

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

“Manuela Infante y “Juana”: una nueva concepción del texto dramático”

Informe final de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura. Seminario de Grado: Fundamentos del sujeto en el teatro chileno e hispanoamericano

Paula Andino Muñoz

Profesor guía: Eduardo Thomas Dublé

Santiago, Chile 2009

Introducción: El teatro actual: rica producción y pobreza crítica . .	4
Teatro como un objeto bifaz: texto v/s representación . .	5
Manuela Infante y la compañía “Teatro de Chile” . .	6
Contexto de Infante: teatro emergente . .	7
Antecedentes de Manuela Infante: De la Parra y Griffero. . .	8
Fundamentos teórico metodológicos: El texto dramático como “guía para la creación de un mundo.” . .	9
Capítulo 1: “Como un juego de puntos que se unen”: Fundamentos para una poética. . .	11
Construcción del texto espectacular: un diálogo fluido. . .	11
Concepción tradicional del texto dramático. . .	13
Contrastando texto dramático y representación . .	15
Capítulo 2: Nueva concepción del texto dramático . .	17
Capítulo 3: Los niños en la escena . .	20
Conclusión . .	24
Bibliografía . .	25
Anexos:Fotos del montaje de Juana . .	28

Introducción: El teatro actual: rica producción y pobreza crítica

Dentro de los estudios literarios el espacio que se le otorga al drama, en relación a la poesía y la narrativa es bastante reducido y más aún, si indagamos en el teatro hispanoamericano y chileno. Nos encontramos con grandes vacíos, aunque –es cierto– existen intentos por recuperar la dramaturgia de autores destacados, intentando de esta manera que no se suman en el olvido. En los últimos años se han publicado las obras completas de grandes dramaturgos chilenos como Luís Alberto Heiremans¹ y Benjamín Galemiri². Así como también antologías sobre Isidora Aguirre³, Egon Wolff⁴, Sergio Vodanovic⁵, Alejandro Sieveking⁶, Juan Radrigán⁷, Ramón Griffero⁸ y Marco Antonio de la Parra⁹. No podemos olvidar las ediciones con estudios críticos de textos sobre autores que se constituyen como los pilares fundamentales de nuestro teatro: Luís Alberto Heiremans¹⁰ y Antonio Acevedo Hernández¹¹. A su vez también es sugerente la publicación que la editorial Ciertopez dedicó a obras actuales, donde encontramos autores como por ejemplo de Alejandro Moreno, Lucía de la Maza, Andrea Moro, Ana Harcha, Flavia Radrigán, Alexis Moreno y Manuela Infante.

Sin embargo, frente a la prolifera edición de textos dramáticos¹², la producción crítica se observa en un margen mucho menor, aunque hay grandes esfuerzos por desarrollar pensamientos críticos en torno a autores importantes. Labor generada principalmente por revistas teatrales y por una colección de ensayos sobre Díaz, Wolff y Radrigán editados por Carola Oyarzún¹³, que abordan en profundidad temas referentes a la obra de estos destacados dramaturgos. A pesar de esto, parecen escasos los estudios sobre dramaturgia

¹ Norma Aclaman (editora): *Teatro completo de Luís Alberto Heiremans*. RIL editores, 2008.

² Benjamín Galemiri: *Obras completas*. Vol. I y II. Santiago, Editores Uqbar, octubre 2007.

³ Isidora Aguirre: *Antología esencial. 50 años de dramaturgia*. Francisco Albornoz. (Editor) Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2007.

⁴ Wolff, Egon: *Antología de obras teatrales*. Santiago, RIL Editores, 2004.

⁵ Sergio Vodanovic: *Antología de obras teatrales*. Santiago, RIL editores, 2003.

⁶ Alejandro Sieveking: *Antologías de obras teatrales*. Santiago, RIL editores, Universidad Finis Terrae, 2007.

⁷ Juan Radrigán: *Crónicas del amor furioso*. Francisco Albornoz. (Editor) Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2004.

⁸ Ramón Griffero: *Diez obras de fin de siglo*. Francisco Albornoz. (Editor) Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2005.

⁹ Marco Antonio De la Parra: *El arte del peligro*. Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2007.

¹⁰ Eduardo Thomas Dublé: *La poética teatral de Luís Alberto Heiremans*. Santiago, RIL Editores, 1992.

¹¹ Sergio Pereira Poza: *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*. Santiago, Ed. Universidad de Santiago, 2003.

¹² Hay en relación a las antologías mencionadas anteriormente muchas que forman parte de proyectos desarrollados y promovidos por el gobierno de nuestro país. Así también me parece relevante mencionar la publicación realizada por Pablo Alvarez de *7 muestras, 7 obras: teatro chileno actual*, donde se recopila la escritura dramática (de variados autores a los que ya me he referido) que se encuentra desarrollada bajo el impulso de la Muestra Nacional de Dramaturgia.

¹³ Colección de ensayos críticos publicados por las Ediciones Universidad Católica de Chile. *Díaz* (2004), *Wolff* (2006) y *Radrigán* (2008).

nacional, en especial lo que entendemos como dramaturgia “emergente”, autores jóvenes que se encuentran actualmente montando sus obras. Es esencial señalar que existen importantes críticos vinculados al drama¹⁴ como Eduardo Guerrero¹⁵, Juan Andrés Piña¹⁶, Carola Oyarzún, Hernán Vidal, Eduardo Thomas, entre otros. De esta forma podemos apreciar que no es que no se generen trabajos por parte de la crítica en Chile, muy por el contrario, ha surgido un movimiento en relación a materia crítica, que se ha estimulado con la creación de las compilaciones de estudios críticos que rescatan a dramaturgos muy relevantes dentro de nuestra historia teatral, además de los esfuerzos realizados por las revistas de los departamentos teatrales de ciertas universidades.¹⁷ Sin embargo, estas tentativas de desarrollo crítico son escasas en un contexto donde vemos aparecer una gran cantidad de obras emergentes de calidad, demostrando el enorme desarrollo teatral y las innovaciones que se suceden en nuestro teatro, por obra de muchos dramaturgos y compañías teatrales que se encuentran en una búsqueda de nuevas formas artísticas. Mi intención es contribuir a solucionar este vacío crítico, aportando una lectura sobre la obra dramática de una autora que forma parte de los dramaturgos jóvenes actuales.

Teatro como un objeto bifaz: texto v/s representación

Es de gran importancia señalar que el teatro se constituye como elemento complejo de abordar y que se encuentra en una tensión, ya que se compone de dos elementos bastante disímiles: el texto y la representación. Éstos a su vez exhiben distintos tipos de signos: los textuales y los de la representación. Anne Ubersfeld llama a estos signos como: teatrales y textuales o lingüísticos y plantea que a partir de ellos, se despliegan una infinidad de elementos: dentro de la representación -el espacio, los gestos, el cuerpo, las luces, etc.- y dentro del texto -acotaciones y diálogo.- Para Ubersfeld la representación en tanto elemento variable y fugaz no se puede sistematizar; se encuentra sometida a un constante cambio porque nunca encontramos una representación igual a otra.

Es curioso ver como existe la idea de defender y abanderarse con el texto como elemento central dentro del teatro o con su contrapartida, la puesta en escena; mientras en muchas áreas del saber se siente la necesidad de realizar estudios interdisciplinarios. Así también existiría un conflicto entre los estudiosos de la teatralidad y los de la dramaturgia y es posible que éste se mantenga en el tiempo, pues obedece a una confusión en cuanto a lo que significa el objeto de estudio del teatro. Llegado a este punto me atrevo a enunciar la pregunta: ¿Cuál es la razón de que no puedan relacionarse representación y texto? No existe motivo para desechar una con el objetivo de privilegiar la otra. Si no existiera la obra dramática, no quedarían registros de muchas obras que son parte esencial de nuestra cultura y que sientan las bases para el desarrollo teatral posterior, y por otra parte, no podría concebirse el drama sin su “virtualidad teatral”¹⁸. Es necesario destacar que

¹⁴ Que realizan publicaciones en revistas académicas en algunos casos, generalmente vemos la creación de los prólogos a diversas publicaciones como antologías y también crítica desarrollada en algún periódico.

¹⁵ Eduardo Guerrero del Río: *Acto único: directores en escena*. Santiago, Universidad Finis Terrae, RIL Editores, 2003.

¹⁶ Piña, Juan Andrés: *20 años de teatro chileno: 1976-1996*. Santiago, RIL Editores, 1998.

¹⁷ Revistas como *Teatrae* de la Universidad Finis Terrae, así como también las publicaciones de la Revista de Teatro *Apuntes* de la Universidad Católica de Chile.

¹⁸ Concepto desarrollado por Juan Villegas En: *La interpretación de la obra dramática*. Santiago, Ed. Universitaria, 1971.

esta posibilidad de representación es una característica esencial del género. Si olvidamos el carácter dialógico y las particularidades en relación a lo que está refiriendo un texto dramático -no sólo los signos textuales, sino también, los signos extra-lingüísticos- se perdería su “fuerza”¹⁹ y por tanto estaríamos realizando una mera reducción del texto a la narratividad.

La intención de este trabajo no es llegar a una conclusión en torno a las disquisiciones que se generan en el teatro, sobre el estatus del texto, sino situar este tema como una problemática que no se debiera desatender al realizar un estudio de esta naturaleza. Sin embargo, es fundamental enunciarlo y tenerlo como un antecedente dentro de la problemática teatral. La postura a la que pretendo adherir es la planteada por Fernando de Toro, en la que el objeto teatral sería un elemento dual en su constitución. Dentro de ese conflicto entre texto y representación debemos tener en cuenta que para Infante, la dramaturgia es un “fin, encarnado e inseparable de la escena”²⁰

Manuela Infante y la compañía “Teatro de Chile”

Me propongo analizar un texto dramático contrastando ciertos aspectos que se desplegaron en el montaje de la obra teatral²¹, para así realizar una lectura más completa en calidad de espectador/lector. La dramaturgia nacional que quiero rescatar, para así contribuir con una mirada sobre el teatro actual de nuestro país, es Manuela Infante²². Esta dramaturga, directora y actriz y su compañía de teatro “Teatro de Chile” comienzan sus creaciones teatrales tempranamente -antes de terminar sus estudios- y ganan el apoyo del Fondart para sus montajes. La primera obra teatral que realiza Infante y que da como resultado una gran polémica fue “Prat” (2002), una obra que desmitifica la imagen del héroe patrio. Con posterioridad, han sido montadas con éxito: “Juana” (2004), “Narciso” (2005), “El rey planta” (2006) y “Cristo” (2008). Además ha realizado en el extranjero su obra llamada “Fin”, una coproducción del Centro Sperimentale di Cinematografía, el Festival de Moderna, el Festival Quartieri Dell’ Arte y el Instituto Italo-Latinoamericano de Roma. Actualmente se encuentra dirigiendo el montaje de la obra titulada “Ir”, separada de la compañía “Teatro de Chile”, realizando una obra en calidad de creación colectiva con la compañía “Hipócrita Nacional”. Mientras que “Teatro de Chile” ha realizado dentro del contexto del Festival Container en Valparaíso, una obra llamada “Arturo”, donde se recopila la polémica que se tejió en torno a la obra “Prat”. Así los caminos de Infante y la compañía se han separado, aunque no sabemos si irreparablemente.

Deseo realizar un estudio sobre la concepción poética teatral de esta compañía, centrándome específicamente en la idea de texto dramático que ella implica. Para esto me apoyaré en los para-textos de “Prat seguida de Juana”, así como también en la

¹⁹ Utilizo el concepto como es tratado por Derrida en: *Fuerza y significación*

²⁰ Magaly Arenas Zapata: *Manuela Infante, dramaturga: la dramaturgia es un fin inseparable de la escena*. [en línea] [El Mercurio](http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=3431). 11/12/2005 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=3431>>

²¹ La puesta en escena en la que participé como público, se emplaza en el marco del re-montaje por parte de la Compañía de varias de sus obras en el Centro Cultural Matucana 100, el día 7 de agosto del 2009.

²² Manuela Infante es Licenciada en Artes con Mención en Actuación Teatral de la Universidad de Chile y Master en Análisis Cultural en la Universidad de Ámsterdam.

confrontación del texto editado en Ciertopez con el texto espectacular del montaje de “Juana”²³.

Mi intención es constatar como se genera una nueva noción del texto teatral en el teatro de esta compañía, noción que rompe con el concepto tradicional y que es compartida por otras compañías actuales. Este nuevo concepto tiene sus bases y es anticipado en muchos aspectos por las propuestas de los ensayos de Marco Antonio de la Parra²⁴ y las teorías referentes al espacio de Ramón Griffero. Así mismo, esta nueva concepción del texto teatral se encuentra fundamentada en una nueva forma de vincularse con la realidad, de manera que este nuevo texto se encuentra marcado por las características de una nueva época en la que nos encontramos insertos: la postmodernidad. En relación a esta forma de entender el mundo y el arte, adquieren importancia las ideas referentes a la teoría de la recepción.

Contexto de Infante: teatro emergente

Los dramaturgos actuales, entre los que podemos ubicar a Manuela Infante, son caracterizados en primer lugar por un rasgo etario común, se encuentran entre los 20 a 35 años y por tanto, son nacidos a partir de los años 70.²⁵ En segundo término, se puede hablar de dramaturgos que tienen oficio, es decir, provienen de escuelas de teatro, además la mayoría de ellos han sido publicados y han participado también en las Muestras Nacionales de Dramaturgia. Es importante señalar la labor realizada por el gobierno en relación a la cultura y lo que ha aportado con estas Muestras, al generar espacios que fomenten la creación de dramaturgos y teatristas. Por último, Matamala plantea que estos jóvenes dramaturgos tienen en común una enunciación particular que “refleja un deseo profundo de identidad, de renovación, de vanguardia.”²⁶ Los dramaturgos que podrían establecerse dentro de estas características son Escobar, Harcha, De la Maza, Burgos, por mencionar algunos y los rasgos que los aúnan son principalmente: la fragmentación del discurso y el carácter lírico que éste adquiere. En este sentido el elemento textual de los dramaturgos del S. XXI parece ir más allá de lo dramático. Por otra parte, éstos “si bien recuperan la crítica contra el realismo decimonónico de las vanguardias de los ochenta, también incluyen en esta crítica otro género dramático que se desarrolló con fuerza durante ese período, esto es, el testimonio. La generación de jóvenes dramaturgos del siglo XXI opta por discursos que vuelven a la ficción y a la revelación intimista, que la alejan de la poética social esgrimida por los grupos de teatro en los años sesenta y setenta.”²⁷ Algunas de las

²³ “Juana” fue estrenada en la sala Galpón 7 en julio del 2004. Fue reestrenada en el marco del Festival Internacional Teatro a Mil, también en la mencionada sala, en enero de 2005. En marzo del mismo año se realiza una nueva temporada en Galpón 7. Dentro de ese mes recibe la distinción especial del Círculo de Críticos de Chile. Su última temporada parte en julio hasta agosto del 2009 en la sala Patricio Bunster en Matucana 100.

²⁴ Marco Antonio de la Parra: *Cartas para un joven dramaturgo*. Santiago, Dolmen Ediciones, 1995.

²⁵ Roberto Matamala: “El canon fragmentado: la dramaturgia chilena del siglo XXI.” *Revista Estudios Filológicos*, UACH, s.num, 2004.

²⁶ *Ibíd.* Pp. 2

²⁷ *Ibíd.* Pp. 9

obras de estos dramaturgos han sido estudiadas en sus aspectos de construcción y en las formas novedosas que se generan sus discursos, en un texto llamado “Dramaturgianueva”²⁸

Antecedentes de Manuela Infante: De la Parra y Griffero.

Tanto De la Parra como Griffero trazan el camino para lo que constituirá las nuevas formas de entender el teatro y en esta medida también las nuevas maneras de relacionarse con el texto y con escena. Ambos se imponen como referentes para muchos dramaturgos anteriormente señalados y por tanto, también para Manuela Infante.

Por su parte De la Parra destaca el rol de la palabra, que se había perdido en el teatro anterior con la hegemonía de la imagen y por consiguiente defiende el rol del dramaturgo, mirando con recelo lo que fue el teatro de creación colectiva. Más allá de su postura en relación a la función del dramaturgo es interesante observar como él va a reconocer un cambio en el teatro que se genera a fin de siglo y en cierta medida, las características que tendría esa nueva forma de hacer teatro se puede extrapolar a las creaciones teatrales actuales, me refiero a las realizadas a comienzos del siglo XXI.

De la Parra plantea que “formalmente el texto se ha convertido en un espacio de libertad”²⁹ Esa libertad que adquiere el texto está estrechamente ligada a la idea de no tener en cuenta parámetros. “Los formatos son recursos y no prescripciones” En el teatro ya no hay reglas fijas que seguir, sabemos que de un texto cualquiera (carta, poema, relato, etc.) se puede constituir una pieza teatral. Por otra parte nos dice: “Podemos contar historias. Pero no del todo hiladas, llenas de puertas abiertas, bocetos a veces, espacios que el espectador completa. La libertad es absoluta y alucinante”³⁰ En este sentido, es clara la relación que se puede establecer con el teatro emergente actual y en especial con el de la compañía “Teatro de Chile”. Dentro de este nuevo teatro y texto, el espectador es un agente fundamental y el texto se constituye para ser completado, para ser interpretado.

Ramón Griffero, por su parte, contribuye a la dramaturgia emergente con sus planteamientos referentes a la llamada “poética del espacio” En esta vemos como adquiere un rol fundamental la imagen. “El texto es aquí un esbozo que adquiere el valor comunicativo a través de la constitución de imágenes.”³¹ Es cierto, el rol que tienen las imágenes y los aspectos escénicos desarrollados en los montajes de Griffero son fundamentales y en cierta medida constituyen su modo de ver el teatro. Sin embargo, hay muchos aspectos llamativos en relación con su labor dramática. Podemos ver en sus obras una forma de estructurar el texto teatral muy particular, donde las historias y los personajes se confunden y se van relacionando en una especie de líneas que se cruzan, se fragmentan y se articulan. En este sentido vemos como pierde importancia mostrar un desarrollo lineal de la acción dramática, más bien, se da paso a voces. En su obra “Tus deseos en fragmentos” en un paratexto desarrolla la idea desde donde podemos leer su obra, además de remarcar su

²⁸ Marco Espinoza Quezada: *Dramaturgianueva: análisis de recursos formales y discursivos de la nueva dramaturgia chilena contemporánea*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, FONDART, Santiago, 2006.

²⁹ De la Parra, Op. Cit, pp. 17

³⁰ Ibíd. Pp. 19

³¹ Alfonso de Toro: “Teatro fin de siglo – El trolley.” En: *Tres obras de Ramón Griffero*. Santiago, IITCL: Neptuno ediciones, 1992.

noción de una “narrativa visual” vemos como al referirse a los personajes nos dice: “Son hablantes, cada cuerpo asume diversas voces... hay voces que vuelven a emerger de un cuerpo olvidado, hay otros que son las memorias de otros que hablan por tu cuerpo, hay voces que son registros-grabaciones”³² Estas voces se presentan dentro del texto bastante ambiguas e indeterminadas. En esta utilización de voces que se despliegan en una riqueza poética, en la disminución radical de las didascalias y también en la inclusión de paratextos, especialmente en los títulos de las escenas veo una influencia realmente poderosa de Griffero sobre Infante.

Podemos percibir que “la lectura de las obras grifferianas es atractiva porque el autor no compromete a sus lectores buscando sólo simpatías con una historia y un personaje. El punto cautivante es el desafío: las fisuras en las historias que obligan a los lectores a tomar partido para construir una versión o un final, para encontrar la secuencia lógica de la historia o para diferenciar una dimensión ficticia de otra que es el “verdadero” presente real de la historia.”³³ Así, en su relación con el espectador y la posibilidad que genera para que éste complete la obra, también veo el legado, que Infante retoma de este gran dramaturgo.

Ambos dramaturgos rescatan al espectador y lo hacen tomar partido dentro de la obra, haciendo que éste adquiera una actitud activa; llenando las fisuras o indeterminaciones que vemos de manera significativa en los textos de Infante y de la compañía de “Teatro de Chile”.

Fundamentos teórico metodológicos: El texto dramático como “guía para la creación de un mundo.”

Dentro del teatro de Infante el papel que juega el receptor es fundamental. Razón por la cual parece adecuado observar sus obras desde la mirada de la teoría de la recepción³⁴. Teoría, en la que como su nombre lo indica, el elemento que se destaca es el lector o espectador y a su vez el acto de la lectura. Pensadores como Ingarden e Iser postulan que es el lector quien “completa” la obra literaria. Esta forma de dar sentido al texto para constituirlo en obra, es lo que Ingarden plantea como “concreción” del texto literario, donde tiene lugar la “actividad co-creativa del lector”³⁵.

Ingarden plantea que el texto literario es una “formación esquemática” que contiene “zonas o espacios de indeterminación”, los que son llenados por el lector o espectador, basándose en los contextos sociales y culturales de su recepción. Similar es lo que desarrolla Iser, pues él afirma que al darse la recepción de la obra, el lector o espectador llena los “huecos” o “vacíos textuales” en relación a la experiencia que éste posee, es decir, utilizando su “enciclopedia”, sus conocimientos de la vida y también su saber literario.

³² Ramón Griffero: “Tus deseos en fragmentos.” En: Ramón Griffero: *Diez obras de fin de siglo*. Francisco Albornoz (Editor). Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2005. pp. 28

³³ Violeta Espinoza Quinlan: “Un prólogo en seis fragmentos.” En: Ramón Griffero: *Diez obras de fin de siglo*. Francisco Albornoz (Editor). Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2005. pp. 11

³⁴ Recordemos que antes de aparecer esta teoría, en el ámbito de las letras nos encontrábamos con teorías que tendían hacia el mensaje mismo como el estructuralismo y la teoría de los formalistas rusos.

³⁵ Roman Ingarden: “Concreción y reconstrucción.” En: *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989.

En relación a la nueva forma de aproximación al texto teatral que planteo como elemento esencial en el desarrollo de esta compañía, es posible –y necesario en mi opinión- vincular los conceptos de estos teóricos de la recepción con los planteamientos desarrollados por Bajtin y sus conceptos de “dialogismo” y “polifonía”. Así como también con la noción de intertextualidad de Kristeva.

Por otra parte, abordaré los aspectos que vinculan esta nueva noción de texto teatral con una nueva concepción del mundo actual: la postmodernidad. Para ello me centraré principalmente en las ideas desarrolladas por Jameson en su texto “El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.”

Capítulo 1: “Como un juego de puntos que se unen”: Fundamentos para una poética.

La compañía teatral “Teatro de Chile” titula el prólogo a las obras “Prat” y “Juana” con esta frase y la utiliza como un medio para explicar la forma de construcción de los textos dramáticos de Manuela Infante, además de cómo este enunciado se vincula a su propia experiencia para poder dar vida a las creaciones de la dramaturga.

“En la escena, los actores jugamos el ‘juego de puntos que se unen’ para encontrar una figura escondida detrás. Seguimos una dirección y encontramos un sentido personal para ese tránsito. Los puntos son las escenas, la palabra escrita en el papel y el camino se construye, la historia se cuenta desde tantos puntos de vista como actores la representan. No puede entenderse la dramaturgia de Manuela Infante sin pensar que es escritura para ser representada.”³⁶

La compañía lo enuncia: la dramaturgia de Manuela “es escritura para ser representada” y en esta medida es que podemos apreciar que el texto de Infante es bastante particular, se constituye como una “guía para la creación de un mundo” como un pre-texto que luego será inscrito y completado por el director; el que realiza una concreción de los elementos textuales, de manera que constituye el texto espectacular. Así la noción de texto que maneja Infante se encuentra siempre vinculada al diálogo, en tanto elemento no “terminado” y en construcción. El texto dramático que se configura y se encuentra diseñado para su lectura y su interpretación, para ser llenado de sentido, en esta medida no puede existir sin ese “otro” que le otorgue sentido.

Por otra parte, la Compañía plantea la importancia que adquiere la subjetividad dentro de su teatro, donde Infante manifiesta que la realidad es la que conoce y a la que tiene acceso cada individuo. Esta sería una característica fundamental de su concepción de la sociedad y el teatro. Hay tantas realidades como miradas o perspectivas. Idea claramente vinculada a la realidad actual donde ya no se pueden establecer verdades únicas.

Construcción del texto espectacular: un diálogo fluido.

La compañía “Teatro de Chile” se configura como co-creadora, ya no del texto dramático, sino del texto anterior a la representación, es en éste donde se plasman las inquietudes y personales visiones del grupo teatral y en ese sentido podría decirse que existe una

³⁶ Compañía Teatro de Chile: “Como un juego de puntos que se unen” *En: Manuela Infante: Prat seguida de Juana*.

Santiago, Ed. Ciertopez, 2004, pp. 9-10.

“creación colectiva” dentro de las obras. Sin embargo, la dramaturga existe y produce el texto anterior, para luego volver a trabajarlo y adaptarlo con su grupo, es decir, en el papel de directora establece un diálogo fluido con los actores para poder llevar a cabo un producto –la representación o texto espectacular- que no sea un elemento impuesto, sino que un constructo dialógico e integrador de distintos enfoques y puntos de vista, una textualidad rica y multifacética. Al igual que el texto publicado se plantea como “obra abierta”³⁷ y de esta forma se permite multiplicidad de sentidos en él.

En el proceso de creación se produce una tensión, vemos por una parte el trabajo dramático realizado por Infante, ella desarrolla las ideas principales, gesta los diálogos, es decir, crea el texto utilizando un lenguaje y una forma de enunciación propia. Su construcción del texto (al menos en el caso de Juana) no es posible ponerla en duda. A partir del boceto que Infante plasma en el papel es que se juega con éste en un diálogo entre la dramaturga/directora y los actores, éstos también participan para –como ya dije- poder generar el montaje. Debemos tener en cuenta –que por mucho que ella intente desligarse del rol de poder- el control de la creación sigue estando en sus manos, por lo que aunque ella no quiera admitirlo se constituye en la cabeza del grupo. De esta manera, va progresivamente determinando que queda y lo que no se vincula con su idea original. Este querer desmarcarse de la denominación de “dramaturga”, corresponde a la visión que ella posee de la creación teatral en cuanto diálogo. A mi parecer es muy razonable entender el montaje de la obra en términos de una creación colectiva, en la medida en que el boceto (antes mencionado) se constituye en un diálogo entre actores y la directora, sin embargo, la idea original, el texto primigenio se configura como la creación propia de Manuela Infante, por tanto, ella inevitablemente adquiriría el rol de dramaturga, como lo entendemos tradicionalmente.

En relación a esta tensión que se produce entre el rol de dramaturga/directora y el afán de integrar a todos en el proceso de creación, podemos ver un vínculo con una característica propia de la postmodernidad, pues en esta época “todo parece indicar que el trabajo teatral se focaliza en la producción de una textualidad performativa donde las diferencias de sólo una década anterior entre dramaturgo, director, actor y grupo, se borran para dejar espacio a una práctica escénica que se funde y se exhibe como algo singular: el hecho escénico se transforma en un acto reflexivo”³⁸ Así como enuncia De Toro los roles se desdibujan y el teatro se constituye en una reflexión en relación a lo que lo conforma. Las incertezas marcan la postmodernidad incluso en el ámbito teatral, de manera que todo texto aparece en su flexibilidad, de enunciación y creación.

El rol del espectador también es dominante dentro del circuito comunicacional que se establece en las obras de Infante, ella pretende que el espectador se vincule al mensaje que se despliega en ese lenguaje particular y coloquial en el que ella se expresa, para que logre interpretarlo, llenarlo con sus vivencias y experiencias propias, con su conocimiento del mundo y de la sociedad. Esto lo realiza Infante a través de la anulación de la voz autorial, idea que veíamos muy presente en Griffero. Al reducir las didascalias, está dando paso al lector y/o al espectador a llenar de sentido, a leer desde su propia perspectiva. Esto lo observaremos más adelante, en relación a la nueva concepción del texto dramático que se genera en la obra de Infante.

³⁷ Término desarrollado por Humberto Eco.

³⁸ Fernando De Toro: “Las teatralidad(es) postmoderna(s) simulación, reconstrucción y escritura rizomática.” *En: Variaciones sobre el teatro hispanoamericano, tendencias y perspectivas*. Madrid, Iberoamericana, 1996, pp. 11

Hay una necesidad en estas obras de una reflexión que traspasa las épocas. La historia de Juana se constituye en un pasado, pero se encuentra aludiendo a un presente, al mismo tiempo que reflexiona y dialoga con otro pasado un poco más cercano, el de la post-guerra y todo lo que ella implica. Los tiempos se mezclan en “Juana” al igual que las diversas textualidades que se pueden encontrar dentro de la obra. Se desarrolla un componente intertextual fuerte, aludiendo por una parte, a obras literarias y también con los hechos históricos y como no, con los mitos que surgen a partir de las historias no oficiales.

Dentro de las orientaciones que tiene el grupo teatral y Manuela Infante encontramos la reflexión sobre figuras del pasado histórico, ya sea de nuestro país; en el caso de Prat, o del extranjero; como la figura de Juana de Arco. Sus obras siempre surgen en relación a una figura y a la idea que el grupo tiene de ésta. La misma Manuela lo enuncia, no hay de su parte una investigación exhaustiva³⁹ sobre la existencia de estos personajes, sino que más bien intentan plasmar el pasado y el presente, de manera que el primero se constituya en fondo y el segundo en figura. “Como las imágenes de cartón que se ven en las ferias norteamericanas, en las que se ve dibujada la figura de una mujer del lejano oeste con un vestido rimbombante y putezco⁴⁰ que tiene un agujero recortado en la cabeza en el que una señora de edad pone el rostro y observa cómo sus nietos se revuelcan de la risa al observar una imagen que ella sólo puede imaginar (...) De algún modo ambas se ridiculizan y comentan, se delatan, la putezca cantinera western hace ver lo más cachondo de la señora de edad y la señora de edad hace parecer que la figura de cartón tiene una vida más compleja que sólo su cartonosa labor de darle unos dólares al hombre de la polaroid.”⁴¹

Concepción tradicional del texto dramático.

Resulta esencial precisar lo que se entiende por texto dramático. El concepto de texto está compuesto por dos elementos que lo constituyen: por un lado nos encontramos con un texto principal, el que se manifiesta como los diálogos presentes, y por otro, el texto secundario que corresponde a las acotaciones o didascalias⁴². Estas denominaciones –principal y secundario- son establecidas por Ingarden, para él estos dos tipos de discursos tendrían en la obra una relevancia distinta, por una parte, el texto principal es el que despliega la acción dramática, es decir, establece el “relato” dentro del drama; es el soporte del mundo dramático y, por otra parte, el texto secundario se manifiesta en tanto función “pragmática”⁴³, establece las indicaciones referentes a los elementos no lingüísticos que forman parte del

³⁹ En: Manuela Infante: *Imágenes en debate: comentario de Manuela Infante*. Simposio Cambio de mirada: Cambio de imagen. 30/05/09. La autora describe una situación que vivió en relación a un mail que recibió, que la llevó a indagar en Internet sobre la historia de Juana de Arco. “Quisiera, entonces, hacer una pequeña confesión, porque pienso que en esto que voy a declarar hay algo que puede ser de interés: No sé casi nada de Juana de Arco. Para montar esa obra debo haber hecho una investigación irresponsable y antojadiza, basada en fuentes azarosas, movilizadas por el devenir impredecible del *surfeo* Internet”

⁴⁰ La falta ortográfica corresponde al original.

⁴¹ Manuela Infante: Post scriptum “Figura y fondo”. En: Manuela Infante: *Prat seguida de Juana*.

⁴² Emplearé el término didascalia pues este concepto se ha utilizado con un sentido más preciso, ya que incluye elementos que antes no eran considerados en el término acotación; éste se refiere principalmente a indicaciones escénicas. Sin embargo, el concepto de didascalias “parece más adecuado para describir el papel metalingüístico de este texto secundario (Ingarden).” Patrice Pavis. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Ed. Paidós, 2005. pp. 130.

⁴³ Esta noción la rescato de Ubersfeld.

texto. Es necesario señalar que en relación a las acotaciones Vaisman plantea que este discurso no originaría un “hablante dramático básico”⁴⁴, sino que tiene la función de indicar cómo este lenguaje debe desarrollarse en un medio diferente al literario⁴⁵. Así Vaisman entiende las didascalias como “semia sustitutiva”, es decir, un lenguaje que se encuentra en lugar de los signos no lingüísticos o escénicos. A su vez Ubersfeld plantea la idea de que “las didascalias designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una *pragmática*, es decir, las condiciones concretas del uso de la palabra.”⁴⁶ De manera que, las didascalias nos comunican quién y dónde emite sus enunciados. Además señala que este discurso (el didascálico) es el único espacio que se le permite al autor dentro del drama, pues en este género, el autor se anula, para dar paso al habla de los personajes. Iván Carrasco en relación a las didascalias plantea que le parece inadecuada la noción de texto secundario establecida por Ingarden, pues sin éstas la representación no podría realizarse. Carrasco observa que las didascalias se encuentran dirigidas hacia un lector doble; por una parte, el lector que recreará en su mente el montaje teatral y por otra, un lector “especializado” que sería el director del montaje de dicha obra. En relación a estas dos recepciones del texto, Carrasco plantea “dos tipos de didascalias: ‘las teatrales o funcionales’ y las ‘textuales o estéticas’. Las primeras están constituidas por ‘los segmentos de discurso que pueden transformarse en elemento teatral: ya sea caracterizando a los personajes (función indicial), como indicando los rasgos del espacio y circunstancias (función informativa), o explicitando la interlocución refiriendo determinados diálogos a sus respectivos personajes. (...) Las segundas, prosigue Carrasco son aquellas didascalias que por su elaboración estética superan la finalidad puramente orientada a la representación (...), cobrando no solamente un valor estético, sino además como expresión autorial, dando presencia al dramaturgo en el texto, en cuanto ‘conocedor de su trabajo, de las convenciones de su arte y poseedor de una opinión sobre el mundo de su obra.’”⁴⁷

Por otra parte, es importante señalar las diferencias que se han generado en la noción de texto dramático y sus componentes. A lo largo del tiempo podemos apreciar ciertas variaciones que se generan en torno al texto. Es posible dar cuenta de una progresiva flexibilidad en la forma de abordar las acotaciones, las que tradicionalmente sólo cumplían la función de indicar los aspectos escénicos⁴⁸, comienzan a ser utilizadas por los dramaturgos para expresar de manera clara sus expectativas en relación a la puesta en escena de sus obras, precisando y desarrollando en una extensión mayor las didascalias. Para Ubersfeld las didascalias serían un discurso paralelo que dialoga con el principal (diálogos de los personajes), discurso que va entregando cierta información sobre los espacios, personajes, etc. Las didascalias que plantea Ubersfeld van un paso más allá de lo que entendíamos tradicionalmente por acotación (como indicaciones para el director). De esta forma, las didascalias no sólo son los elementos entre paréntesis o cursiva que marcaban, por ejemplo, el ingreso o salida de escena, sino que pueden encontrarse en todos los actos de lenguaje que se enuncian dentro del texto dramático; los nombres de los personajes, incluso en el mismo diálogo nos encontramos con elementos que nos indican sobre algún

⁴⁴ Concepto desarrollado por Juan Villegas.

⁴⁵ Luis Vaisman: “La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación del texto.” *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, (Nº 14), octubre 1979.

⁴⁶ Anne Ubersfeld: *Semiótica Teatral* Madrid, Ed. Catedra. 1998. pp. 17

⁴⁷ Eduardo Thomas Dublé: “Didascalias y teatralidad: Niñamadre de Egon Wolff.” En: *Wolff*. Colección de Ensayos críticos. Carola Oyarzún (Editora). Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006.

⁴⁸ Me refiero a los aspectos no lingüísticos que deben ser considerados por el director de la obra.

objeto o el espacio en que se realiza la enunciación, así como también quien está hablando, a quién y en que condiciones.

En consecuencia esta forma de entender el discurso “pragmático” dentro del teatro se encuentra trabajado desde distintas perspectivas por los autores del Siglo XX y XXI. Las didascalias en algunos casos van más allá de su función de indicar los elementos escénicos, se transforman en formas poéticas que el autor destaca en la construcción dramática, haciendo que éstas le confieran al texto un segundo sentido y además permitiendo la apreciación del texto dramático en niveles más profundos. Un claro ejemplo donde las didascalias adquieren gran protagonismo es la dramaturgia de Benjamín Galemiri, pues éste las utiliza de manera muy extensa. “En las obras de Galemiri el discurso didascálico configura nítidamente una voz autorial con todos los atributos de un narrador: ironiza, opina, califica y juega con el lenguaje; interpreta e informa; describe y narra (...)”⁴⁹ Esa visión que se despliega desde los textos de Galemiri donde el dramaturgo como sujeto adquiere un rol fundamental no se encuentra presente en los textos de Manuela Infante, muy por el contrario, la voz autorial no se despliega, las didascalias se reducen y así se deja al lenguaje en su libertad, en su pureza. La dramaturga no prescinde de las didascalias, pues las encontramos principalmente en los nombres de los personajes y en algunas indicaciones – que por lo demás se muestran bastante ambiguas- además a estos elementos se suman los títulos que separan las distintos momentos que se dan dentro de la obra, que van generando un orden, una estructura al texto con el que nos enfrentamos. En la enunciación de Infante no todo está dicho –más bien, todo se encuentra en las posibilidades de “nacer”- pero está claro que desde ella y desde el grupo se gesta una visión; una forma de entender y dar sentido a la obra. Por consiguiente, nos encontramos antes de tener contacto con el montaje, con una “reseña” de la obra a partir de la cual nos podemos percatar en lo que ésta consistirá. La reseña podría de alguna forma influir en nuestra interpretación y “lectura” de la puesta en escena de “Juana”, aunque al mismo tiempo podría orientar al espectador para no perderse completamente ante esta Juana tan distinta a la imagen histórica que de ella tenemos.

Contrastando texto dramático y representación

Al desarrollar las distinciones que se generan entre el texto teatral y la representación debemos tener en cuenta que el texto teatral antiguamente se había constituido como un elemento anterior al montaje de la obra. Así Ubersfeld dentro de sus estudios en relación a semiótica teatral le asigna una denominación particular a los elementos que constituyen el teatro. Ella designa como T, al texto creado por el dramaturgo, T' al texto previo a la “puesta en escena”, a las modificaciones realizadas por el director y como R (representación) a la confluencia entre T y T'. En relación a las diferencias que se establecen entre texto dramático y representación, Ubersfeld plantea la idea de que el primero (T) es “adaptado” por el director quién lo concretiza en la puesta en escena (T') y a su vez, T y T' confluirían en la representación (R). A estos conceptos desarrollados por Ubersfeld, Fernando de Toro agrega la noción de “texto espectacular”⁵⁰, la cuál consistiría en la “inscripción” de la

⁴⁹ Eduardo Thomas Dublé: “Función de las didascalias en los textos dramáticos de Benjamín Galemiri.” *Anales de literatura chilena*. (Nº 8) diciembre 2007, pp. 159.

⁵⁰ Fernando de Toro: *Semiótica teatral: Del texto a la puesta en escena*. Cáp. II Texto, Texto dramático, Texto espectacular. Buenos Aires, Ed. Galerna, 1987.

virtualidad del texto dramático en la puesta en escena. De manera que, no se hace coincidir los elementos presentes en el texto, sino que se llenan los lugares de “indeterminación” que se encuentran en éste generando un nuevo sentido y por tanto, actualizando los signos presentes en el texto.

Cuando reflexionamos sobre las relaciones de T, T' y R es muy fácil caer en variadas preguntas, algunas que parecen no tener una resolución definitiva. Una de ellas es: ¿Cómo es que Infante, siendo ella la dramaturga crea un texto que luego modificará para la representación? Pareciera un doble trabajo. Es lógico cuando se toma una obra dramática de una época distinta o un autor extranjero, es necesario adaptarla a la idiosincrasia chilena, al tiempo actual, etc. Sin embargo, parece bastante extraño que esta dramaturga y directora vaya jugando con las textualidades que ella misma conforma. Otra singular apreciación se da al observar que los textos de “Prat” y “Juana” a los que nosotros tenemos acceso son posteriores a la realización de ambos montajes. ¿Será ese texto editado y publicado igual al que en un principio crea Infante? ¿Por qué dejará fuera de éste la inclusión de elementos que forman parte de la representación, siendo que T es posterior a ella? A mi parecer es una forma de demostrar que su concreción de T es tan válida como la concreción de cualquier otro sujeto, ya sea lector o espectador de la obra.

En estas relaciones de T y R se da la transformación en la secuencia tradicional de los elementos que constituyen la obra. El orden clásico sería T, luego T' y por último R. No obstante, en las obras de Infante lo que entendemos por R es anterior a T. Por otra parte, no conocemos a T', sin embargo, tenemos la certeza de que ésta se constituye en un diálogo con los actores, dándoles voz y medios para intervenir en el texto espectacular. Por otra parte, vemos que existe un texto primigenio, del que no tenemos conocimiento, a partir del cual se constituye T'.

En relación a las diferencias que se pueden establecer entre texto dramático y representación, es necesario nombrar ciertas particularidades de cada uno de ellos: dentro del texto dramático encontramos como en todo texto de este tipo lo que en secciones anteriores se desplegó en relación al lenguaje, es decir, este texto se compone – como ya vimos- de diálogo y didascalias. En Infante las didascalias se utilizan para abrir la textualidad al diálogo, más que para cerrarla y generar monologismo, es decir, un discurso en que el “yo” se ve como predominante, discurso que contiene una gran presencia autorial como mencionábamos en la sección anterior. Las didascalias, sin embargo, se mantienen presentes de forma menor, nos dan información del modo de actuar de los personajes, pero al mismo tiempo, estas didascalias se encuentran reemplazadas por los paratextos que forman parte de la obra, los que se expresan como títulos o subtítulos que se encuentran dividiendo en secciones la obra. En el caso de “Juana” estos subtítulos nos van señalando los emplazamientos en el transitar de la joven y más que hablarnos de un espacio físico en el que se encuentra la “doncella”, nos presentan la idea general de la escena a la cual nos vamos a enfrentar.

Capítulo 2: Nueva concepción del texto dramático

Manuela Infante y la compañía “Teatro de Chile” desarrollan puestas en escena con un carácter innovador, en las que suelen aparecer personajes históricos, que son de alguna forma un pretexto para develar nuestra realidad. En este sentido, existe por una parte un rescate de la memoria histórica y podríamos pensar en una manera de historiar, de contar otra historia mediante el teatro, pero más que eso, con lo que nos encontramos es con la construcción de una imagen de un personaje que se encuentra en nuestro imaginario colectivo que se presenta como la base para cuestionar nuestra realidad actual. Vemos como se genera un proceso de construcción del texto totalmente diferente a lo que era habitual, ya no es el trabajo concienzudo de un dramaturgo frente al procesador de textos (o la máquina de escribir), no es una experiencia individual, sino que en cierta medida es colectiva, hay un diálogo entre el grupo y la cabeza de éste, que finalmente organiza ese diálogo y lo convierte en texto. El texto en su construcción se presenta como un elemento hecho de retazos, de pedazos de otros textos, de imágenes y miradas sobre un hecho histórico o un personaje en particular.

Podemos encontrar claramente en Infante un tipo de discurso, en cierta medida deconstruccionista⁵¹, pues ella intenta “desmontar” los elementos de la tradición que se observa en los sujetos que presenta en sus obras. Intenta mostrar además de los discursos como constructos, el teatro y la creación teatral como una forma de entregar su visión sobre la realidad. Infante no se centra en los hechos históricos, ni en el discurso oficial, pues va hacia la historia más íntima de los personajes que trata y los muestra en sus contradicciones y conflictos. Muestra la vida de esos personajes a través de los huecos que dejan sus historias, llenando de sentido esos espacios. Su intención más que dar cuenta de la historia de las figuras que ha tomado para sus obras, es la de pensar nuestro presente a partir de ellas y así lo enuncia en una conferencia: “el gesto de intentar poner en escena tal o cual imagen histórica tiene que ver más con la necesidad de renegociar nuestra propia identidad que con esa imagen como tal.”⁵²

La nueva concepción del teatro que se puede encontrar hoy es heredera de múltiples pensadores, uno de ellos que es importante destacar es Jameson. El cual destaca la idea de “eclecticismo”. Esto significa crear, a partir de elementos muy disímiles entre sí. Jameson plantea que el postmodernismo no es un estilo, sino que es una “pauta cultural”. “una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí.”⁵³ Lo anterior, se vincula a la idea de “bricoleur” desarrollada por Derrida para explicar su “teoría” de la deconstrucción. De manera que el texto se constituye en una suerte de collage; de imágenes, historias, mitos, etc. Todo tiene

⁵¹ Fernando De Toro: “Elementos para una articulación del teatro moderno: teatralidad, decostrucción, postmodernidad.” En: *Del rito a la postmodernidad. Quinientos años de teatro latinoamericano*. Sergio Pereira (editor) Santiago, Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano Chile, 1994.

⁵² Manuela Infante, Op. Cit. p. 15

⁵³ Frederic Jameson: *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* Barcelona, Ed. Paidós, 1995. pp. 16

cabida en esta nueva forma de entender la realidad, desde lo que podríamos considerar como “alta cultura” hasta lo que percibimos como cotidiano. Todos estos elementos pueden integrar la construcción del texto teatral y a su vez, se desea hacer participe al lector a través de la inclusión de elementos más “cotidianos” o de lo que podemos llamar “cultura de masas”. Que todo esté permitido, ir desde los grandes y clásicos autores hasta lo más propio de nuestra idiosincrasia, creo que es una característica muy relevante dentro de la dramaturgia de Infante. Los puentes comunicantes entre la realidad, la literatura y el arte se hacen más cercanos; Infante no sólo está escribiendo y dirigiendo para un público “entendido” o “letrado”, sino que también para el público común, el cual quiere entretenerse, pero además se lleva la sorpresa de encontrar un trabajo de gran calidad. En mi experiencia de espectadora tuve la sensación dual de reírme mucho y disfrutar de la actuación y de la obra en general, pero al mismo tiempo, al aproximarse el clímax sentía la sensación de estar frente a grandes preguntas, además de encontrarme ante un final abierto y en primera instancia no saber como llenarlo, como darle sentido. La reflexión no acaba cuando uno deja la butaca correspondiente, sino que sigue y eso es lo que podemos rescatar de una obra como ésta. El teatro en general y el de Manuela Infante en particular –a mi modo de ver- cumple su función en la medida en que se constituye esencialmente en una forma de atraer desde una historia “ficticia” los elementos que priman en una sociedad; una forma de hacer una crítica en relación a lo que vivimos y sentimos con respecto a nuestro vínculo con los otros. En esta medida el teatro se constituye como el despliegue de un mundo ficticio, pero a través de él, podemos ver entre líneas nuestros propios problemas y en cierta forma ver en las tablas reflejada nuestra sociedad.

Dentro de la concepción de texto que opera en la dramaturgia de Infante, encontramos la idea del texto como un discurso que se interrelaciona con otros textos o discursos. Noción de texto que es desarrollada por Bajtin y en la que éste despliega conceptos tales como: la noción de red; los discursos se encuentran conectados en una cadena en la que cada uno remite a otro, en una serie de puntos que se unen y se vinculan recíprocamente y también la noción de “dialogismo”, todos los discursos se encuentran vinculados a otros, observando de esta manera que el texto ya no puede ser un elemento inmóvil, sino que se encuentra en un constante fluir en relación a las demás “voces” que aparecen en él. En este sentido, la noción de Bajtin se complementa con la idea de intertextualidad planteada por Kristeva. Una intertextualidad que puede ser de los textos con otros textos –literarios, filosóficos, políticos, etc.- como también con los discursos de nuestro diario vivir. La intertextualidad que se desarrolla en el texto de Infante, nos permite observar que existe de su parte una (re)apropiación de textualidades en sus obras⁵⁴. Por ejemplo, en “Juana” hay una lectura sobre la historia de Juana de Arco que no se ciñe a lo meramente histórico, sino que más bien, se centra en algunas otras visiones o lecturas literarias de ésta. Así se plantea una relación intertextual con estos textos ficticios. Infante se nutre de otras obras literarias como “Santa Juana” de Bernard Shaw, “Corona de luz. La Virgen” del mexicano Rodolfo Usigli y “Gilles de Raiz” de Vicente Huidobro.⁵⁵ Rearticula y se apropia de estas textualidades dentro de su discurso. Por otra parte, en relación a este diálogo con la Historia advertimos que “la postmodernidad reintegra la historia, el pasado, no para presentarlo como hecho dado y concluido, sino para cuestionarlo, para repensarlo, para reinterpretarlo.”⁵⁶ La historia es cuestionada como un discurso inamovible y verdadero. Se transforma en sospechosa,

⁵⁴ De Toro, Op. Cit. p. 21

⁵⁵ Eduardo Thomas Dublé: *Intertextos y memoria en Juana de Manuela Infante*. Texto inédito.

⁵⁶ De Toro, Op. Cit. pp. 32

pues encierra en sí una lectura de los acontecimientos, un posicionamiento frente a los hechos que narra.

Así también observamos que esta nueva noción del texto teatral se vincula a los planteamientos de Foucault, en los que él desarrolla la noción del “pensamiento del afuera”, donde señala que “el lenguaje escapa al modo de ser del discurso – es decir, a la dinastía de la representación- y la palabra literaria se desarrolla a partir de sí misma, formando una red en la que cada punto, distinto de los demás, a distancia incluso de los más próximos se sitúa por relación a todos los otros en un espacio que los contiene y los separa al mismo tiempo.”⁵⁷ Este lenguaje que se aleja de sí mismo también sume al sujeto en una situación particular. De esta forma, el sujeto se encuentra excluido del discurso. “El ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto.”⁵⁸ Así podemos ver como Infante hace presente en su texto estas nociones, al incluir la idea de red en la que el discurso se relaciona con otros discursos dejando de forma relegada al individuo. El lenguaje así aparece en una extrema libertad, en una constitución hacia afuera, en un diálogo constante. Estas nociones de Foucault nos retrotraen a elementos mencionados anteriormente, pues vemos que Infante dialoga no sólo con Bajtin, sino que también con Foucault y al hacerlo con este último, vincula por una parte su concepción de creación teatral y por consiguiente, esta nueva forma que adquiere el texto teatral, con la noción del fluir de los discursos y a su vez con su “vocación” de ausentarse dentro de su propio discurso, de dejar los “intersticios” o “indeterminaciones” –de los que nos hablaba Ingarden- para que el lenguaje adquiriera un carácter mucho más poético y podamos a partir de él, encontrar una multiplicidad de sentidos. El lenguaje despersonalizado, casi por sí sólo comienza a comunicar y a intercambiar visiones de mundo y realidades. La libertad que se observa en esta nueva forma de texto teatral, heredera de Griffero y De la Parra, permite al lenguaje asumir un gran protagonismo, así el texto escrito plagado de estos huecos, hace resaltar las voces que en su vacío referencial se potencian poéticamente.

⁵⁷ Michel Foucault: *El pensamiento del afuera*. Traducción de Manuel Arranz. Valencia, Ed. Pretextos, 1988. pp. 12

⁵⁸ *Ibíd.* Pp. 16

Capítulo 3: Los niños en la escena

En la reseña sobre la obra “Juana” se plantea lo siguiente: “En este montaje, cinco niños en Francia, en 1920, reconstruyen la historia de Juana de Arco, empujados por el espíritu nacionalista que deviene al final de la primera guerra mundial y la noticia de su pronta canonización. Los actores narrarán la fábula de la Doncella de Orleans a través de la mirada de estos niños, haciendo transitar a Juana desde su pequeño círculo familiar hasta un tribunal que reúne a los hombres más poderosos de su país, pasando por el campo de batalla y la desintegrada Corte de Francia.”⁵⁹

En primer lugar resulta sintomática la frase “los actores narrarán la fábula de la Doncella de Orleans a través de la mirada de estos niños”, pues esto expresa la voluntad de la compañía por mostrar a los actores, en su rol de actores y no intentar que éstos parezcan ser niños, lo que en realidad deberían encarnar. Así éstos se presentan en sus características normales, pero asumiendo las formas de actuar de los niños, planteándose más como “cuerpos” que transmiten las voces de estos pequeños. Hay un juego singular en esta visión de los actores como niños, pero sin apariencia de niños. Me parece que existe por parte de la compañía, la necesidad de hacer patente el hecho de que estamos frente a una representación. Al mostrar al actor como un “narrador” de la historia de Juana de Arco, lo que estamos presenciando es una forma de hacer manifiesto el hecho de que nos encontramos frente a un espectáculo.

Los niños que dentro de la obra interpretan la vida de Juana, están creando una gran representación y por tanto, se da el recurso metateatral. El metateatro según Pavis es un “género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales.”⁶⁰ Hay en la concepción del metateatro la idea de referirse a sí mismo, este concepto no designa una forma de pieza teatral, sino que las propiedades que toda obra posee de autoreferencia.⁶¹ Así, esta característica esencial dentro del concepto de metateatro, nos lleva también, al igual que en el elemento actor niño/adulto, a percatarnos del montaje, como un elemento que exhibe los mecanismos que lo constituyen. Esto a su vez se puede observar como una forma de potenciar el texto espectacular.

El recurso metateatral configura dos niveles ficticios en el montaje: por una parte, la realidad de los niños de post-guerra y por otra, la historia de Juana de Arco. Esta representación dentro de otra representación, es utilizada por la compañía para desarrollar una suerte de tensión entre lo que sucede dentro del “juego” y lo que sucede en la realidad de los niños. Por consiguiente, nos encontramos con momentos en los que parece que el mundo real se integrara al ficticio y viceversa, y en este ir y venir de ficciones, al final de la obra, nos quedamos en una pregunta: ¿es realmente quemada en la hoguera la pequeña niña que está interpretando el papel de Juana? ¿La ficción traspasará los límites de la realidad? Este juego de ficciones se manifiesta como una forma de evidenciar los elementos del espectáculo. Iser plantea el concepto de “ficcionalización” lugar donde la verdad y la mentira se sobreponen, esta noción nos habla de un proceso de duplicación

⁵⁹ Compañía Teatro de Chile: *Reseña Juana* [en línea] <http://www.teatrodechile.cl/montajes/juana/>

⁶⁰ Patrice Pavis: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Ed. Paídos, 2005. Pp. 309

⁶¹ Concepto planteado por Abel, es éste autor el primero en estudiar el tema de la metateatralidad. *Ibíd.* Pp. 309

que se da dentro de la literatura. “La verdad y la literatura siempre contienen dos mundos: la mentira incorpora la verdad y el propósito por el cual la verdad tiene que esconderse; las ficciones literarias incorporan una realidad identificable, sujeta a una remodelización imprevisible. Así, cuando describimos la ficcionalización como un acto de sobreposición, debemos tener en mente que la realidad sobrepuesta no queda atrás: se mantiene presente, por lo que imbuje a la ficción con una dualidad explotable para diferentes propósitos.”⁶² Juana sufre este proceso de ficcionalización, se encuentra en ella presente, en un principio, la convicción de escuchar esas voces, la fe que posee la mueve a llegar tan lejos como lo realiza, sin embargo, no sólo es sometida a una manipulación por parte de las máximas autoridades, en este caso el poder político de Bradricourt y el poder religioso encarnado en el Arzobispo.

“SOLDADO 3: Capitán, en esa muchacha hay algo. BRADRICOURT: ¿Algo...? ¿qué es algo? SOLDADO 3: Mirad a los soldados. BRADRICOURT: Mmm... entiendo... algo... SOLDADO 3: Algo que, sea lo que sea, podría ser la última carta que nos queda en la mano... BRADRICOURT: Y más vale jugarla...”⁶³

Este tipo de juegos entre realidad ficción generalmente se utilizan como un recurso para descolocar al espectador y generar en él una serie de interrogantes acerca de lo que en nuestra vida “real” es la ficción y cómo las líneas divisorias entre estos elementos son muy fáciles de traspasar. El receptor finalmente va a cuestionar mucho más los discursos que se generan a su alrededor, no dando por hecho las cosas, sino que reflexionando si tal vez serían sólo una maquinación. En una entrevista Manuela Infante se refiere a la creación de su obra “Juana” diciendo que “me atrajo el mito sobre una niña de 17 años que liberó a un país (...) Cuando la investigamos, comprobamos que los círculos de poder en que se movió la hicieron significar de maneras distintas. (...) Los círculos de poder afirmaron verdades absolutas: que esta niña era santa, que era hereje.”⁶⁴

Dentro del montaje y el texto teatral se sucede el recurso metateatral en la escena –que adquiere gran relevancia- donde vemos una representación dentro de la representación de la historia de Juana de Arco, que tiene sus antecedentes literarios en Bernard Shaw. Esta representación en la que participan el Delfín y el paje se da de la siguiente manera: el Delfín se viste con las ropas del paje y viceversa, de manera que estos personajes por un momento intercambian sus roles o más bien, simulan ser el otro, con el objetivo de que Juana se perciba el cambio y reconozca al verdadero Delfín. Todo –claro está- como una treta para demostrar la “santidad” de Juana. Esta escena es a mi parecer fundamental y en el texto no se enuncia más que con un título “JUANA RECONOCE AL DELFÍN”. Aquí se despliega el contraste entre los poderes, el poder encarnado en Juana, es ella una niña que intenta ayudar a su patria, guiada por los designios divinos, por las voces que escucha. Sin embargo, es manipulada, se impone el poder no del Delfín, sino del Arzobispo que planea este cambio de roles, generando esta mentira para de esta forma hacer patente que esa niña es milagrosa.

“PAJE: ¿La niña hace milagros? ARZOBISPO: Nosotros hacemos de la niña un milagro ¿entendéis...? (...) PAJE: Pero... ¿y si no fuese realmente enviada por Dios? ARZOBISPO: Eso no tiene importancia... (...) PAJE: ¿Aunque sean

⁶² Wolfgang Iser: “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias.” Revista *Cyber Humanitatis* (Nº 31), Universidad de Constanza Universidad de California, Irvine, 2004, Pp. 1

⁶³ **Manuela Infante: *Prat seguida de Juana*. Santiago, Ed. Ciertopez, 2004. pp. 78.**

⁶⁴ Revista *Rocinante* (Nº 70), Santiago, agosto 2004, pp. 41 [en línea] <<http://www.bncatalogo.cl/F/H5L1V1419J8KQR1F6BY49F86F2YRFIR9DBQL9NJDNM9XCXQ7G7-33591?func=short-jump&jump=000031>>

mentiras? ARZOBISPO: ¡¿Mentiras!¿ Las mentiras engañan. Pero un suceso que crea fe no engaña, por eso no es mentira, sino milagro.”⁶⁵

El mito de Juana obedece a una situación histórica particular, donde han decaído las fuerzas de Francia para combatir a los ingleses. Esta niña-milagro aparece como la solución a los problemas políticos y militares que vive la nación. Juana es la imagen que llena de sentido el continuar la batalla. Así se mezcla lo político y lo religioso; el designio divino que lleva a Juana (las voces que escucha) a la corte del Rey y las maquinaciones que se generan por parte del Arzobispo para convertir a esta muchacha en un verdadero milagro que salve a Francia. En la idea de milagro que surge de la obra vemos la relación con los intertextos ya mencionados; con “Santa Juana” y “Corona de luz. La Virgen” donde advertimos se genera la misma situación, el milagro es una “mentira”, un engaño; sin embargo, finalmente termina constituyéndose como verdadero; el milagro es la producción de fe.

Es la enorme fe que mueve su imagen la que se transfigura en una fuerza increíblemente difícil de contener. Juana es una “heroína”, un sujeto marginal en su condición de mujer –debemos considerar la época en que se desarrolla su historia- que adquiere un rol importante, al liberar a Francia de la influencia inglesa. Sin embargo, esta “santa” se va mostrando dentro de la obra con características más “humanas”, el mito está, existe y se hace patente, pero también se muestran las contradicciones que ella experimenta al vivir aquella situación. En la interpretación de Shaw del mito de “Santa Juana”, “la fidelidad de la heroína a sus voces la indispuso con las instituciones políticas y eclesiásticas, pues establecía una relación directa con Dios, saltándose a las autoridades de la Monarquía y la Iglesia. Su enorme popularidad amenazaba a los dos poderes.”⁶⁶ Así encontramos una Juana, más que nada, vista como un milagro, a través de este proceso de maquinación y de los poderes que se tejen a su alrededor. En cambio, en Infante vemos como Juana de Arco no es sólo una marioneta manejada por los hilos de la Iglesia creadora de falsos mitos, sino que se muestra como una sujeto mucho más compleja, pues parece en un principio, tener una visión muy férrea a través de su fe en Dios y en las voces que le dictaminan que hacer, pero a pesar de esto, observamos como en un momento todo se desmorona y cae ante el propio cuestionamiento de si es verdad lo que antes observaba como seguro. La ambigüedad se genera al establecerse un diálogo con D’alecon, en el que el personaje le pregunta a Juana por las voces que escucha, ella termina asumiendo que no son voces en plural, sino que es su propia voz. La duda de nuestra protagonista se intensifica cuando luego de caer herida, ya no sólo hay un cuestionamiento a la verdad de su “misión” y de la voz que le dictamina a actuar, sino que “inconcientemente” aparece la culpa. ¿No serán todas aquellas muertes, más que un capricho de una niña que creía ser la “elegida”?

“JUANA: (durmiendo) Mi corazón sostiene mi cuerpo, mi cuerpo sostiene el estandarte que a su vez sostiene a los soldados, los soldados sostienen la batalla y los que mueren sostienen las victorias... eso está bien, creo... de lo que no he podido enterarme es que sostiene mi corazón, que sostiene mi cuerpo, para que este sostenga el estandarte que a su vez sostiene a los soldados que sostienen la batalla que se dice ganada porque yacen miles de muertos que, si no descubro qué sostiene mi corazón, voy a tener que decir, que han muerto por mi causa... por mi causa, por mi gran causa.”⁶⁷

⁶⁵ *Manuela Infante, Op. Cit. pp. 79-80*

⁶⁶ Eduardo Thomas, Op. Cit. p. 23. pp. 4

⁶⁷ Manuela Infante, Op. Cit. Pp. 101

Cuando se enfrenta a la idea de matar a otro ser humano, que podría ser su hermano, comienzan los titubeos. Los ideales caen y son vencidos por la duda del personaje y por la manipulación de los otros.

“JUANA: (...) Dudé de que fuera mi enemigo, dudé de la palabra enemigo, dudé de mí, de mi palabra, de mi patria, de las fronteras, de los reyes... no sé... no pude matar a un hombre hoy porque no supe si quería hacerlo y eso no es tener dudas sobre él, sino sobre mí.”⁶⁸

⁶⁸ Ibid. Pp. 116.

Conclusión

En “Juana” se observa una nueva concepción del texto teatral, donde Infante y la compañía “Teatro de Chile” se apropia de una nueva forma de acercarse al teatro -tanto al texto teatral como al montaje de la obra- desarrollando una poética que se expresa mediante el diálogo entre las distintas entidades que conforman el circuito teatral, dándole una relevancia al rol del espectador como un sujeto que cumple con la función de dar sentido al texto, llenando las indeterminaciones y las ambigüedades que se generan en los diálogos creados por Infante; los espacios en blanco y los silencios son recursos esenciales para expresar la poética del grupo. Todo se muestra como relativo, como posible de ser leído desde múltiples perspectivas y en este sentido se configura la nueva concepción del texto teatral, en su libertad, ya anunciada por De la Parra y desarrollada por Griffero en sus obras. Infante es heredera de una tradición que se venía gestando, pero al mismo tiempo da a sus creaciones una particular visión, en la cual, la relectura de la historia y la integración de variados elementos que componen lo que entendemos como “cultura” se van imbricando. Así realiza sus textos en un “juego de puntos que se unen” donde el lenguaje adquiere autonomía y se muestra en su riqueza; las obras de Infante se muestran en todas sus posibilidades de ser, se muestran como un bosquejo que desde un pasado va criticando y a la vez mostrando nuestro presente.

Bibliografía

- AGUIRRE, Isidora: *Antología esencial. 50 años de dramaturgia*. Francisco Albornoz (editor). Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2007.
- ALCAMÁN, Norma (editora): *Teatro completo de Luís Alberto Heiremans*. RIL editores, 2008.
- ALVAREZ, Pablo: *7 muestras, 7 obras: teatro chileno actual*. Santiago, Ed. LOM, 2001.
- ARENAS, Magaly Arenas Zapata: Manuela Infante, dramaturga: la dramaturgia es un fin inseparable de la escena. [en línea] El Mercurio. 11/12/2005 <<http://www.teatroenmiami.net/modules.php?name=News&file=article&sid=3431>>
- BAJTIN, Mijaíl: *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México, Ed. Siglo Veintiuno, 1990.
- Compañía Teatro de Chile: *Reseña Juana* [en línea] <<http://www.teatrodechile.cl/montajes/juana/>>
- DE LA PARRA, Marco Antonio: *Cartas para un joven dramaturgo*. Santiago, Dolmen Ediciones, 1995.
- _____ : *El arte del peligro*. Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2007.
- DERRIDA, Jacques: "Fuerza y significación." En: *La escritura y la diferencia*. Barna. Anthropos, 1989.
- DE TORO, Alfonso: "Teatro fin de siglo – El trolley" En: *Tres obras de Ramón Griffero*. Santiago, IITCL: Neptuno ediciones, 1992.
- DE TORO, Fernando: *Semiótica teatral: Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Ed. Galerna, 1987.
- _____ : "Las teatralidad(es) postmoderna(s) simulación, reconstrucción y escritura rizomática." En: *Variaciones sobre el teatro hispanoamericano, tendencias y perspectivas*. Madrid, Iberoamericana, 1996.
- _____ : "Elementos para una articulación del teatro moderno: teatralidad, decostrucción, postmodernidad." En: *Del rito a la postmodernidad. Quinientos años de teatro latinoamericano*. Sergio Pereira (editor). Santiago, Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano, 1994.
- ECO, Humberto: *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona, Ed. Ariel, 1979.
- ESPINOZA, Marco: *Dramaturgia nueva: análisis de recursos formales y discursivos de la nueva dramaturgia chilena contemporánea*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, FONDART, Santiago, 2006.
- ESPINOZA, Violeta: "Un prólogo en seis fragmentos." En: Ramón Griffero: *Diez obras de fin de siglo*. Francisco Albornoz (Editor) Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2005.
- FOUCAULT, Michel: *El pensamiento del afuera*. Traducción de Manuel Arranz. Valencia, Ed. Pretextos. 1988.

- GALEMIRI, Benjamín: *Obras completas*. Vol. I y II. Santiago, Editores Uqbar, octubre 2007.
- GUERRERO DEL RIO, Eduardo: *Acto único: directores en escena*. Universidad Finis Terrae, Santiago, RIL Editores, 2003.
- GRIFFERO, Ramón: *Diez obras de fin de siglo*. Francisco Albornoz (Editor). Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2005.
- INFANTE, Manuela: *Prat seguida de Juana*. Santiago, Ed. Ciertopez, 2004.
- _____: *Imágenes en debate: comentario de Manuela Infante*. Simposio cambio de mirada: cambio de imagen. 30/05/09 [en línea] <www.tmgonline.org/download/symposium_infante_es_0905.pdf>
- INGARDEN, Roman: “Concreción y reconstrucción.” *En: Estética de la recepción*. Rainer Warning (editor) trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1989.
- ISER, Wolfgang: “el proceso de lectura: un enfoque fenomenológico” *En: Estética de la recepción*. José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Arco/libros, 1987.
- _____: “Ficcionalización: la dimensión antropológica de las ficciones literarias.” *Revista Cyber Humanitatis* (Nº 31), Universidad de Constanza Universidad de California, Irving, 2004.
- JAMESON, Frederic: *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Ed. Paidós, 1995.
- MATAMALA, Roberto: “El canon fragmentado: la dramaturgia chilena del siglo XXI.” *Revista Estudios Filológicos, UACH*, s.num, 2004.
- PAVIS, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Ed. Paídos, 2005.
- PEREIRA, Sergio: *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*. Santiago, Ed. Universidad de Santiago, 2003.
- PIÑA, Juan Andrés: *20 años de teatro chileno: 1976-1996*. Santiago, RIL Editores, 1998.
- RADRIGÁN, Juan: *Crónicas del amor furioso*. Francisco Albornoz. (Editor) Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2004.
- Revista Rocinante*, Santiago, Chile (Nº 70) agosto 2004.[en línea] <<http://www.bncatalogo.cl/F/H5L1V1419J8KQR1F6BY49F86F2YRFIR9DBQL9NJDNM9XCXQ7G7-33591?func=short-jump&jump=000031>>
- SIEVEKING, Alejandro: *Antologías de obras teatrales*. Santiago, RIL editores, Universidad Finis Terrae, 2007.
- THOMAS, Eduardo: *La poética teatral de Luís Alberto Heiremans*. Santiago, RIL Editores, 1992.
- _____: “Didascalias y teatralidad: Niñamadre de Egon Wolff.” *En: Wolff. Colección de Ensayos críticos*. Carola Oyarzún (Editora). Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006.
- _____: “Función de las didascalias en los textos dramáticos de Benjamín Galemiri.” *Anales de literatura chilena*. (Nº 8) 8, diciembre 2007.

- _____ : *Intertextos y memoria en Juana de Manuela Infante*. Texto inédito.
- UBERSFELD, Anne: *Semiótica Teatral* Madrid, Ed. Catedra, 1998.
- VAISMAN, Luis: "La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación del texto." *Revista Chilena de Literatura*. Santiago, (Nº 14) octubre 1979.
- VILLEGAS, Juan: *La interpretación de la obra dramática*. Santiago, Ed. Universitaria, 1971.
- VODANOVIC, Sergio: *Antología de obras teatrales*. Santiago, RIL editores, 2003.
- WOLFF, Egon: *Antología de obras teatrales*. Santiago, RIL Editores, 2004.

Anexos: Fotos del montaje de Juana

Nota de título ⁶⁹



Elenco de la obra “Juana”



⁶⁹ Fotos procedentes de la galería de fotos que se encuentran en la página de la compañía “Teatro de Chile”. Existen fotografías de los diversos montajes y entre ellos el que nos compete.

El escenario se configura como un pizarrón y en este sentido el espacio se expresa en su transitoriedad.



Llegada de Juana y su encuentro con los niños.



Juana pidiéndole a Dios que no queme su casa



Juana ya convertida en toda una guerrera, con las ansias de derrotar al enemigo.



Juana siendo quemada en la hoguera