público se apropió de la obra según sus competencias espectatoriales, su grado de afinidad con los materiales, su interés en el espacio donde ocurría la representación. Y esto, modificó las funciones de manera tal que, realmente, no podemos decir que haya habido dos representaciones siquiera parecidas entre las 12 que dimos por el norte de España.

CONCLUSIONES

Esta tesis de grado ha sido un ejercicio de confrontación de la teoría con la práctica. Más aún, fue concebido como una experiencia de especulación teórica primero, transmutó luego en puesta en escena y, necesariamente, se cierra el ciclo en la reflexión de una práctica, la cual se ubicó en el contexto de un marco teórico proporcionado por los Estudios Culturales, la Historia de las Mujeres y los Estudios Teatrales.

La hipótesis planteó la idea de que en América Latina desde los tiempos coloniales, el Arte tomó el rol de la Filosofía tuvo en Occidente. Valorar y la validar la práctica artística como una forma de conocimiento no puede ser sólo un lugar común que nos abra un espacio en la Academia. El teatro es una forma de conocimiento por cuanto es capaz de reflejar una sociedad cambiante y dinámica como la nuestra, planteando preguntas de interés político y social. Esto porque tanto las prácticas dramáticas como las escénicas portan con la doble condición de ser al mismo tiempo hecho artísticos como culturales. Como hecho de arte, el teatro se vincula a una materialidad que define su existencia, la cual está dada tanto en la presencia del actor en un mismo espacio-tiempo con su espectador, como también a unas condiciones concretas como son su espacio y sonoridad. Poder analizar estas condiciones materiales puede arrojar una imagen de una época, de un espacio geográfico, de unas costumbres, usos y tradiciones. Y una imagen que es otro relato posible de la historia, tan válida como un ensayo historiográfico o una fotografía.

El proceso de investigación y la puesta en escena de “Mujeres coloniales”, como también el análisis teórico de dicho proceso pretenden volver a instalar lo teatral en el centro de la cultura, como un hecho vivo que puede hablar tanto de una sociedad como lo hace la Historia o las Ciencias Sociales. Esto, cuando el trabajo es realizado de modo concienzudo y serio, cuando el enfoque tanto creativo como reflexivo es interdisciplinario, porque será la mirada múltiple la que permita descubrir hasta en los más mínimos recovecos, una lectura posible.

El anhelo es volver a recuperar un teatro que esté en el centro de la sociedad, donde su accionar pueda ser relevante, donde se discutan las ideas fundamentales de la polis, donde a través del discurso y la acción, se pueda hacer historia.

La obra Mujeres coloniales, y su versión Mujeres Coloniales en el Camino a Santiago, se han disectado para descubrir en sus elementos constituyentes una mirada y una visión crítica del pasado. Opera en su ejercicio escénico una actualización de las temáticas, en la confrontación de diversos elementos: los provenientes a diversos lenguajes artísticos (Música, Teatro y Artes Visuales), los que pertenecen a diversas épocas (Edad Media, Colonia, Mundo Contemporáneo), los que corresponden a estéticas teatrales distintas (Realismo, Épica, Performance).

El ejercicio escénico analizado permite revelar una nueva Colonia, instalando a las mujeres en su centro. Encarnándolas en el presente de la puesta en escena para permitir que unos espectadores contemporáneos conozcan unos personajes del pasado, los que son representados en carne y hueso por actrices y actores. Entre los intersticios de la historia, surgen las mujeres, se cuelan en el escenario que les parece el terreno ideal para su disfraz de monja, de beata, de soldado. El cuerpo de la mujer que se sugiere bajo el hábito del personaje.

Y junto a esos cuerpos históricos en presente, el presente de los cuerpos de unos espectadores que dialogan como si ayer y hoy fueran un solo tiempo. El cuerpo del actor en el conflicto del cruce de los tiempos. El cuerpo del espectador como el veedor de este proceso. Y la elocuencia del cuerpo por sí mismo, como mera materialidad en exposición.

Este cuerpo comunitario que se construye durante la hora y media que dura la función es una réplica en micro escala de la sociedad que la convoca, que la contextualiza. El teatro como un hecho eminentemente dialógico, donde es el espectador quien está al centro.

El trabajo reveló también que es imposible generar un modelo de análisis único que pueda servir para analizar las puestas en escenas posdramáticas. Cada obra requiere su propia teoría, de acuerdo a los principios que pone en práctica. Cada montaje es un texto a ser leído, un universo de propuestas que puede ser abordado desde miradas diversas y aun contradictorias.

Mirar desjerarquizadamente la puesta en escena de “Mujeres Coloniales” y de “Mujeres Coloniales en el Camino a Santiago” permite valorar muchos elementos que conforman la práctica escénica que, de otro modo, estarían relegados a segunda categoría. Salirse del análisis temático del teatro, permite ahondar en su forma, en sus materiales, en todo aquello que le es esencial. Leer la obra desde la propuesta del Teatro Posdramático y las categorías de los Estudios Culturales y la Historia de las Mujeres me permite entender el teatro contemporáneo al interior de la historia del teatro, no como algo desvinculado de ésta.

La obra se ha revelado como posdramática en el acto de recoger tradiciones predramáticas y aún dramáticas, incorporando también prácticas escénicas del mundo contemporáneo, como las performativas, el lenguaje del teatro callejero, y recogiendo la crítica a la representación en los elementos presentacionales que incorpora.

Esta lectura de la obra, me parece, no es excluyente de muchas otras. Pero ha sido posible de hacer al situarme, como directora, en el lugar preferente del espectador, ya que he presenciado todo su proceso, desde el primer esbozo cuando sólo habían materiales textuales, imágenes, actores y músicos, hasta la última función en España. Este “veedor privilegiado” que he sido, me sitúa como alguien que puede devolver al teatro y a la comunidad este análisis crítico, para ser rebatido y problematizado. Para convertirse en una material también para el análisis y la reflexión en la creencia cierta de que muchas interpretaciones son posibles para una puesta en escena teatral.

Las puestas en escena teatrales son un territorio fructífero para la reflexión interdisciplinaria del arte y la sociedad de la cual emerge. Sólo basta con hacerse la pregunta, y esbozar, no una respuesta, sino una mirada posible.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y Tesis de grado

- Artaud, Antonin *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- Barba, Eugenio *La Canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos, 2009.
- Brook, Peter *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- Burke, Peter *Qué es la historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Peter Burke (ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 2003.
- Ceballos, Edgar *Diccionario de práctica teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1986.
- Chartier, Roger *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 2002
- Corbin, Alain *Historia del cuerpo. I Del Renacimiento a la Ilustración*. España: Taurus, 2005.
- Cruz O, Isabel *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1995.
- De la Vega, Ornella (2008). *Memoria e identidad del actor como herramienta de construcción escénica*. (Tesis de Magíster - Universidad Finis Terrae - Escuela de Teatro).
- Douglas, Mary *Símbolos naturales. Exploraciones en Cosmología*. Madrid: Alianza, 1978.
- _____ *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009.
- Jorge Dubatti (coord.) *El nuevo teatro de Buenos Aires en la pos dictadura (1983-2001)*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2001.
- Erauso, Catalina *Historia de la monja alférez. Escrita por ella misma*. Madrid: Hiperión, 2000.
- Foucault, Michel *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 1976.
- Gómez, Manuel "Diccionario del Teatro". Madrid: Akal, 1998.
- Gouhier, Henri Gaston *La esencia del teatro con testimonios de Georges Pitoéff*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1956.
- Guerrero, Eduardo *Acto Único* Santiago: Ril Editores, 2003.
- Halbwachs, Maurice "Los marcos sociales de la memoria". Barcelona, Anthropos, 2004.
- Stuart Hall (ed.) *Representation. Cultural representations and signifying practices*. Gran Bretaña: The Open University, 1997.

- Ibsen, Kristine *Women's spiritual autobiography in Colonial Spanish America*. USA: Library of Congress, 1999.
- Javier, Francisco *El espacio escénico como sistema signifiante*. Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1998.
- Le Breton, David *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Le Breton, David *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
- Lehman, Hans-Thies *Postdramatic Theatre*. Routledge: Inglaterra, 2006.
- Loriggio, Francesco. “Apuntes sobre Antropología teatral” En Peter Roster y Mario Rojas (editores) *De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre el teatro latinoamericano*. Editorial Galerna: Buenos Aires, 1992, pp. 19-37.
- Marinis, Marco de *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- Meyerhold, Vsevolod *Meyerhold: textos teóricos*. Juan Antonio Hormigón (ed.). Madrid: ADE, 1992.
- Meyerhold, Vsevolod *El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Grupo Editorial Gaceta, 1986.
- Millar, René *Misticismo e inquisición en el virreinato peruano. Los procesos a los alumbrados de Santiago de Chile 1710-1736*. Santiago de Chile: Universidad Católica, 2000.
- Millar, René *Santidad, falsa santidad y posesiones demoníacas en Perú y Chile. Siglos XVI y XVII*. Santiago: Ediciones UC, 2009.
- Millones, Luis *Una partecita del cielo*. Lima: Horizonte, 1993.
- Novarina, Valere *Ante la palabra*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- Novarina, Valere *Carta a los actores* Valencia: Pre-Textos, 1998.
- Oida, Yoshi *Los trucos del actor*. Barcelona: Alba Editorial, 2010.
- Pavis, Patrice *Diccionario del Teatro*. Nueva edición. Paidós: Barcelona, 1998.
- Pedraza, Felipe. *Drama, escena e historia. Notas para una filosofía del teatro*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2005.
- Perrot, Michelle *Mi historia de las mujeres*. México: FCE, 2008.
- Ramírez, Hugo *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- Ramón, Armando de *Prólogo de la Relación autobiográfica de Úrsula Suárez*. Concepción: Biblioteca Nación Universidad de Concepción, 1984.
- _____ *Revista ADE N. 100*. El Arte de la Dirección de Escena. España
Abril – junio de 2004.
- Richard, Nelly *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007.
- Ricoeur, Paul “La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido” Editorial Arrecife, Madrid, 1999.

- Ricoeur, Paul "La memoria, la historia y el olvido" Editorial Trotta, Madrid, 2003.
- Rojas Mix, Miguel *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006
- Rojo, Grínor *Muerte y resurrección del teatro chileno*. Madrid: Michay, 1985.
- _____ "Santa Rosa de Lima. El tesoro americano". Catálogo exposición Centro Cultural de Las Condes. Santiago, 2000.
- Schechner, Richard. *El teatro ambientalista*. México: El árbol, 1988.
- Schechner, Richard *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
- Suárez, Úrsula *Relación autobiográfica*. Santiago: Biblioteca Nacional, 1984.
- Toro, Fernando de "Intersecciones: ensayos sobre teatro". Iberoamericana: Madrid, 1999.
- Turner Víctor *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid : : Taurus,, 1988.
- Turner, Victor *From ritual to theatre: the human seriousness*. New York City : Performing Arts Journal, 1982
- Turner, Víctor. *Simbolismo y ritual*. Lima: Editorial Universidad Católica del Perú, 1973.
- Valdés, Adriana "Composición del lugar. Escritos sobre cultura" Santiago: Universitaria, 1995.
- Valdés, Adriana "El espacio literario de la mujer en la Colonia", en *América Latina. Palabra, literatura e cultura, a situação colonial*, volumen I, organizadora Ana Pizarro, 1993.
- Villegas, Juan "Nueva Interpretación y análisis del texto dramático". Girol Books, Ottawa, 1991.
- Villegas, Juan "Para la interpretación del teatro como construcción visual" Editorial Gestos, Universidad de Irvine, California, 2000.
- Yáñez Sazo, Beatriz (2001). *El teatro callejero y su relación con el público*. (Tesis de Licenciatura – Universidad Católica de Chile – Escuela de Teatro).

Artículos de Revista y Capítulos de libros.

- Araya Espinoza, Alejandra "De espirituales a históricas. Las beatas en el siglo XVIII en la Nueva España" en *Revista Historia* No. 37, Vol. I. Instituto de Historia PUC. Enero-junio, 2004.
- Araya, Alejandra "La pureza y la carne: el cuerpo de las mujeres en el imaginario político de la sociedad colonial" en *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*. Año VIII Vol. 1/2, Dpto. de Historia USACH, 2004: 67-90.
- Araya, Alejandra "Un imaginario para la mezcla: Mujeres, cuerpo y sociedad colonial" *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Compilador: Sonia Montesinos. Santiago: Catalonia, 2008.

- Bynum, Caroline Walker “El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media.” *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus, 1990.
- Diéguez, Ileana “Viaje a la máscara: notas de un taller” en *Revista Apuntes* N. 122 Santiago: Ediciones UC, 2002 pp. 112-133.
- Glantz, Margo “El cuerpo monacal y sus vestiduras” En *Los Empeños. Ensayos en Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995
- Grotowski, Jerzy “El performer” en *Revista Apuntes* N. 100. Santiago: Ediciones UC, 1990 pp. 133-135.
- Hakim, Adel “El placer de interrogar” En *Revista Apuntes* 113. Santiago de Chile: UC, 1997-1998 pp. 132-135.
- Hurtado, María de la Luz. “El teatro chileno entre la modernidad y la posmodernidad”. En *República de las Letras* N 48. Segundo trimestre de 1996, pp. 61-81.
- Invernizzi, Lucía “Práctica ascética y “arte diabólico”: concepciones de escritura en el epistolario de Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo”. *Revista Anales de Literatura Chilena*, Año 4, Dic. 2003, N 4.
- Mayorga, Juan “El dramaturgo como historiador” en *Revista Primer Acto: Cuaderno de Investigación Teatral*. N. 280 III. España: Septiembre, Octubre 1999
- Porter, Roy “Historia del cuerpo” en *Formas de hacer historia*. Peter Burke (ed.). Alianza Editorial: España, 1991.
- Scott, Joan “Historia de las mujeres”. En Peter Burke (ed.). *Formas de hacer historia*. Alianza Editorial, España, 1991, pp. 59-90.
- Scott, Joan “El problema de la invisibilidad”. En Carmen Ramos Escandón (ed.). *Género e Historia: La historiografía sobre la mujer*. Ediciones Instituto Mora, México, 1992, pp. 38-66.
- Toro, Fernando de “La(s) teatralidade(s) postmoderna(s) en Latinoamérica”. En *Estrategias posmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano*. Toro, Alfonso de (ed.). Madrid: Iberoamericana, 2004. Págs. 95-104.
- Alfonso de Toro (ed.). “Hacia un modelo para el teatro postmoderno”. En *Semiótica y teatro latinoamericano*. Galerna: Buenos Aires, 1990.
- Toro, Alfonso de “Introducción: teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica-mediática-corporal”. En *Estrategias posmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano*. Toro, Alfonso de (ed.). Madrid: Iberoamericana, 2004, pp. 9-20.
- Villegas, Juan “Modelos de referencialidad visual en el teatro latinoamericano en tiempos de globalización”. En *Estrategias posmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano*. Toro, Alfonso de (ed.). Madrid: Iberoamericana, 2004. Págs.161-179.

Artículos en web

-
- Alegría, Rebeca "Mujeres cautivas en la frontera araucana" en *Actas de la Primera Jornada de Investigación en Historia de la Mujer*. Santiago: 1996, pp. 20-36.
<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/04/textos/ralegria.html>
- Almeras, Diane "Lecturas en torno al concepto de imaginario: aportes teóricos sobre el aporte de la memoria a la construcción social" en *Revista Cyber Humanitatis N. 19*. Facultad de Filosofía U. de Chile. Invierno, 2001.
<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/almeras.html>
- Araiza, Elizabeth *La fiesta verdadera: ¿una realización feliz en el Teatro? Luces y sombras de los encuentros de Teatro comunitario en México*.
http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5694/1/ASN_08_04.pdf
- Aresti, Nerea *Género e identidad en la sociedad del siglo XVII*.
<http://www.euskomedia.org/PDFAnIt/vasconia/vas35/35049062.pdf>
- Bajtín, M *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*.
<http://www.marxists.org/espanol/bajtin/rabelais.htm>
- Block, Lisa "Teoría de la recepción estética". En *Revista Maldoror N. 19*. Montevideo: sn, 1985. <http://revistamaldoror.blogspot.com/>
- González, Diana *Preguntas a Lehmann*.
http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-29/entrevista-a-hans-thies-lehmann_d.-gonzalez
- Iglesias Saldaña, Margarita y Leal Pino, Cristián "La Marquesa de Piedra Blanca y Guana: una mujer en La Serena colonial" en *Revista Cyber Humanitatis N° 4*, Primavera de 1997. <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/04/textos/miglesias.html>
- Muguercia, Magaly "Estudios de teatro y performance en América Latina". Ponencia presentada en el *Seminario de Teatología "Encrucijadas del teatro latinoamericano actual"*. VII Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 16-26 abril de 2009.
<http://www.scribd.com/doc/14878652/Estudios-de-performance-en-America-Latina>
- Turner, Bryan "Los avances recientes en la teoría del cuerpo". En *Revista Española de investigaciones sociológicas N. 68*. España: CIS, 1994
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=768110>
- Valdés, Adriana "Sor Úrsula (1666-1749): en torno a su cuerpo", en *Revista Chilena de Literatura* Núm. 62. Santiago, Chile: Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, Universidad de Chile. Abril de 2003.
<http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/valdes.html>
www.memoria.cl