



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO

MINERO 34:

**LA CONSTRUCCIÓN DE UN MONTAJE PROFESIONAL A PARTIR DE
CONCEPTOS DE LA TEORÍA TEATRAL BRECHTIANA.**

MEMORIA PARA OPTAR A LOS TÍTULOS DE ACTOR Y ACTRIZ

PEDRO PABLO BUSTOS RAMÍREZ
CAMILA FERNANDA ROJAS SCHLEGEL

PROFESOR GUÍA
HÉCTOR PONCE DE LA FUENTE

Santiago de Chile
Enero 2016

Para nuestras familias,

La Cafiche,

y todos los 34.

INDICE

	Página
Portada	1
Agradecimientos	2
Índice	3
Resumen	7
Introducción	8
Capítulo 1: Descripción del proceso de creación y exhibición: <i>Minero 34</i>	13
1.1 El origen: Ejercicio pedagógico elaborado en el semestre de Actuación II.....	13
1.2 Proceso de documentación, creación y montaje.....	15
1.3 Exhibición de la obra: Primera temporada.....	17
Capítulo 2: Definición de conceptos para el análisis de la creación y exhibición de <i>Minero 34</i>	19
2.1 La Noticia y la entrevista como géneros periodísticos.....	21
2.1.1 La noticia.....	22
2.1.2 La entrevista.....	25
2.1.3 La noticia y la entrevista como material para el análisis y creación de un discurso escénico político-brechtiano	27
2.2 Acercamiento al Teatro Político.....	31

2.2.1	Emergencia histórica del Teatro Brechtiano.....	33
2.3	Conceptos de la teoría Brechtiana e interpretaciones.....	35
2.3.1	Elementos Ideológicos.....	35
2.3.1.1	Ideología, estética y dialéctica.....	36
2.3.1.2	Elementos ideológicos brechtianos en el teatro latinoamericano.....	42
2.3.2	La estructura épica de Brecht.....	45
2.3.3	El extrañamiento y la epicidad.....	49
2.3.3.1	Elementos de epicidad: narrativos, literarizantes y de ficcionalización.....	51
2.3.4	El trabajo del actor épico.....	54
2.4	Las nuevas problemáticas.....	60
Capítulo 3: Análisis y cuestionamiento.....		62
3.1	Análisis del ejercicio pedagógico elaborado en el semestre de Actuación II.....	63
3.1.1	Ideología y tesis	63
3.1.2	Estructura del ejercicio.....	66
3.1.3	Elementos de epicidad.....	69
3.1.4	Registro actoral, indicaciones de la profesora.....	72
3.2	Investigación teórica.....	75
3.2.1	Los 33.....	76

3.2.2	Los 34.....	80
3.3	Definición de las temáticas a desarrollar en la obra.....	84
3.4	Investigación dramática y creación del texto.....	86
3.4.1	Definición de estructura dramática y selección de situaciones para desarrollar las temáticas definidas.....	87
3.4.2	Profundización de los personajes.....	91
3.4.3	Improvisaciones de cada situación seleccionada.....	96
3.4.4	Profundización del material generado mediante la intervención textual de Tomás Henríquez.....	102
3.4.5	Orden de los cuadros para su coherencia dramática y texto final.....	104
3.5	Investigación Actoral. Primer acercamiento.....	106
3.6	Montaje del texto.....	107
3.6.1	Experimentación y selección de elementos de epicidad.....	108
3.6.2	Definición del uso del cuerpo y la voz, en relación al estilo actoral	115
3.6.3	Particularización de la conducta de cada personaje en relación a las circunstancias dadas.....	116
3.6.4	Síntesis de escenas en relación a la tesis de la obra.....	119
3.6.5	Dirección coral y rítmica en relación a la progresión dramática.....	120
3.7	Definición de la propuesta de diseño.....	123

3.7.1	Escenografía.....	123
3.7.2	Vestuario.....	124
3.8	Trabajo pre-estreno: <i>Entrada a sala</i>	125
3.8.1	Adaptación al espacio de la sala Sergio Aguirre.....	125
3.8.2	Investigación lumínica.....	126
3.8.3	Cohesión de todos los elementos de la puesta en escena.....	127
3.9	Exhibición.....	128
3.9.1	Evolución del trabajo durante la temporada.....	129
3.9.2	Reacción de los espectadores, entrevistas y crítica especializada.....	130
3.9.3	Conclusiones y modificaciones a trabajar para segunda temporada.....	132
	Conclusiones de la memoria	134
	Bibliografía	143
	Anexos	150
1.	Texto Dramático final.....	150
2.	Fotografías de ensayos y funciones.....	185
	CD	
3.	Prensa y crítica especializada	
4.	Teaser promocional.	
5.	Video <i>Minero 34</i> Obra completa.	
6.	Audio de entrevista acerca de <i>Minero 34</i> en radio U. Chile.	

RESUMEN

La presente memoria pretende plasmar un registro escrito, fotográfico y audiovisual de la obra teatral *Minero 34*, un proceso creativo llevado a cabo por la *Compañía de Teatro La Cafiche* entre los meses de marzo y diciembre del año 2014, y que se estructura a partir de conceptos provenientes del teatro político, preponderantemente de la teoría brechtiana. La necesidad de llevar a cabo este registro parte del interés de los autores por desarrollar un análisis retrospectivo del proceso de creación y exhibición del montaje, con el objetivo de identificar los recursos escénicos y dramáticos utilizados, y su congruencia con la teoría teatral de Bertolt Brecht.

La obra *Minero 34* cuenta la historia de Aldo Cáceres, trabajador de la mina San José que, debido a las malas condiciones laborales, renuncia tres horas antes del derrumbe que dejó a sus 33 compañeros sepultados bajo tierra. Nos insertamos en el interior doméstico de su hogar para dar cuenta, por medio de una ficción cargada de sátira y humor negro, cómo un hecho fortuito que resulta “perjudicial” para su familia (en la medida en que no obtiene los beneficios de sus 33 compañeros), devela también el exitismo subyacente en cada integrante de ésta. La obra hace reflexionar al espectador acerca de la construcción identitaria de un país a partir del discurso mediático hegemónico y su fuerte determinación de las relaciones sociales.

INTRODUCCIÓN

La exhibición del montaje *Minero 34* parte con su estreno y temporada profesional en la sala Sergio Aguirre del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, en julio de 2014, tras ser seleccionada en el primer año de la iniciativa *Ciclo de Creadores Egresados Morandé 750*¹. Tras esto, llega a las dependencias de Teatro Sidarte en diciembre del mismo año para una segunda temporada. Y será hasta enero de 2015 que realiza su primera participación dentro de un certamen artístico luego de ser seleccionada en la tercera versión del *Festival Internacional Santiago Off*. En abril del mismo año participa del *Festival Escena Obrera* y en septiembre se presenta en la Sala de Arte Escénico de la U. de Playa Ancha, en Valparaíso. Finalmente en 2015 es seleccionada para un proyecto Fondart de itinerancia por toda la región de Atacama y para participar del *Festival Latinoamericano de Teatro de Copiapó*. No obstante, para el análisis de nuestro proceso a desarrollar en esta memoria, tomaremos en cuenta el proceso de creación y la primera temporada, ya que se enmarcan dentro de un trabajo metodológico e investigativo más acabado y marcan un ciclo en la trayectoria del montaje.

¹ Iniciativa del Depto. de Teatro de la U. Chile que busca reforzar y estrechar los vínculos de la institución con sus egresados de las carreras de Actuación y Diseño Teatral, a través de una convocatoria que los incluye en una programación teatral en las dependencias del Detuch.

El montaje surge a partir de un ejercicio pedagógico elaborado por la mayoría de los integrantes de la compañía, en el semestre de Actuación II, en las dependencias del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH), bajo la conducción pedagógica de Aliocha de la Sotta. Dicho semestre consistía en estudiar y poner en escena los conceptos políticos y estéticos postulados por Bertolt Brecht en su teoría teatral. Hoy en día, sus integrantes se encuentran en calidad de egresados conformando la compañía *Teatro La Cafiche*, formada en 2009, teniendo a su haber cuatro montajes. Los dos primeros procesos de investigación, *Kamikaze* (2009) y *No Te Ves (o el hombre random)* (2010), fueron estrenados en el marco del *Festival de Dramaturgia y Puesta en Escena Víctor Jara*² del DETUCH, obteniendo varias distinciones, además de temporadas y participaciones en otros festivales. Su tercer trabajo, *CriolloStar* (2011), se estrena en el marco del *Festival La Escena en Emergencia*, de la Universidad Arcis, para finalmente decantar en su cuarto montaje, *Minero 34*, que profundiza en una visión desarrollada de los conceptos aprendidos de la teoría teatral brechtiana durante su paso por el DETUCH y aspira a la generación de un montaje profesional.

A través de estos años, uno de los principales fundamentos de trabajo de nuestra compañía ha sido la inquietud de reflexionar en torno a lo que nos define identitariamente como una generación postdictadura influenciada

² Instancia artística organizada por estudiantes del DETUCH, que desde 1999 permite mostrar el trabajo creativo de actores y diseñadores durante su etapa de formación.

fuertemente por el discurso de los medios de comunicación. Como compañía consideramos preocupante lo difícil que resulta el real acceso de la población a las expresiones artísticas, por ende asumimos una posición activa que nos vincule directamente con las problemáticas sociales que más nos inquietan del Chile de hoy, a través de la investigación de diversos lenguajes escénicos, que pongan en cuestión el modelo socio-cultural impuesto.

Nuestra realidad está marcada por el asentamiento del neoliberalismo y las contradicciones sociales que le acompañan. Una sociedad civil que desaparece en frías y lejanas normas políticas, económicas y jurídicas que motivan la generación de individuos pasivos, anónimos, sin capacidad de iniciativa y posibilidades de intervención eficaz: “Muchísima gente parece estar inmovilizada en unas instituciones y una profesionalización que no admiten ningún cambio revolucionario, y ni siquiera evolucionario u orientado hacia la reforma” (Jameson 2013: 17). En consecuencia el individuo busca maneras de alienarse del sistema económico y laboral del que es parte, por tanto también de los efectos sociales que este provoca, en lugar de encontrar la manera en la que pueda defender una posición crítica respecto a este. Es por eso que hemos sido testigos de una sucesión de reformas superficiales en el transcurso de una democracia de mercado y del aparente triunfo del capitalismo como único mundo posible. Los medios de comunicación masivos inundan nuestro contexto social, generando la hipermediatización, y desde otro extremo, un

cercos mediáticos que establecen las condiciones necesarias para el surgimiento del espectáculo. “El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord 1995: 9) En ese sentido, la enajenación política del ciudadano es acentuada e incentivada por los medios de comunicación masiva que alimentan una construcción social espectacular de la que resulta muy difícil apartarse.

De esta forma, las problemáticas anteriores fueron desde un inicio un motor para la creación de *Minero 34*, motivando a la compañía a retomar este ejercicio pedagógico y transformarlo en un montaje profesional en el que fuese posible la profundización de las temáticas, discursos, dispositivos y juegos escénicos que la compañía quería desarrollar, a través de una propuesta de teatro político que entregara un mensaje, apelando en palabras de Jameson, a:

“Una activación del antiguo sentido pre-capitalista del tiempo,... el que volverá a llevarnos, lentamente y corriente abajo, al momento de la praxis. Hasta ahora tuvimos que esconderla y reprimirla porque habíamos llegado a pensar que el capitalismo era algo natural” (Jameson 2013: 17)

De esta manera, el trabajo en la obra pretende desnaturalizar la mirada sobre las conductas sociales de población determinadas por la fuerte dominación del sistema neoliberal.

Dos de sus integrantes, autores de la siguiente propuesta de memoria, participan en calidad de actriz y director del montaje, llevando a cabo desde el comienzo de éste, un registro de las actividades realizadas en los ensayos y funciones de la obra, dando cuenta de las dificultades a las que los actores y el director se enfrentaron durante el proceso de creación del texto, el montaje de la obra y su respectiva exhibición. El trabajo pretende, en su primera parte, describir brevemente el contexto y origen de la propuesta y su posterior fase de elaboración y exposición para en el segundo capítulo definir y desarrollar conceptos que nos permitan analizar el proceso de creación y exhibición de la obra en términos de contenido –la elaboración del discurso mediático, la concepción de teatro político, la ideología tras la práctica escénica y de forma– conceptos provenientes de la teoría brechtiana, para ver cómo incidieron en la elaboración de la obra, tomando como punto de partida tanto la propia teoría brechtiana, como algunas de las lecturas e interpretaciones que se han hecho de la misma.

A continuación, en la tercera fase del trabajo, pretendemos hacer un cruce entre los conceptos recogidos y desarrollados en la segunda parte, junto con el proceso de producción y exhibición del montaje abordando cada una de sus etapas, para reflexionar en torno a cómo fueron aplicados por la compañía en la elaboración del discurso escénico de la obra.

Capítulo 1

DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN Y EXHIBICIÓN DE *MINERO*

34.

1.1 El origen: Ejercicio pedagógico elaborado en el semestre de Actuación II.

Para hablar del origen de *Minero 34*, debemos remontarnos a septiembre del 2010. En ese entonces la mayoría de los integrantes de la obra cursaban el segundo semestre de Tercer Año de la carrera de Actuación Teatral en el DETUCH; el contenido a desarrollar en la asignatura de Actuación, a cargo de la profesora Alejandra de la Sotta, correspondía a Brecht y el teatro político. En dicho semestre, una de las actividades consistía en tomar una noticia que formara parte de la contingencia, discutirla en términos ideológicos, generar una tesis u opinión respecto de ésta, y elaborar un ejercicio teatral que permitiera ejemplificar la tesis acordada.

Por ese entonces, casi toda la contingencia mediática se concentraba en el *Fenómeno de los 33*. Evento noticioso protagonizado por 33 mineros, atrapados a más 700 metros de profundidad en la mina San José; de quienes ya se sabía que estaban con vida a la espera de un sinfín de beneficios económicos y sociales una vez que fueran rescatados. El grupo de trabajo decidió tomar un conjunto de noticias que hablaran sobre los beneficios que

recibirían los 33, y de los esfuerzos que estaba haciendo el gobierno de turno, encabezado por Sebastián Piñera, por conseguir la tecnología necesaria para rescatar a los nuevos “Héroes del Bicentenario”³.

Con el paso del tiempo, el ejercicio fue desarrollándose en base a las críticas y a la dirección que la profesora iba entregando clase a clase, hasta terminar formando parte del examen final del semestre. Este ejercicio ocupaba el último lugar, en orden cronológico, de una serie de cuadros escénicos que pretendían mostrar las problemáticas sociales más importantes que habían aquejado a la historia de Chile post-dictadura, de ese Chile “democrático” que sigue esperando una alegría que ya viene, que tarda, pero que ya viene.

“No hay duda de que la Concertación se benefició de la lentitud con que el grueso de la ciudadanía tomó efectiva conciencia de lo que realmente había ocurrido en los cruciales y alargados años de la “transición”. Y pudo, por eso, gobernar veinte años. Incluso con la convicción de que era el “mejor gobierno chileno del siglo” y “la coalición que más tiempo había liderado al país”. Pero esa autocomplacencia se sustentaba en una ilusión propia del humo histórico” (Salazar 2012: 44)

De esta manera, el examen buscaba en cada uno de sus ejercicios hacer reflexionar en torno a una problemática definida, que al sumarse al resto de los ejercicios, abordaba gran parte de la problemática social del país.

³ El día 26 de octubre de 2010, el presidente de aquel entonces, Sebastián Piñera, recibe a 32 de los 33 mineros en el Palacio de Gobierno para condecorarlos con la medalla “Héroes del Bicentenario”.

1.2 Proceso de documentación, creación y montaje.

En el año 2014, algunos de los integrantes del ejercicio, entre ellos Renato Vásquez, Zoila Schrojel, Pedro Bustos, Sebastián Ortiz, pertenecientes a la compañía de *Teatro La Cafiche*, deciden retomar el ejercicio de 2010 y transformarlo en una obra contingente enmarcada dentro del circuito profesional de teatro. Para esto convocan al resto de los integrantes originales del ejercicio, quienes en su mayoría responden al llamado, a excepción de Juan Esteban Montoya, Raymi Demetrio y Antonia Mendía, que por razones académicas y profesionales no pueden participar del proyecto. Por lo que el equipo queda conformado por: Sebastián Ortiz, Zoila Schrojel, Renato Vásquez y Valeria Yáñez, como actores; Tomás Henríquez, como actor y dramaturgista⁴, y Pedro Bustos como director del montaje. Finalmente, tras una convocatoria de actrices, se incorpora a la compañía Estefanía Mardones (U. Playa Ancha), para reemplazar a Antonia Mendía en el rol de Adelia, esposa del minero 34. Es así como la obra da continuidad a un trabajo que *Teatro La Cafiche* venía desarrollando desde 2009, que ha tenido como objetivo estudiar y desarticular la construcción de una imagen país generada a partir del discurso de los medios de comunicación oficiales y la ideología que subyace a las líneas editoriales de cada uno de ellos; esto mediante la búsqueda de un lenguaje

⁴ Según la definición de Manuel Gómez García es una figura surgida recientemente en el mundo teatral que "...integrado en el equipo que prepara la puesta en escena, es un intermediario crítico entre el autor, el director y los intérpretes, cuya labor analiza a lo largo de los ensayos. En algunos casos, ha llegado a asumir ciertas funciones del director artístico, como la elección de obras, y a suplir las del adaptador. A partir de su interpretación personal, el dramaturgista reescribe en ocasiones el texto dramático, modificándolo incluso de modo radical. (Gómez 1997: 266). Sin embargo dentro de este proceso en particular su función específica fue la de adaptar y modificar el de una creación colectiva.

escénico particular, asociado al humor negro y la ruptura del realismo clásico, construyendo a partir de ésta un rasgo identitario de compañía.

Cuando el grupo de actores deciden retomar el ejercicio y convertirlo en un montaje profesional, el primer paso fue la documentación respecto al tema. Se indagó en distintos medios de comunicación –prensa gráfica, radial, televisiva y plataformas virtuales que en el 2014 ya habían adquirido gran accesibilidad para la población– posibilitando información no difundida por los medios hegemónicos. Gracias a esto fue posible encontrar testimonios de diversos mineros en situación de “34”, que se transformaron en materia prima fundamental para la construcción del montaje.

Con una base documental acabada, la compañía entra en la siguiente etapa del trabajo creativo, que consistió en generar un texto dramático a partir de improvisaciones guiadas, que con el tiempo fueron adquiriendo un orden en relación al objetivo de cada una, lo que decantó en una metodología de creación colectiva.

Una vez finalizada la etapa de improvisación de las escenas, Tomás Henríquez trabajó el material generado, profundizando en él tanto a nivel de temática y contenido, como de estilo y textualidad. Cabe destacar que el montaje del texto se fue dando poco a poco en conjunto con las sesiones de

improvisación, sin pretender, inicialmente, obtener una mirada acabada de la propuesta, pues el objetivo de las primeras sesiones era el de creación de material. La propuesta textual fue definida a mediados de mayo, periodo en cual el equipo comenzó a trabajar en la profundización de las escenas, las conductas de los personajes y las actuaciones.

Ya con la obtención de una estructura más definida nos enfocamos en la edición y síntesis de algunas escenas producidas. De esta manera el siguiente paso radicó en la eliminación de textos e incorporación de nuevas plantas de acciones físicas que contribuyeran a la narración.

Finalmente, en las semanas previas al estreno, se realizaron pasadas completas que pusieron un mayor énfasis en la construcción individual de cada personaje y su viaje a lo largo de la obra, como también en su incorporación al trabajo colectivo de coro. Gracias a ello se pudo profundizar en la respectiva progresión dramática de cada personaje y del montaje en su totalidad, y particularmente en la matización de textos, sobre todo en los monólogos finales de cada personaje.

1.3 Exhibición de la obra: Primera temporada

El lunes 30 de junio del 2014, la compañía ingresa a la sala Sergio Aguirre del DETUCH, para realizar la instalación de *Minero 34*. Como grupo se decide

trabajar primero en la disposición de la escenografía en el espacio, luego en la iluminación, el recurso audiovisual, y finalmente en el maquillaje. Al tener todos los elementos ya dispuestos para la escena, se realizan pasadas generales de la obra para darle flujo al diálogo del elenco con cada uno de estos. Los actores se van acostumbrando al sonido de la sala, la iluminación, el espacio y el maquillaje, lo que genera un nivel de preparación óptimo para el estreno.

El 2 de Julio del 2014, se estrena *Minero 34*. La obra tiene una temporada de doce funciones, que permite la investigación respecto del nuevo elemento que aportan los espectadores, y cómo el elenco dialoga con esto función a función. La compañía va recogiendo impresiones y críticas del público asistente y de la crítica especializada, para seguir profundizando en el montaje pensando en una segunda temporada que ya estaba comprometida para diciembre en Teatro Sidarte. La primera temporada fue un gran punta pie inicial para el crecimiento del montaje logrado a partir de un ejercicio pedagógico; el colectivo asume con gran disposición la tarea de seguir perfeccionando la obra en virtud de los futuros proyectos a los que esta se pudiera asociar.

Capítulo 2

DEFINICIÓN DE CONCEPTOS PARA EL ANÁLISIS DE LA CREACIÓN Y EXHIBICIÓN DE *MINERO 34*

El 2010 para Chile, fue año noticioso bajo un alto contexto de estrés social, que conllevó a un quiebre profundo en la emocionalidad de todos sus habitantes. Recordemos que en ese mismo periodo se vivió un terremoto de 8.8 grados (el quinto más fuerte de la humanidad) junto con un maremoto que no fue alertado a la población dejando una gran cantidad de muertos; un cambio de gobierno que pondría nuevamente a la derecha política en el poder tras la figura de Sebastián Piñera; la participación de Chile en el mundial de fútbol de Sudáfrica tras doce años de espera; un bicentenario fuertemente teñido por las tragedias anteriores; una teletón por partida doble ya que a principios del mismo año se había realizado excepcionalmente para ayudar a las víctimas del terremoto bajo la consigna de “Chile ayuda a Chile”, una huelga de hambre mapuche que duró ochenta y dos días, y un fatídico incendio en la cárcel de San Miguel. Todos estos acontecimientos que narraban un escenario de crisis social, dictaron la pauta noticiosa del año 2010 provocando el surgimiento de un intenso sentimiento patrio que se transformó en un poderoso velo social sobre las verdaderas causas detrás de los hechos acontecidos.

Sin embargo, bajo este contexto hubo un hecho en particular que remeció a la población, a los trabajadores, a los medios de comunicación, al gobierno, a Chile y todo el mundo: el rescate de los 33 mineros atrapados en la mina San José. Un evento aprovechado por muchos sectores del país para mejorar su imagen política, su gestión internacional, la mercantilización de productos y servicios asociados a la causa, y para desviar de paso la atención de otras problemáticas sociales no resueltas.

Antes de continuar nuestro análisis es importante enfatizar que el origen de esta creación teatral nace a raíz de la consecuencia mediática de un hecho noticioso y no del hecho en sí mismo. Por esta razón haremos una revisión sobre el género periodístico, puesto que: “El estudio de la prensa nos proporciona un observatorio privilegiado de las corrientes que atraviesan a la vez las prácticas y los imaginarios sociales” (Verón 2005: 181) centrándonos en conceptos tales como: la noticia y la entrevista, que se relacionan estrechamente con el contenido de la obra y su temática. Debemos mencionar que gran parte de nuestro trabajo está basado en los distintos discursos entregados por los medios de comunicación, asumiendo que: “un discurso no tiene unidad propia, pues todo discurso es el lugar de manifestación de una multiplicidad de sistemas de restricciones, una red de interferencias” (Verón 2005: 71-72). Por lo cual se nos hizo importante estudiar la semantización realizada por los diferentes medios informativos de acuerdo a éste acontecimiento, que tuvo impacto social lo suficientemente intenso para

estimular, con una fuerza particular, la instauración de mecanismos ideológicos en su producción.

De acuerdo a lo anterior, posteriormente indagaremos en el concepto de teatro político para contextualizar la emergencia de la teoría teatral brechtiana, entender de mejor manera las técnicas y recursos propuestos en ella con el fin de entender y aclarar el origen teórico de la estética sobre la que se articuló el montaje.

2.1 La noticia y la entrevista como géneros periodísticos.

El género periodístico viene a formar parte de un grupo de enunciados que, para Martínez Albertos, se definen como “las diferentes modalidades de creación literaria destinadas a ser divulgadas a través de cualquier medio de difusión colectiva” Albertos (ctd en Albertos 1974: 272). Cabe agregar que estas modalidades reflejan el acontecer de sucesos y su interpretación; es decir, narran información correspondiente a raíz de un comentario o valoración por parte de un periodista.

De esta manera los géneros periodísticos se configuran con el fin de recoger la complejidad de lo que pasa y exponerlo al público, para producir un orden que avale la legalidad de la comunicación.

2.1.1 La noticia

Catalogada como un género periodístico, la noticia apunta a configurar un hecho verdadero, inédito o actual, de interés general, con el fin de comunicarlo a un público considerado masivo; tras ser recogido, interpretado y valorado por los sujetos responsables de controlar el medio utilizado para la difusión. Es por ello que pretende ser rigurosa en su propósito teórico, como en su apariencia formal del lenguaje utilizado, para provocar un efecto de credibilidad.

Su aparición viene dada por las respuestas a las preguntas cruciales de todo hecho: ¿Qué? ¿Quién? ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Dónde? y ¿Por qué?, esclareciendo y entregando información completa de un suceso bajo una estructura que dependerá, en general, del espacio y tiempo del medio por el cual se emita. Actualmente existen nuevas formas de construir información, como también formas de consumirla, por lo tanto, series de sentido diferentes. Hoy en día gracias al desarrollo de los medios digitales tales como *blogs*, revistas virtuales, versiones digitales y audiovisuales de los medios impresos, páginas web de divulgación y difusión artística, emisoras de radio virtuales, entre otras, podemos enterarnos de sucesos a nivel mundial de manera textual, sonora, visual o audiovisual de manera casi instantánea.

La clave de la noticia radica principalmente en el paso de un acontecimiento, entendido como “ruptura en cualquier ámbito, privado o

público, que destaca sobre un fondo uniforme y constituye una diferencia” (Martini 2000:30), lo que le otorga la categoría de noticia. Es por ello que a continuación expondremos los “Criterios de Noticiabilidad” de Stella Martini en su libro *Periodismo, Noticia y Noticiabilidad*; que explican, a través de un dedicado proceso, la transformación de un acontecimiento en noticia, sobre la base de los siguientes **valores-noticia**:

- “1. **Novedad**, implica la existencia de un hecho como ruptura de la cotidianeidad.
2. **Originalidad, imprevisibilidad e ineditismo**, refuerzan el concepto de novedad. Un hecho original e inédito es más noticia porque es más novedad.
3. **La evolución futura de los acontecimientos**, aquí encontramos a las noticias que tienen que ver con secuestros, juicios públicos, catástrofes, y en general, cualquier otro hecho que tenga que resolverse, o que tenga un desarrollo secuencial.
4. **El grado de importancia y de gravedad**, se mide en varios niveles y tiene que ver con la incidencia del hecho sobre la vida de la sociedad, a corto o largo plazo. Entre otras cosas, está ligado a otros valores como la cantidad y la jerarquía de las personas implicadas en el hecho.
5. **La proximidad geográfica**, tiene que ver con la cercanía o lejanía del hecho con respecto al público.

6. **La magnitud por la cantidad de personas y lugares implicados.** Mientras a más personas o ámbitos geográficos atañe el hecho, más valor tiene la noticia.
7. **La jerarquía de los personajes implicados,** tiene que ver con la participación pública de personajes conocidos y desconocidos.
8. **La inclusión de desplazamientos,** se refiere al movimiento o cambio de posición, sea una o varias personas, de un lugar a otro (manifestaciones, procesiones religiosas, viajes de personalidades públicas, visitas de Estado)” (Martini 2000:84-99).

De esta manera la noticia se conforma como un elemento comunicacional relevante dentro del mundo de hoy, articulada bajo una sociedad catalogada como la del **infoentretenimiento**.

“A estos públicos se dirigen los medios más desde la conmoción que desde la argumentación: predominan las retóricas sensacionalistas en la cobertura de casos políticos, y la **causística**⁵ suele organizar las series de problemas graves en clave narrativizada” (Martini 2000:20)

⁵ Basándose en la teorías de Anibal Ford y Fernanda Longo, Martini alude a que la causística caracteriza parte de la información dura de los medios en los últimos años, a través de cruces con formas narrativizadas que descolocan el sentido argumentativo de la información y exponen al debate público problemas centrales a través de casos en los que han resultado víctimas individuos comunes. De este modo, son los casos individuales lo que proyectan al espacio público problemas estructurales de la sociedad. Ford, A. y Longo Elía, F. “La Exaperación del caso. Algunos problemas que plantea el creciente proceso de narrativización d la información de interés público” En Ford, A. (1999) La marca de la Bestia. Ed. Cit.

A raíz de esto surgen dos problemas graves que acechan a la noticia: su oferta y circulación como cualquier mercancía, y en relación directa, su espectacularización, que desplaza el eje de su relevancia y trivializa el interés público, resultando la oferta noticiosa una mezcla de información y entretenimiento, sobre temas pesados e intrascendentes, banales, escandalosos y/o macabros, de tragedias sociales comunicadas en tiempo récord.

2.1.2 La entrevista

La entrevista es entendida como la conversación entre dos o más personas con la finalidad de obtener información o revelar el mundo interior de una persona, que evoque “una apariencia de calor humano propio, nacido de la sensación de inmediatez que se establece a través del recurso de las, en principio, propias y personales palabras del entrevistado” (Albertos: 2002, 311). A pesar de que cualquier forma de narrar el “yo” ya es una ficción, se ofrece al lector la restitución de una conversación íntima y un suplemento de la presencia del entrevistado, por lo que podemos encontrar tres categorías:

- 1) De actualidad, que busca prioritariamente informar sobre hechos de la actualidad, a partir de las declaraciones de los entrevistados.

- 2) Biográfica, donde prevalece el modo cronológico de narración; se cuentan los éxitos, características y rasgos destacados de una personalidad, reflejando la importancia de su vida y su obra.
- 3) De personalidad, que pone énfasis en las cualidades personales del entrevistado y en sus puntos de vista.

Ciñéndonos a esta última categoría, que es la que nos compete analizar, podemos concluir que el personaje entrevistado no es un ser anónimo sin vías de medios de expresión y representatividad, sino que muy al contrario en torno a él o ella, existe un interés social conocido por el medio de comunicación en el que será publicada.

“La entrevista sólo se justifica cuando el verdadero interés de la noticia radica en cómo es la persona que ha despertado un acontecimiento: interesan las palabras independientemente de su estricto contenido. Las verdaderas entrevistas –las únicas que están plenamente justificadas– son aquellas que denominaremos entrevistas de personalidad; es decir las que se centran en una persona, no en sus declaraciones” Albertos (ctd Albertos 1962, 33-34)

En este tipo de entrevistas se apela a la recreación del intercambio de preguntas y respuestas a través de la percepción de la conversación y el ambiente que hayan provocado en el entrevistador. Lo imprescindible no es sólo qué dijo el entrevistado, sino también cómo lo dijo, por qué lo dijo, qué

podía estar pensado cuando lo decía y qué quería decir en realidad con su declaración.

Debemos entender que el actual auge de la entrevista —no sólo de la escrita— ha de ser comprendido, también, en el contexto de nuestro tiempo donde la crisis de los grandes relatos, la pérdida de certezas y el descentramiento del sujeto, nos lleva a revalorizar los microrrelatos y a desplazar nuestro punto de mira omnisciente en favor de uno múltiple que pueda poner rostro a las historias a través de héroes y antihéroes.

2.1.3 La noticia y la entrevista como material para el análisis y creación de un discurso escénico político-brechtiano.

Es importante señalar que la creación de *Minero 34* se solventó sobre dos pilares fundamentales: la desarticulación del discurso mediático en torno a los 33 (contenido) y la experimentación de recursos y conceptos recogidos de la teoría teatral de Bertolt Brecht (forma). Para hablar de la relación entre un teatro político brechtiano y los discursos mediáticos, es fundamental distinguir su principal punto en común, lo que subyace tras la elaboración de cada uno de estos: la ideología. Es aquí donde cabe tomar el concepto de **semblante** acuñado por el francés Jacques Lacan en la teoría psicoanalítica, trasladado y utilizado por Alain Badiou en su texto *Pasión de lo Real y Montaje del Semblante*, para el análisis sociológico de los fenómenos que portan ideología

quien lo define como la imagen o representación de algo real, filtrada por una ideología predeterminedada que a su vez genera opinión en quien la interpreta. Toda noticia se constituye como un semblante de lo real en la medida en que es una representación de la realidad filtrada por una ideología. Como sostiene Badiou “para los marxistas está claro que una clase dominante necesita una ideología de la dominación y no sólo la dominación” (Badiou 2005: 71). Desde dicha óptica, los medios de comunicación controlados por la clase dominante juegan un rol fundamental como herramienta productora de hegemonía cultural e informativa en la población, por lo que la ideología que rige sus líneas editoriales se vuelve en términos prácticos su política editorial.

Los medios de comunicación masiva utilizan variadas herramientas para persuadir al lector respecto de la verdad de su discurso. Una de ellas es el tipo de lenguaje empleado, que al presentarse en un registro formal pareciese dar cuenta de un oficialismo respecto a la información, una suerte de versión oficial de los hechos, lo que genera en el lector la sensación de estar leyendo la verdad.

“Una superficie textual está compuesta por marcas. Esas marcas pueden interpretarse como las huellas de operaciones discursivas subyacentes que remiten a las condiciones de producción del discurso y cuya economía de conjunto definió el marco de las lecturas posibles, el marco de los efectos de sentido de ese discurso” (Verón 2005: 51)

Para acentuar este fenómeno, los medios también se sirven de la entrevista (género o modalidad) para dar la sensación de estar oyendo la verdad de la fuente más directa y primigenia, esa sensación de frescura, de calor humano, que a pesar de dar la impresión de ser información sin editar, está fuertemente controlada por una política editorial que señala a quién entrevistar, cómo hacerlo, qué preguntas hacer y qué parte de las respuestas publicar.

Así es como los medios intentan cumplir con la expectativa de un lector que busca llegar a la verdad, satisfacer “la pasión de lo real”, como dice Badiou, en relación a la necesidad del ser humano de acercarse lo más posible a lo real, de acortar la brecha entre lo real y su semblante. Sin embargo es justamente aquí donde los receptores más críticos de la información proveniente de la prensa y el discurso mediático ponen en práctica la lógica de la depuración, la suspicacia de analizar y poner en entredicho el semblante que los medios entregan a la población, la representación que éstos hacen de la realidad. Entre aquellos receptores se encuentran los artistas, y, por consecuencia, los creadores escénicos.

Si bien es cierto, podemos convenir que tanto el teatro como el género periodístico construyen semblantes, son representaciones de las relaciones sociales, por tanto de lo real. Tal es el caso de obras como *Minero 34*, que

pretende develar el *modus operandi* y la ideología tras los discursos mediáticos que obedecen a las esferas de poder económico y social. Es preciso señalar que en una primera instancia los creadores escénicos deben depurar y desarticular el semblante que instalan los medios, para luego construir un nuevo semblante, una nueva representación de lo real, capaz de entregar una visión clara, depurada de la realidad, pero que por ser también semblante, sea portadora de una ideología que aporte un germen movilizador al espectador.

Para esto, el teatro brechtiano posee herramientas en términos dramáticos, escénicos y actorales que le permiten instalar en el espectador una visión crítica y reflexiva respecto al contenido y la realidad representada en su estructura formal. Una de las herramientas que más ayuda en esta tarea depurativa del acto teatral, es el **distanciamiento** propuesto por Bertolt Brecht, recurso escénico, que promueve en el espectador la capacidad de observar con distancia los acontecimientos representados, para así generar su propia opinión acerca de ellos. Dicho recurso será explicado en profundidad más adelante.

Considerando que en la lógica de la depuración, mientras más convicción de realidad pretende generar una noticia, más necesario es sospechar de su cercanía con lo real. Podemos decir que el teatro brechtiano busca ejecutar la operación inversa, desarticular el semblante para construir uno nuevo. Sin

embargo, el teatro debe cuidarse también de la lógica de la depuración en su construcción de semblante, puesto que cuando en el teatro todo es, solo depuración, se cae en un vacío interminable que solo conduce a la destrucción, resignándose a la simple tarea de negar lo construido por otros semblantes, sin proponer ningún elemento nuevo y movilizador al problema.

Hay que buscar la operación que depure con el fin de diferenciar el semblante expuesto (objeto de estudio, discurso mediático, redes de poder económico, etc.) con el semblante a proponer (la obra misma); intentar construir el discurso y la teatralidad desde las diferencias mínimas, puede ayudar a generar reacciones proactivas en el espectador, invitarlo a accionar, desde la simpleza, comenzando por lo más sencillo y accesible. Esa es precisamente la tarea que *Minero 34* pretendió llevar a cabo desde su inicio hasta el día de hoy.

2.2 Acercamientos a un Teatro Político

A lo largo de la historia del teatro se pueden encontrar elementos fundacionales de lo que será el teatro político, a partir de distintos periodos históricos de los que se nutrirá en términos formales. Es importante distinguir la noción de Teatro Político, ya que por sobre todo es un concepto que puede utilizarse para identificar ciertos rasgos de obras que abordan problemáticas políticas y sociales. Sin embargo, como tal no es un género, puesto que no

constituye un modelo de escritura a seguir como los géneros literarios (lírico, dramático, épico), ni de articulación, como los géneros formales (melodrama, cabaret, drama realista, entre otros). Tampoco es una forma, pues carece de una norma estética y de un sistema rígido de técnicas para su elaboración. Su principal cualidad es que desarrolla el problema del *poder*, “remite a un *sujeto social* y establece una estructura de la sociedad dinámica, conflictiva y contradictoria.” (De Vicente 2013: 97). Su pregunta fundamental busca identificar “cuál es la estructura de poder que determina las condiciones sociales en las que suceden los hechos” (De Vicente 2013: 16). Es por tanto, esencialmente materialista, se plantea la problemática histórica de las condiciones materiales del hombre y su potencialidad de transformación hacia una estructura de poder más igualitaria. En el Manifiesto Comunista, Marx y Engels plantean la pregunta que le da sentido al materialismo dialéctico, que al ser aplicado al estudio de la historia humana y sus estructuras económicas, es reconocido como materialismo histórico.

“¿Hace falta ser un lince, para comprender que al cambiar las condiciones de vida, las relaciones sociales, la existencia social del hombre; se modifican también sus ideas, sus opiniones y sus conceptos, en una palabra, su conciencia? ¿La historia de las ideas, no es una prueba evidente, de cómo cambia y se transforma la producción espiritual, con la material? Las ideas imperantes en una época, han sido siempre las ideas propias de su clase dominante. Se habla de ideas que revolucionan a toda una sociedad; con ello, no se hace más que dar expresión al hecho, de que en el seno de la sociedad antigua, ya han germinado los elementos materiales necesarios para que se genere la nueva

sociedad, y a la par que se esfuman o derrumban las antiguas condiciones de vida, se derrumban y esfuman las ideas antiguas” (Marx y Engels 2007: 59)

Tomando este principio, como base ideológica para la creación, el teatro político se articula como una herramienta más que como un fin en sí mismo, ya que sin su objeto y su contexto social no puede existir. En ese sentido Brecht no fue una excepción a este fenómeno, puesto que toda su teoría de la dialéctica en el teatro la elaboró a partir del estudio del materialismo dialéctico e histórico.

2.2.1 Emergencia histórica del Teatro Brechtiano.

Bertolt Brecht siempre buscó separarse y diferenciarse de las formas dramáticas tradicionales, respondiendo a un contexto teatral de principios del siglo XX. En esta época, las expresiones artísticas predominantes: el realismo y el naturalismo, intentaban generar reproducciones de "lo real" por medio de un minucioso detallismo en los aspectos escenográficos que se articulaban en pos de una mirada crítica que intentaba dar cuenta de las problemáticas de la sociedad. Sin embargo, esta perspectiva era desarrollada en base a una clase social ya establecida y consolidada: la Burguesía.

Brecht, como el mismo sostenía, fue hijo de una era científica en donde todas las disciplinas se encontraban influenciadas por los avances de la ciencia. En consecuencia, el autor comprende que el teatro no puede quedar

ajeno a tal fenómeno. La realidad de la época moderna en que vivía necesitaba nuevas formas de ser representada, ya que las antiguas convenciones de representación no eran capaces de dar respuestas satisfactorias a las nuevas problemáticas sociales.

“Los métodos se gastan, los encantos se desvanecen. Surgen nuevos problemas y requieren nuevos métodos. La realidad se modifica; para representarla, debe cambiar el modo de descripción. De la nada no sale nada, lo nuevo precede de lo viejo, pero por esto es nuevo” (Brecht 1973: 238)

Si bien Brecht se impulsa en la carrera por encontrar nuevas formas estéticas que se inserten dentro de una nueva teoría, su proyecto de investigación parte desde el propio Realismo. Como es sabido, esta corriente artística se desarrolla en distintos lugares del mundo y desde diversas ópticas; como el realismo psicológico, desarrollado en gran parte de Europa bajo la fuerte influencia de Constantin Stanislavsky; que lleva a este autor a la necesidad de definirlo como un realismo que:

“Descubre el complejo causal social/desenmascara los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los que dominan/ escribe desde el punto de vista de la clase que dispone de las más amplias soluciones para las dificultades más apremiantes en que se halla la sociedad humana/acéntúa el momento del desarrollo/posibilita lo concreto y la abstracción” (Brecht 1973: 237)

De acuerdo a lo anterior podemos establecer diferencias sustanciales entre estos dos, ya que el primero actúa en favor de las equivalencias dejando intacta su imagen de la realidad, mientras que el segundo va en favor de las diferencias transformando el objeto de representación. Conforme a ésta última visión Brecht se lanza en la búsqueda de una teoría teatral de la que emergerán los conceptos que veremos a continuación.

2.3 Conceptos de la Teoría Brechtiana e interpretaciones

2.3.1.1 Elementos ideológicos

Toda formulación estética en el arte proviene de postulados ideológicos que dicen relación con la forma de interpretar la realidad y la función que el artista pretenda darle a su obra. Por ende, en términos de Badiou, toda estética constituye semblante; es la manifestación misma de la ideología. Es más, como afirma Fernando de Toro, “podemos concluir que una estética es al fin y al cabo ideología” (De Toro 1984: 17). En ese sentido, Brecht supedita su búsqueda estética a la expresión de una ideología que considera fundamental promover frente a su época. A continuación podemos entender esta visión en palabras del autor.

“Hacer teatro nuevo significa someter al teatro existente a un cambio de función social; determinados medios escénicos son adscritos a nuevas tareas, y por lo tanto sustraídos a las antiguas. La descripción de lo nuevo se

produce en forma de una polémica contra lo viejo. Pero aquí hay que decir que esa gran ambición de cambiar el mundo, que nos llevó a convertir el teatro en un instrumento de ese cambio, deriva de una situación histórica; vivimos en un mundo en el que se vive mal y en el que se podría vivir mejor, en determinadas circunstancias, con determinados cambios. Eso supedita una gran parte de nuestras propuestas a nuestra época. (Brecht 2004:Pág. 96.)

Con tal panorama contextual, el autor se vale de la sociología, la economía y las ciencias sociales, para encontrar el asidero teórico de su búsqueda estética, trasladando desde ahí su concepto básico para la elaboración dramática; la dialéctica.

2.3.1.1 Ideología, estética y dialéctica

Brecht, al utilizar el concepto de dialéctica en el teatro, desarrollado por Marx y Engels en la teoría del materialismo dialéctico, inscribe su obra y estética sobre una ideología abiertamente marxista. Él intenta traducir las leyes de la dialéctica en principios para la creación dramática.

“Brecht encontró en el marxismo un aparato científico que le permitió ordenar sus pensamientos en torno a la renovación de las formas dramáticas y escénicas, y un nuevo público al que dirigir sus obras: aquel que había de ser preparado para el advenimiento de la sociedad comunista, en cuya necesidad Brecht comenzó a creer con la misma fe científica que los maestros.” Sánchez (ctd De Vicente 2013:178)

Esta operación es precisamente la que Brecht pretende develar en su teatro, mostrar al espectador que la realidad no es algo fijo, inmutable, sino que está en constante transformación y movimiento, por lo que está en manos del ser humano modificar el curso de los acontecimientos, del funcionamiento de las cosas, y por ende de la realidad. Él considera que un artista que se inscribe dentro una estética inspirada en el marxismo debe tener plena conciencia de la función social de su arte. ¿A qué función se refiere? A la de “desnudar y reproducir el mecanismo que mueve al mundo a fin de facilitar su funcionamiento” (De Toro 1984: 19). Es decir mostrarle al espectador cuales son las contradicciones del hombre que vive alienado⁶ en el sistema socio-económico imperante. Marx se refiere al problema de la alienación de la siguiente manera:

“El trabajador se convierte en una mercancía tanto más barata cuantas más mercancías produce. La desvalorización del mundo humano crece en razón directa de la valorización del mundo de las cosas. El trabajo no sólo produce mercancías; se produce también a sí mismo y al obrero como *mercancía*, y justamente en la proporción en que produce mercancías en general.

Este hecho, por lo demás, no expresa sino esto: el objeto que el trabajo produce, su producto, se enfrenta a él como

⁶ “El concepto de **alienación** significa, el extrañamiento del hombre, su aislación y falta de conciencia de sí mismo y de su circunstancia histórica y finalmente su mutilación mental... Toda la teoría del teatro épico está dirigida a un solo objetivo: Hacer consciente al hombre de sus circunstancias y alienación, y a la vez motivarlo a transformar y cambiar su situación presente, esto es, a incidir en su medio ambiente” (De Toro 1984: 28)

un *ser extraño*, como un *poder independiente* del productor. El producto del trabajo es el trabajo que se ha fijado en un objeto, que se ha hecho cosa; el producto es la objetivación del trabajo. La realización del trabajo es su objetivación. Esta realización del trabajo aparece en el estadio de la Economía Política como *desrealización* del trabajador, la objetivación como *pérdida* del *objeto* y servidumbre a él, la apropiación como *extrañamiento*, como enajenación.

Hasta tal punto aparece la realización del trabajo como desrealización del trabajador, que éste es desrealizado hasta llegar a la muerte por inanición. La objetivación aparece hasta tal punto como pérdida del objeto que el trabajador se ve privado de los objetos más necesarios no sólo para la vida, sino incluso para el trabajo. Es más, el trabajo mismo se convierte en un objeto del que el trabajador sólo puede apoderarse con el mayor esfuerzo y las más extraordinarias interrupciones. La apropiación del objeto aparece en tal medida como extrañamiento, que cuantos más objetos produce el trabajador, tantos menos alcanza a poseer y tanto más sujeto queda a la dominación de su producto, es decir, del capital.” (Marx 2006: 36)

En este enunciado el autor explica el proceso de alienación que acontece al trabajador en el sistema capitalista respecto de su trabajo y el producto de este; en donde el trabajador en vez de dominar y aprovechar su producto, queda supeditado a la dominación de este, por ende al capital que este constituye. La misión de Brecht respecto de este problema, es mostrar y ayudar al espectador a distinguir las conductas que pueden ser intervenidas para cambiar el curso de los acontecimientos, por ende del sistema y de la historia. “El arte en este sentido tiene la función de hacer sentir o experimentar

este deseo de transformación” (De Toro 1984: 22) Desde esa óptica, la dialéctica aplicada al teatro, se torna para su creación un principio fundamental, pues le otorga “la capacidad de dividir un todo y posibilitar el conocimiento de esas partes contradictorias para establecer la manera en que cambia, en que se transforma, ya sea éste una escena, un personaje o una historia.” (De Vicente 2013: 186)

Cuando hablamos de conductas en el caso del teatro brechtiano, es importante hacer la diferencia en relación a otros autores que abordan el problema del teatro político, es decir, el poder y la estructura que lo determina. Esto porque Brecht en su obra pretende mostrar las marcas de la dominación en el sujeto social, las consecuencias en el individuo y su cotidiano, en la construcción de la subjetividad. En ese sentido va de lo particular hacia lo múltiple y contradictorio, a diferencia de otros autores, como el caso de Piscator, quien busca la representación de una estructura en su totalidad, de la historia en sí misma. “Piscator trata la política como estructuras sociales externas a los individuos, hechas cosas; mientras que Brecht estudia las estructuras sociales internalizadas en los individuos, hechas *habitus*.” (De Vicente 2013: 77) Por esta razón, es que la construcción del personaje en el teatro brechtiano debe portar la contradicción propia del sujeto social en relación a la estructura de poder y su cotidiano, la fricción que se provoca entre estos dos universos. Para esto Brecht desarrolla conceptos de actuación que

más adelante precisaremos, tales como el *gestus social*, la *fijación del no – sino no*, el *extrañamiento*, entre otros. Algo importante de comprender es que el teatro brechtiano trabaja con la dialéctica en la escena misma, y pretende que la operación de desfragmentar los componentes del objeto representado, *la realidad*, sea realizada por el espectador en el transcurso de la obra, que revele la problemática social, sus causas, y la estructura que la genera, como una ecuación del pensamiento que ocurre mientras se ejecuta la representación.

“Si algo tiene que verse será en ese proceso y no en el resultado. Esta es la razón por la que la escena brechtiana ha establecido una partitura fragmentaria y dialéctica entre los distintos elementos (música, carteles, *gestus*, composición de grupos, etc.)” (De Vicente 2013: 197)

Para esto la problemática a desarrollar y sus contradicciones, son analizadas y desfragmentadas en el proceso de creación, de manera tal que al tener la multiplicidad expuesta, develada y comprendida por el grupo creativo, ésta pueda ser unificada nuevamente en una construcción alegórica particular, en una unidad contradictoria, de manera tal que el espectador pueda identificar dicha unidad como un problema tangible, reconocible en su cotidiano, tanto en términos de intelecto como de percepción. La elaboración escénica de dicha contradicción es precisamente el objetivo y significado de todos los recursos estéticos propios de la teoría brechtiana.

“Ese significado es la *contradicción*; y el método brechtiano no se habrá realizado plenamente hasta que no comencemos a entender cómo lo meramente distinto y diferenciado va siendo gradualmente incorporado a la contradicción misma, o bien reescrito como contradicción, desvelado y revelado como contradicción, o, finalmente, como un rol que estudiamos y es actuado y representado en forma de pura contradicción.” (Jameson 2013: 116)

Solo alcanzando la elaboración de esa unidad problemática contradictoria, podrá luego el proceso escénico llevar a cabo su desfragmentación en términos dialécticos, para revelar así los componentes a intervenir para transformar la estructura social en cuestión, y por ende el curso de la historia.

Finalmente Brecht, luego de investigar muchos años en lo que él denominó *teatro épico*, cae en cuenta que tal nomenclatura no es la que mejor satisface la esencia particular de su búsqueda. Es más, decide asumir dicha insatisfacción públicamente, aunque aún no es capaz de reemplazarla por un nombre que lo conceptualice de mejor manera. Dicha tarea recaerá posteriormente, en los estudiosos de su obra, quienes le acuñarán el concepto de *teatro dialéctico*. Uno de esos casos es el de Jacques Desuché, quien afirma que la mayoría de las técnicas utilizadas por Brecht para generar distanciamiento

“Descansan en la idea de la dialéctica que explica que cada cosa lleva en ella su propia contradicción y que todo está cambiando perpetuamente. Mostrando lo contrario de lo que se podría esperar.” (Desuché 1968: 48)

Por tanto, para Desuché, la definición de teatro dialéctico es la que mejor precisa el fin ideológico y los recursos estéticos del teatro brechtiano.

2.3.1.2 Elementos ideológicos brechtianos en el teatro latinoamericano

En la escena latinoamericana es reconocida la influencia del autor alemán, sobre todo en el teatro político que se desarrolló desde los años sesenta en adelante. La teoría brechtiana aportó un sustento estético fundamental para el desarrollo de la escena contemporánea. En términos generales podemos reconocer

“La componente épica, los recursos narrativos introducidos por él de forma programática a partir de 1930: el extrañamiento, el entrar y salir del actor en el personaje, la inclusión de canciones, documentos, imágenes, la manipulación de textos clásicos, la desvergüenza en el plagio y el montaje” Sánchez (ctd De Vicente 2013: 196)

En ese sentido, esta herencia no ha quedado ajena de la escena latinoamericana, por el contrario, se transformó en uno de sus pilares fundamentales de la segunda mitad del siglo XX en adelante. Uno de los teóricos que ha desarrollado de manera extensa el estudio de la influencia

brechtiana en la escena latinoamericana, es Fernando De Toro, quien además de analizar el fenómeno ha intentado sugerir una clasificación para los tipos de discurso ideológico que se presentan habitualmente en la escena latinoamericana fundada sobre conceptos brechtianos. Para el español, existen tres elementos ideológicos claves que se pueden distinguir en estas obras: El *Discurso Subversivo*, la *Referencialidad* y el *Saber Épico*. Cada uno de estos elementos puede desarrollarse de una u otra forma. Comencemos por el primero:

El *Discurso Subversivo* puede ser de *Revolución* o de *Denuncia*. El primero invita al espectador directamente a tomar una acción concreta (y sugerida) respecto al problema representado. El de *Denuncia* pretende generar una toma de conciencia de parte del espectador a través de la representación de las contradicciones del sistema capitalista. Quiere que dicha reflexión trascienda a su vida cotidiana, más allá del teatro. Así las obras pueden presentar uno u otro según el efecto que pretendan generar en el espectador.

La *Referencialidad* puede ser *Doble e Histórica*, o *Actual*. La primera muestra un hecho del pasado para connotar un problema del presente, es la historia la que sirve para iluminar el presente histórico. En la Actual se trata una problemática contemporánea. Es la obra la que sirve para iluminar el presente histórico.

El *Saber Épico* según De Toro es una nueva forma de concebir el placer teatral, el entretenimiento. Tiene la función de apelar a la razón y no solo al sentimiento. Aprender y comprender lúcidamente los procesos sociales en cuestión. Según el tipo de discurso que porte la obra, será el tipo de saber que esta generará. Así se clasifica en *Saber Revolución*, que trata de provocar el sentimiento revolucionario a través de un mensaje concreto. Presupone un grado de concientización `previo y otro adquirido en la representación. Lo que termina en la incitación a las masas a revolucionarse. Mientras que el *Saber Concientización*, incita a tomar conciencia de las contradicciones sociales, lo que en el saber anterior se da como presupuesto; aquí se constituye como el objetivo mismo vehiculado por el texto dramático.

Si bien es cierto, ésta clasificación no es una estructura que podamos aplicar rígidamente sobre las obras del teatro político latinoamericano, nos ayuda como un punto de partida para abordar ciertos aspectos de la herencia brechtiana en él, particularmente en el análisis de *Minero 34*, que como obra de teatro político proporciona abundante material para poner juego estos conceptos y calificaciones.

2.3.2 La estructura épica de Brecht

De acuerdo al capítulo anterior Brecht concibe una nueva forma de hacer teatro generando un gran número de transformaciones e innovaciones en el ámbito de lo formal, configurando una nueva forma de escribir y representar una obra teatral. Su renovación de la pieza dramática responde radicalmente a la transformación de la dramaturgia aristotélica, llegando incluso a definirse por contraposición: teatro no-aristotélico⁷. La pieza aristotélica se caracteriza por su unidad de tiempo y espacio, donde se lleva a cabo el desarrollo de una situación inicial que no se modifica con el paso de un acto a otro. En otras palabras, se genera un encadenamiento lógico-causal de la acción.

En este sentido, Brecht apuesta por una estructura a cuadros dialéctica y discontinua, que Jameson la configura en base al término de la autonomización:

“A diferencia de lo que ocurre en el drama, es posible cortar el relato en muchas piezas separadas, como si se lo cortara con tijeras’... llamaremos **‘autonomización’** a raíz de que los episodios de la narración, así divididos en segmentos más pequeños, tienden a adquirir una independencia y una autonomía propias (las ‘piezas separadas’ continúan siendo viables)” (Jameson: 2013, 70)

⁷ Según en palabras de Brecht: “Toda dramática que corresponde, en lo que nos parece su punto principal, a la definición aristotélica de la tragedia en la poética” (Brecht 2004: 19). Una concepción teatral que no depende de la empatía y la mimesis.

Gracias a la autonomización, las escenas adquieren una estructura propia, dejando ver sus diferentes situaciones, contextos, lenguajes, personajes, tiempos o espacios de acuerdo a la propuesta del montaje y su cadena de sentido. La autonomización solo tendrá un carácter especial en el cuadro final, ya que su construcción se finaliza por medio del espectador, quien al juzgar los hechos presentados desde su punto de vista, constituirá una respuesta que le dará su cierre, instalando una triple praxis entre el Autor/Drama – Obra/Representación – Destinatario/Espectador – Realidad/Exterior. Por eso el cuadro final nunca es cerrado ni tampoco se encarga de entregar una solución.

Como consecuencia de la autonomización, la acción puede dividirse y clasificarse, siguiendo las categorías propuestas por De Toro, en **micro-secuencias**, secuencias menores que comprenden las escenas o situaciones dramáticas nucleares, y que proporcionan una revisión didáctica, una “deconstrucción lúdica antes de llegar a la reconstrucción colectiva real, social y revolucionaria” (Jameson: 2013, 74). Reconstrucción que pasaría a ser una **macro-secuencia** o secuencia mayor que comprende actos, cuadros o trechos de acción. Finalmente para englobar estas categorías se distingue una **super-secuencia**, o secuencia que da cuenta de la obra.

Este tipo de estructura procede por medio de rupturas y saltos, tanto a nivel textual como escénico, a través de una técnica particular de montaje que

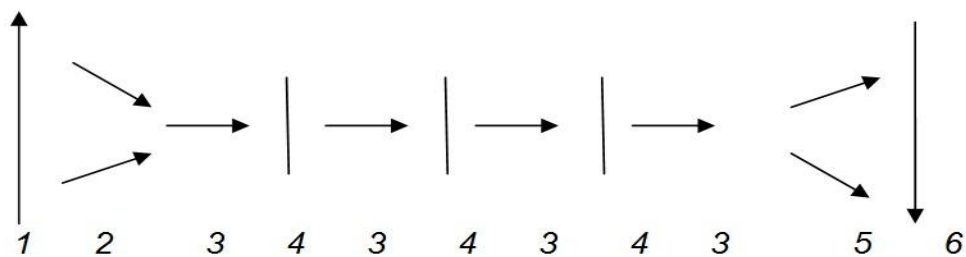
implica la inserción de pausas temporales, blancos textuales, la caída del telón, cambio de luces, o el oscurecimiento de la escena, provocando la diferenciación de los cuadros autonomizados, pues:

“Los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente; es necesario en cambio que el espectador pueda intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción... Las partes del drama se deben pues contraponer cuidadosamente entre sí, teniendo cada una su propia estructura de drama dentro del drama” (Brecht 1963: 56)

Gracias a la integración de estas irrupciones se rompe con la ilusión de la realidad del espectador otorgándole la posibilidad de independizarse de la vivencia artística total para poner en ejercicio su razón crítica sobre lo representado, y de paso, recordarle su lugar dentro del teatro.

Una forma de esquematizar el modelo épico sería de la siguiente manera:

Modelo Épico



En donde:

1.- Corresponde a una situación inicial.

2.- Estas dos flechas descendientes indican que en el drama los elementos de la situación inicial no serán necesariamente resueltos al final. Junto con esto se alude a que la obra puede partir en cualquier punto de inserción. La situación inicial es abierta.

3.- Este tipo de flecha, reiterada una tras otra, representa la estructura sintáctica coherente pero discontinua, donde el texto acción no se compone de acontecimientos casualmente trabados, sino dialécticamente ligados.

4.- Estas interrupciones indican que la flecha anterior se configura como una secuencia autónoma e independiente de la anterior.

5.- Estas flechas representan la no-resolución de la situación de llegada: inconclusa, abierta.⁸

6.- Final. (De Toro 1984: 35-36)

Finalmente debemos agregar al esquema determinado por De Toro, tras realizar uno de los primeros estudios sobre el teatro épico hispanoamericano, la distinción que realiza entre dos tipos de estructuras: la *progresiva* y la *no-progresiva*. Una **estructura progresiva**⁹ corresponde a una parcelación o ruptura gradual sostenida por una acción central, mientras que el otro tipo de estructura, la **no-progresiva**, constituye la total parcelación de los acontecimientos presentados, donde cada cuadro presenta una nueva situación dramática. Lo interesante de esta investigación es que se centra en la

⁸ En este punto se hace referencia a los finales de dramas épicos; donde su configuración viene dada tras la respuesta del espectador al interpretar los hechos desde su propia visión.

⁹ Esta vez entenderemos por progresión una ruptura menos violenta entre cuadro y cuadro, y no como una lógica-causal, característica del drama aristotélico.

diferenciación que establece de estas dos estructuras, tanto a nivel micro-secuencial como macro-secuencial. Las didascalias, los narradores, proyecciones, carteles, canciones, signos textuales tienen mayor presencia en la estructura progresiva que en la no-progresiva, dado que el efecto de distanciamiento o extrañación opera de manera diferente en cada propuesta teatral, su principal sentido es que:

“Dinamiza y objetiva la experiencia del espectador estableciendo entre éste y la representación un vínculo dialéctico en lugar de una pasiva relación de identificación o ensimismamiento” (Brecht 1963: 9)

Todos los elementos nombrados anteriormente, contribuyen a la distanciamiento de la pieza brechtiana, y son lo que denominaremos como *elementos de epicidad*, que analizaremos a continuación.

2.3.3 El extrañamiento y la epicidad

Como es sabido, el efecto de extrañamiento o *verfremdung*, es uno de los principales elementos de la teoría brechtiana, ya que este posibilita la mirada crítica del espectador sobre lo representado, y establece el punto de partida para la apreciación dialéctica de la obra. Brecht tenía una opinión bastante clara respecto al teatro burgués sobre el que llegó a efectuar su gran crítica y transformación: “el teatro al cual hemos visto politizarse en nuestra época, no era de ningún modo apolítico antes de ella. Enseñaba a ver el mundo como las

clases dominantes querían que se viera” Brecht (ctd. De Vicente 2013: 206). En ese sentido, para él, se hizo indispensable luchar contra el principio que permitía que el teatro burgués cumpliera su objetivo: *la identificación*. Ya que valiéndose de esta, el teatro burgués mostraba las relaciones sociales como algo fijo, eterno e inmodificable, inmersas en una experiencia cotidiana *alienante*. Para librar esta batalla, Brecht decide elaborar un dispositivo que funcionase tanto a nivel dramático como escénico, que termina corporizándose en el efecto de *extrañamiento* o *distanciador*.

“El **efecto distanciador** consiste en que el objeto que ha de ser explicado, sobre el que ha de fijarse la atención, pase de ser un objeto corriente, conocido, directamente comprensible, a ser un objeto especial, sorprendente, inesperado. Lo que se entiende por sí mismo se vuelve incomprensible, pero sólo para, a partir de ahí, ser tanto más comprensible. Para que lo conocido sea reconocido a de abandonar su reserva; hay que romper con la costumbre de que el objeto en cuestión no necesita explicación. Por muy frecuente, modesto y popular que sea, ha de quedar marcado como algo extraordinario” (Brecht 2004: 149)

Este efecto debía operar en la escena de manera tal que el espectador pudiera reconocer conductas y estructuras sociales *naturalizadas* en su experiencia cotidiana, para mostrarlas como algo transformable ante sus ojos. Por ende su finalidad consistía en:

“Procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Los medios eran artísticos... son que se limpie el escenario y la zona del público de todo elemento <<mágico>> y que no se formen <<campos hipnóticos>>... En una palabra, no se pretendió poner en trance al público y darle la impresión de que asistía a un proceso natural, improvisado. Como se verá, hay que neutralizar con determinados medios técnicos la tendencia del público a embarcarse en una de esas ilusiones” (Brecht 2004: 131)

El *verfremdung* para Brecht, funciona de distintas maneras y sobre distintos niveles en la representación, según lo cual le permite:

“a) **volver extraño o sorprendente** todo aquello que normalmente parece familiar: b) **historiar**, es decir, presentar los acontecimientos y personajes como históricos, por tanto efímeros: c) finalmente significa el mundo como manejable, **transformable**” (De Toro 1987: 32)

2.3.3.1 Elementos de epicidad: narrativos, literarizantes y de ficcionalización.

Para lograr la construcción de una estructura dialéctica y discontinua, que apunta a la distanciaci3n, Brecht se valía de variados recursos artísticos provenientes de otras artes, generando un dispositivo escénico interdisciplinario que ponía sus elementos al servicio de la epicidad de la puesta en escena. Sin embargo, no concebía estos elementos como algo integrado, sino como separados y con una funci3n *no-subordinada*. Cada

elemento escénico debía desarrollarse individualmente y a su vez contribuir a desarrollar los acontecimientos.

“De modo que apelamos a todas las artes hermanas del arte dramático, no para elaborar una ‘obra de conjunto’ en la que todas se anulen y se dispersen, sino para que cada una de ellas, junto con el arte dramático dé a su modo impulso y desarrollo a la obra en común; y su vínculo recíproco será precisamente el de extrañarse recíprocamente” (Brecht 1963:62)

Con estos elementos, la pieza teatral debe construir una ficción que evidencie su teatralidad por medio de componentes activos que contribuyan en la narración. Es así como dentro del teatro épico este tipo de elementos escénicos se distingue de acuerdo a su función, pudiendo clasificarlos, según De Toro, en **narrativos, literalizantes y de ficcionalización**.

Los *narrativos* corresponden a elementos que interrumpen sintagmáticamente la obra para reemplazar la escenificación de acciones por medio de un pasaje narrado. Este relato tiene la facultad de resumir acciones no escenificadas, así como también para anunciarlas, introducirlas o comentarlas, además de otorgar información con respecto al pasado o presente del relato. En escena, esta función particular puede presentarse en

base a dos mecanismos: la existencia de un narrador o la inserción de canciones.

Los *literarizantes* tienen como finalidad, además de irrumpir el relato, complementar y destacar los acontecimientos puestos en escena. Aquí encontramos *los carteles o proyecciones*, que entregan una información particular de fondo y sitúan históricamente los acontecimientos; *Los títulos de los cuadros*, enfocados en presentar lo nuclear de una situación de base, además de fijar un espacio para remarcar la estructura a cuadros que cambia constantemente.

Finalmente, *los de ficcionalización* corresponden a aquellos que revelan la formalidad teatral ante un público y no como algo real que sucede por primera vez ante sus ojos. Este hecho puede ordenarse en dos categorías: *El final expresado*, donde de antemano se le informa al espectador cuál va a ser el final, para que pueda concentrarse en los acontecimientos mismos y no en el desenlace; y, *el teatro dentro del teatro*, que es cuando se introduce una representación dentro de la misma representación.

2.3.4 El trabajo del actor épico.

...Tú, como actor
debes primeramente dominar
el arte de la observación.
Ya que lo importante es,
no como te ves tú,
sino lo que has visto
y muestras a la gente.
A la gente le importa saber
lo que sabes tú.
A ti te observarán
para saber si has observado bien.

Brecht¹⁰ (ctd. Osipovna 1991: 44)

Las nuevas concepciones ideológicas y escénicas de Brecht imponen al actor nuevas y peculiares exigencias que lo adentran en un tipo de actuación realista basado en la observación natural, y a la vez, elaborada. En este proceso el actor observa a sus semejantes para generar un acto de imitación que al mismo tiempo se configura como un medio de conocimiento.

“La interpretación actoral es un medio (de conocimiento de lo social)... debe hacernos comprender un hecho social como un hecho inscrito en una determinada coyuntura histórica” (De Vicente 2013: 205)

De aquí que la dialéctica materialista se introduzca en el teatro como un método para captar el funcionamiento de una sociedad por medio del tratamiento de situaciones sociales como procesos, así como también por el análisis de las contradicciones que se producen en cada una de ellas. Es por

¹⁰ Bertolt Brecht “Discurso dirigido a los obreros daneses sobre el arte de la observación”.

eso que el actor brechtiano debe trabajar en la representación de un ser social que muestre de manera didáctica las condiciones y posibilidades que le otorga su propio contexto histórico. “La representación dramática de la enseñanza es mostrar la mostración, mostrar cómo se muestra y se demuestra” (Jameson 2013: 138) Para esto, Brecht propone establecer una distancia crítica ante lo representado a través de un actor consciente (en escena) que no se deje arrastrar por el personaje ni por el espectáculo en general. En otras palabras, se sirve de un actor que observe con una mirada social.

“Como no se identifica con la persona que representa, el actor puede elegir frente a ella un determinado punto de vista, puede revelar su opinión sobre ella e invitar al espectador, que tampoco ha sido invitado a identificarse, a la crítica de la persona representada” (Brecht 2004: 136)

Tras considerarse como un soporte histórico, el actor se limita en recoger, analizar y estimular pensamientos y/o sentimientos que intervengan activamente en los procesos de transformación de las relaciones humanas. Como lo define Patricia Artés en el primer trabajo editado de su compañía *Teatro Público. Siete Años*, se detiene en las **emociones políticas** que dotan a la escena de lo urgente, de lo vital y que tienen como fin afectar la voluntad del espectador, abriendo sus posibilidades, ofreciendo otras maneras de imaginar (Artés 2014: 44). Sin embargo para revelar los procesos interiores que se desarrollan en él, debe exteriorizar las emociones de su personaje.

“Hay que sacar afuera todo lo emocional, es decir, hay que convertirlo en gesto. El actor ha de encontrar una expresión externa adecuada para las emociones de su personaje, quizá una actividad que revele esos procesos internos del personaje. La emoción en cuestión ha de salir a relucir, ha de emanciparse para que pueda ser tratada a lo grande. La elegancia, la fuerza y la gracia especiales del gesto producen el efecto distanciador” (Brecht 2004: 136)

De manera práctica, esta idea logró llevarla a escena Helene Weigel, actriz, maestra y directora del Berliner Ensemble (segunda esposa de Brecht), quien en palabras de Jacques Desuché:

“No deja lugar a ninguna sensiblería en su mímica, y vigila para que su interpretación esté llena de movimientos contradictorios, de elementos sincopados muy bruscos, que pongan al desnudo el mecanismo físico” (Desuché 1967: 78).

A lo que Helene Weigel agrega “Nuestra actuación es una actuación más reflexiva de todo el cuerpo, no es una actuación más corporal”¹¹ (Desuché 1968: 78). Esta descripción del trabajo actoral corresponde a lo que Brecht determina como **gestus**. Este término confundido normalmente por la articulación de gestos, ademanes y formas de elocución que subrayan o explican algo, debe entenderse más bien por una actitud general, la actitud base de una acción, de unas palabras y de una situación, que revelan una característica nuclear de una escena o acción dada, o como diría Walter

¹¹ Coloquio de la Sorbona, 18 de junio de 1960.

Benjamin “El gesto demuestra la significación social y la aplicabilidad de la dialéctica” (Benjamin 1975: 27). La imitación de un gesto no tendrá sentido si no se le somete a debate; un signo excelentemente escogido ayudará a clarificar la representación. “La belleza de la representación, o sea los movimientos de los personajes en la escena, ha de provenir en primer lugar de la elegancia con la que se presente el material gestual para ser sometido al juicio del público” (Brecht 1963: 56)

En el plano de la actuación, además de permitir exteriorizar las emociones, el gestus colabora en la configuración del mundo de los personajes revelando las características particulares de sus tipos de comportamiento a partir de su manera de estar con los demás. Recordemos que Brecht consideraba la relación de dos seres humanos como la más pequeña unidad social, ya que se construyen recíprocamente: “la actitud del cuerpo, el tono de voz, la expresión del rostro están determinados por un gesto social: los personajes se injurian, se ayudan, se instruyen recíprocamente” (Brecht 1963: 50). Esto estimula a que el personaje surja del conocimiento de su conducta respecto de los otros con quienes comparte un contexto determinado, quienes además, pueden aparecer en forma de coro comentando, impulsando, criticando o juzgando el actuar de un personaje.

Por lo tanto, un *gestus* puede aparecer en un simple movimiento corporal de un actor (expresión facial o gestualidad), en una relación física entre dos personajes o sucesos escénicos, en la conducta común de un grupo de personajes (coro), o la actitud colectiva de todos los personajes de una obra, Así como también en la entrega total que se produce entre el escenario y el público por medio de la puesta en escena.

También es importante resaltar en la tarea del actor épico el rechazo a la inmutabilidad del personaje. Por el contrario, Brecht propone un individuo con múltiples motivos, así como también de contradicciones, por lo que el actor debe dejar ver en los momentos importantes de la pieza teatral, además de lo que hace el personaje, algo que ya no hace.

“Actuará de manera que veamos con máxima claridad la alternativa, que su interpretación permita intuir las otras posibilidades representando sólo una de las variantes posibles.” (Brecht 2004: 133).

El término técnico para lo anterior es la **fijación del no – sino** que procura mostrar decisiones en determinadas acciones tras poner al personaje a prueba, tras ponerlo en tensión, como dice Jameson, ante el surgimiento de la pregunta de lo decisivo.

“Yo no soy una persona. Cobro existencia a cada instante y duro poco. Surjo en forma de pregunta. Lo único permanente en mí es lo que responde al pedido de respuesta, lo que por lo tanto sigue siendo permanente” (Jameson 2013: 118)

Sin embargo, se debe dejar en claro que todas estas posibilidades, decisiones y contradicciones deben tener el sello de lo ensayado, de lo investigado y analizado previamente. El actor no toma partido por ‘el aquí y el ahora’, no necesita evocar que el texto surge en el momento de la representación, sino que más bien es algo fijado, del cual sabe desde el comienzo cuál será su fin. “El actor habla en el pasado, el personaje en el presente” (Brecht 2004:142). Esto estimula a que el actor trabaje una ‘libertad ensayada’, una actuación que no oculte su proceso y presente su opinión, su versión de los hechos, en base a una crítica social que invite al espectador a justificar o rechazar lo representado.

De acuerdo a lo ensayado y presentado en escena, podemos distinguir tres formas en el actuar épico que colabora con el distanciamiento del espectador:

1.- Actuación en citas: Cuando por medio del discurso se revela una separación entre el actor y el personaje: lo cita, hace una mostración de lo sucedido.

2.- Actor/personaje/público: Cuando se pone en evidencia que lo representado es una ficción, algo fabricado, pudiendo manifestarse de distintas formas:

- Cuando los actores asumen distintas funciones actorales desdoblándose ante el público.
- Cuando un actor se refiere y comenta su propio personaje.

3.- Mímica/gesto: Cuando el tipo de actuación donde el gestus vehicula un rasgo social o una situación dramática. Esto puede ser hecho a través del discurso y/o gesto físico. (De Toro 1987: 75)

En el mundo de hoy el actor épico debe considerarse como el mediador de una historia contada, el mediador de una historia silenciada, que rara vez tendrá acceso a un escenario, o más aún, a los medios de comunicación hegemónicos.

2.4 Las nuevas problemáticas.

Con la transición a la posmodernidad, el realismo atraviesa nuevamente una gran crisis; esta vez de manera estructural, puesto que su fuente de elaboración, *la realidad*, es cuestionada y puesta en entredicho por las teorías filosóficas que plantean que la realidad, no representa lo que teníamos por tal. La aparición del concepto de *hiperrealidad*, la multiplicación de la realidad, la fábrica de imágenes que conforman nuestra vida, nos lleva a plantear lo siguiente: “Vivimos en un mundo en el que la más elevada función del signo es hacer desaparecer la realidad, y enmascarar al mismo tiempo esa desaparición.” (Baudrillard 1996: 10). Una concepción de realidad que Debord define como un *espectáculo*: una relación social mediada por imágenes.

“El espectáculo, considerado en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto de un modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real ni su decoración superpuesta. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimientos, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante.”

(Debord 1967: 9)

La suma de todos estos nuevos elementos genera que se llegue incluso a plantear la muerte del Realismo como género, puesto que ya no existe realidad tal que lo sostenga.

“Es preciso hablar, y es preciso crear espacios de memoria... Ahora bien, ¿qué lugares y dónde? ¿Qué representaciones y cómo? ¿Qué sentido tiene musealizar o representar el dolor distante e ignorar el dolor de quienes están más cerca? ¿Qué evita o alivia esa representación?”
(Sánchez 2013: 18)

Con toda esta problemática latente desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, es que el Teatro Político debe continuar su desarrollo haciéndose cargo de los nuevos componentes emergidos desde los medios de comunicación masiva y sus discursos, y la emergencia de la sobre-información proveniente de internet y el desarrollo explosivo de las redes sociales. Aquí quizás es donde más cabe recordar el objetivo primigenio del Teatro Político: “lo que hace político al teatro no es el tema, ni siquiera el problema humano, sino la estructura social, la constitución social tomada a partir de una relación

de poder, que subsume a los otros planteamientos” (De Vicente 2013: 70). Puesto que con tantos nuevos elementos que determinan las problemáticas sociales de hoy en día se hace más compleja la trama ideológica a desarticular y el semblante que ésta construye.

Capítulo 3

ANÁLISIS Y CUESTIONAMIENTO

3.1 Análisis del ejercicio pedagógico elaborado en el semestre de Actuación II

3.1.1 Ideología y tesis

Al recopilar y discutir en torno al material mediático, el grupo comenzó a cuestionar el hecho de que las noticias sólo hablaran de cosas superficiales, y que el real problema de fondo, las condiciones deplorables de seguridad en la que trabajaban los 33 mineros y sus compañeros no fueran un punto a enfatizar por el discurso hegemónico de la prensa. En ese sentido, el *semblante* generado por los medios de comunicación respecto del *Fenómeno de los 33*, estaba fuertemente politizado por los intereses de la clase dominante en Chile (gobierno de turno, grupos económicos, empresarios de la minería). Era muy conveniente para todos ellos, que la gente se concentrara en lo anecdótico y espectacular del acontecimiento, ya que además de esconder el problema de fondo, permitía desviar la atención de otros problemas sociales que estaban tomando fuerza en ese entonces. Fue así que el grupo decidió elaborar la siguiente tesis: “Las condiciones de seguridad laboral deplorables, son omitidas por el discurso mediático imperante”.

Al tener una premisa, había que pensar cómo ejemplificarla mediante un ejercicio teatral que integrara los conceptos aprendidos en el semestre, es decir, un montaje que pusiera en práctica la teoría teatral de Bertolt Brecht, quien señala: “Las condiciones históricas son creadas y mantenidas por los hombres (y serán ellos quienes han de transformarlas): Ellas nacen a través de lo que ocurre en escena” (Brecht 1963: 36). Por tanto había que construir un nuevo semblante, lo suficientemente claro e inteligente que permitiese mostrar la problemática social tras el fenómeno.

Uno de los principios fundamentales del semestre era el de **dialéctica**. Es ahí donde surge la figura del minero 34, un personaje que posibilitaba una operación dialéctica interesante al poner en tensión conceptos como desgracia/fortuna, éxito/fracaso, esperanza/resignación junto con el de marginación/aceptación. Al pensar en este personaje, el grupo investiga en el material periodístico del momento encontrándose con el testimonio de Alejandro Valeria, ex minero de la mina San José que renunció tres horas antes del derrumbe, donde narraba y reafirmaba muchas de las cosas que el grupo había investigado en relación a las pésimas condiciones laborales de la mina. Con esta publicación se sumaron nuevas aristas importantes debido a que la causa de su renuncia es precisamente el origen de todo el problema que el grupo pretendía desarrollar en el ejercicio; por lo que Alejandro Valeria, vendría a constituirse como una figura dialéctica en sí misma.

Para elaborar el ejercicio el grupo decidió mostrar la vida de ese minero 34, su cotidiano, su casa, su familia, su mesa; imaginar cómo sería su once familiar precisamente el día del rescate de sus compañeros. Para esto se crearon personajes ficticios, que pudieran formar parte de la familia de Alejandro y que permitieran encarnar el exitismo de la sociedad de aquellos días. De esta manera, sería posible generar además una relación dialéctica entre Alejandro y su familia con los distintos matices que en ésta pudiesen aparecer. Así nace Adelia (su esposa), Alexis y Ángelo (sus jóvenes hijos), Allison (su hija mayor), Ayelén (su nieta, hija de Allison) y Zacarías (su yerno, pareja de Allison y padrastro de Ayelén). Se planteó un cuadro único, en tiempo real (que se ha mantenido hasta el día de hoy): es la familia tomando once, viendo televisión, mientras rescatan a los 33. Casi durante todo el ejercicio Alejandro está sentado a la mesa de espaldas al público en silencio, mientras su familia le enrostra constantemente el hecho de no haberse quedado atrapado en la mina. La decisión de que Alejandro estuviera de espaldas durante casi todo el ejercicio, también se debió a una disposición escénica que debía subrayar la relación dialéctica entre Alejandro y su familia, o en términos alegóricos Alejandro y la sociedad. De esta manera el espectador seguía el ejercicio a través de la mirada de Alejandro (lo que en cine sería desde una cámara subjetiva) permitiéndole observar con mayor distancia y atención, las conductas y contradicciones de los otros personajes, al ver cómo éstos incorporaban a sus vidas privadas, en menor o mayor medida (según su edad o contexto

socio-biográfico), las marcas de dominación cultural y los discursos ideológicos neoliberales, exitistas y consumistas de una sociedad capitalista.

En esta lógica transcurría casi todo el ejercicio, hasta que al final, Alejandro, cansado de la situación, les arroja el diario en el que aparece como portada de *Las Últimas Noticias*. Todos quedan asombrados e intentan subirse al carro de la fama del padre, la fama del desafortunado, pero que es lo poco que les queda. Al leer el testimonio que Alejandro dio al diario, la familia comprende que este personaje prefiere estar como está, antes de haber pasado por lo que pasaron sus 33 compañeros. Esta aparición, en la que por primera vez el espectador conoce la visión de Alejandro, fue ubicada al final del ejercicio con el fin de contraponer las demás opiniones y posturas presentadas por los demás personajes.

3.1.2 Estructura del ejercicio

La primera versión de *Minero 34* se realizó en dos jornadas de improvisación colectiva que hicieron emerger una estructura es reducida y acotada, debido a que formó parte de un examen de actuación. Cabe destacar que antes de este periodo (tercer año de Actuación), la creación textual colectiva se realizaba de manera intuitiva¹², por lo que dentro de este semestre

¹² Algunos de sus integrantes iniciales, entre ellos: Pedro Bustos, Juan Esteban Montoya, Sebastian Ortiz y Zoila Schrojel, ya habían conformado la compañía *Teatro La Cafiche*, experimentando la creación colectiva textual a través de la obra *Kamikaze* (2009), estrenada en

los integrantes pudieron experimentar, comprender y producir un texto en base a este formato de manera pedagógica.

La transcripción y edición de estas improvisaciones generó un material de cinco micro-secuencias (Los Regalos de los 33, La Jessi, La Empresa de Empanadas, la Cábala del Número 33 y Pelea Final), compuestas y entrelazadas por situaciones que detallaban el entorno y las relaciones familiares de este minero. Una estructura instalada bajo una lógica progresiva pues sus secuencias no incluían un cambio abrupto de la historia ni tampoco de su lógica, sino más bien, seguían una idea y una acción central. Recordemos que ante lo anterior “se puede representar un suceso cualquiera confiriéndole un carácter ritual que le hace emerger de lo gris de la cotidianeidad” (Desuché 1968: 61), por lo que la narración en esta oportunidad, sólo se centraba en relatar cómo el derrumbe de la mina San José y el posterior rescate de los mineros atrapados afectaban una once familiar, en particular, la del minero 34.

Como en toda estructura brechtiana, la acción se ve interrumpida por quiebres y saltos graduales que en esta ocasión se dan mayoritariamente a través de silencios que en general no fueron absolutos, puesto que las escenas en todo momento iban acompañadas por una emisión de sonido que relataba

el *XI Festival de Dramaturgia y Puesta en Escena Víctor Jara* de la Universidad de Chile, obteniendo el premio de Mejor Dramaturgia de ese año.

los hechos noticiosos relacionados con el fenómeno de los 33 hasta ese entonces. Estos silencios solo se dieron a nivel actoral para dejar entrever el angustioso y contradictorio contexto que vive esta familia. Cabe destacar que solo uno de ellos es diferente; el del final. Luego de que Alejandro Valeria (minero 34) hable por primera vez en escena enfrentando a su familia, se instala un silencio absoluto. Como indica el texto: *(Por primera vez Alejandro Valeria habla. Silencio sepulcral, como si estuviera en una mina a 700 metros de profundidad. Se miran entre ellos.)*.

Por otro lado tenemos un solo blanco textual que quiebra la escena. Ángelo, hijo menor de Alejandro Valeria, rompe un momento familiar distendido y alegre que viene de un juego de frases: *“Lo único del 3 y el 4 es que en la casa del minero 34 andamos todos al 3 y al 4”*. Es importante destacar que este blanco textual va acompañado de un juego de luces, que escapa de la cotidianidad de la escena para resaltar su contenido.

Es así como estas irrupciones colaboran con la autonomización de las secuencias, que en este ejercicio se ve de manera intuitiva, debido a su poca independencia del resto, pues ellas incorporan textos que ligan lógicamente las diferentes temáticas abordadas. Como bien indicábamos en el capítulo de la estructura brechtiana (Véase cap. 2.3.2), solo la secuencia final adquiere su independencia en conjunto con el espectador. En este caso el ejercicio queda

abierto; se oye el audio del relato final del rescate de los 33 mineros, continuado por una la lectura en vivo de las nuevas tragedias laborales mineras de aquél tiempo. El montaje no finalizó con el planteamiento de una pregunta, sino que presentó evidencias a los espectadores de aquella jornada de examen, para que pudieran elaborar su propio juicio.

3.1.3 Elementos de epicidad

Durante el ejercicio, había una serie de recursos brechtianos que ayudaban a seguir el relato escénico desde una óptica distanciada. Para nosotros era necesario que el espectador, más que identificarse y compadecerse con la figura del minero 34, fuera capaz de identificar y comprender las consecuencias sociales que provoca el sistema laboral opresivo al que Alejandro renuncia. Por ejemplo, al inicio del ejercicio, el actor que interpretaba a Zacarías (Tomás Henríquez), mostraba un cartel con la leyenda “The Chilean Way”, haciendo alusión al tópico de la familia chilena aspiracional que persigue el “sueño americano”. Este recurso, categorizado como un elemento *literarizante*, le daba una clave al espectador para seguir el relato del ejercicio y el comportamiento de la familia.

Por otra parte, la escenografía, dio pie a distintos elementos de ficcionalización al constituirse como un recurso distanciador en sí mismo. Uno de ellos fue la utilización de las mesas y sillas de las salas de clases del

DETUCH sin ningún tratamiento, ya que el público al que estaba dirigido (alumnos, profesores, invitados) eran personas familiarizadas con aquella indumentaria, por lo que les generaba la conciencia de estar siempre observando un ejercicio pedagógico del DETUCH. Dentro de él no se pretendía esconder ni maquillar nada, por el contrario, el objetivo del ejercicio era acusar la teatralidad y la ficción desarrollada.

Otro recurso que cabe dentro de esta calificación era el televisor que la familia veía, puesto que en realidad se utilizó el equipo de sonido que cada sala tenía para los ejercicios. Además de ser un elemento cotidiano del DETUCH, era un medio de comunicación (radio) distinto al que se hacía alusión (televisor), pretendiendo adjudicar la misma cualidad de discurso dominante, a todos los medios de comunicación hegemónicos, independiente de su soporte (prensa escrita, digital, radio, televisión, propaganda gubernamental, entre otras).

Finalmente otro tipo de recurso utilizado fue el narrativo. Alejandro, el minero 34, al final del ejercicio rompía su silencio al increpar a su familia preguntándoles: *“¿Por qué no reconocen que estarían mucho mejor si yo me hubiera quedado encerrado en la mina con mis compañeros?”*. Posteriormente en un silencio incómodo les arrojaba el diario LUN donde aparecía como portada a causa de una entrevista. En ella relataba las condiciones en que

trabajaba en la mina San José, el por qué de su renuncia y sus sentimientos e ideas respecto del accidente y rescate de sus 33 compañeros. Este recurso que aportaba información nueva acerca del pasado del relato, nos permitía narrar sucesos importantes que no fueron escenificados en el ejercicio. Otro recurso narrativo que ocurría justo a continuación del recién comentado, es que el actor que personificaba a Alejandro (Sebastián Ortiz) enunciaba una lista de accidentes laborales de la minería a nivel mundial, acontecidos después del derrumbe de la mina San José, con sus respectivas consecuencias (heridos, muertes, despidos). Para terminar leía una cita acerca de cómo la clase dominante del país, concibe el tema de la seguridad laboral:

“La responsabilidad frente a la vida de cada uno, y frente al trabajo, es primero del trabajador, y allí hay una falla (...) Hay una falla del trabajador que acepta ir a trabajar en condiciones de trabajo que no son las que cautelan su vida (...) a veces sí tiene opciones, pero gana menos dinero”

(Luis Larraín. Director del Instituto Libertad y Desarrollo)

A modo de puesta en escena, estos fueron los elementos más importantes del ejercicio que aportaron a generar epicidad y distanciamiento en el relato escénico. Los otros recursos guardan más relación con el desempeño actoral que profundizaremos a continuación.

3.1.4 Registro actoral, indicaciones de la profesora.

La actuación al estar bajo un proceso pedagógico se centró en la búsqueda, donde los integrantes de aquél entonces acompañados constantemente por las indicaciones de la profesora, exploraron clase a clase diferentes posibilidades para poder llegar al contenido aprendido. Cabe destacar que este semestre entregó nuevas herramientas para un grupo de estudiantes que levemente tenía conocimientos del legado histórico y teatral de Bertolt Brecht, considerándolo la profesora:

“Imprescindible para el estudiante de teatro contemporáneo, el conocimiento de estos contenidos y la experiencia de vivenciar en la práctica actoral aquellos elementos técnicos y al mismo tiempo, yo diría poéticos que Brecht deja al teatro mundial”¹³

El ejercicio de *Minero 34*, en cuanto a su registro actoral, partió en base a un “realismo social”. Este concepto, fue una guía para establecer de manera práctica las etapas que debía llevar este relato escénico épico, es decir, en primer lugar había que configurar una “situación dramática realista”¹⁴ (que incluyera fuerzas protagónicas/antagónicas, objetivo, conflicto y un posible desenlace). Por ello es que el grupo se enfocó inicialmente en trabajar el relato

¹³ Descripción del programa de trabajo de la asignatura de Actuación II, correspondiente al tercer año de Actuación Teatral de 2010, entregado por la profesora Aliocha de la Sotta. Depto. de Teatro U. Chile.

¹⁴ Todos los conceptos siguientes enmarcados en comillas fueron conceptos propuestos por la profesora Aliocha de la Sotta.

de este minero en particular, Alejandro Valeria, con el fin de que su historia adquiriera verosimilitud. Por medio de esta labor se pudo proponer y editar ideas, temáticas, emociones, juegos e imágenes que otorgaron una base para la construcción de personajes.

A la hora de montar el ejercicio de manera escénica, el “trabajo colectivo” fue crucial. Este concepto, aclaremos, no fue acuñado desde una mirada humana colaborativa, sino que desde la capacidad de cada actor/estudiante para sumarse a un ritmo escénico grupal y ser capaz de accionar a través de un coro sin perder por eso la verosimilitud de la construcción de su personaje. En particular, dentro de este ejercicio, se vio la necesidad de crear un personaje colectivo que se contrapusiera a la imagen e historia del padre; por lo que se exploraron sentimientos y emociones que generaran un punto de unión entre los demás personajes; resultando ser la rabia y el odio los principales motores de acción que colaboraron en la creación del lenguaje textual y gestual propio de esta familia.

Al tener una concepción práctica del coro, la labor se centró en la búsqueda de los detalles de cada personaje. En este punto los actores/estudiantes debían ser conscientes de la tridimensionalidad de sus personajes, mostrar cómo la acción escénica dialogaba con la construcción física, psicológica y social de cada personaje, es decir, exponer de manera

desarticulada la complejidad humana de cada rol. Este proceso que venía en forma paralela al anterior, fue incorporado durante el transcurso de las clases por la mayoría de sus integrantes, quienes lograron definir sus propias contradicciones y gestus, además de particularizar su caracterización física. Sin embargo el camino se vio más difícil para aquellos actores/estudiantes que debieron interpretar un rol ajeno a su edad (niña, madre, padre/minero), debiendo particularizar aún más su propuesta y energía corporal. Debido a esto se generó un desequilibrio en el ejercicio, ya que no todo el grupo logró alcanzar la comprensión y detalle de sus personajes. Los roles anteriores fueron desestimados por su falta de caracterización física, lógica de acciones y la vivencia de sus propias contradicciones (de acuerdo a una comisión evaluativa del departamento de Actuación Teatral) que los llevó inevitablemente a desdibujar “El punto de vista”. Dentro de su teoría Brecht señalaba que “una actitud crítica es actitud productiva y creadora.” (Brecht 1963: 8) por lo que dentro de este semestre se debió incluir en la actuación la visión que cada actor/actriz/estudiante mantenía sobre la representación épica.

Finalmente, la comprensión práctica de los elementos anteriores propició la experimentación del “efecto de extrañamiento” a nivel actoral. Este mecanismo fue puesto en tensión, mayoritariamente, desde la funcionalidad que adoptaban los actores/estudiantes. Como señalábamos en el capítulo anterior, esta herramienta nos permitió distinguir al inicio del ejercicio, la articulación de un

posible narrador (Tomás Henríquez) que exponía ante los espectadores un cartel con la descripción “The Chilean Way”; es el actor/estudiante, que interpreta a Alejandro Valeria (Sebastián Ortiz) quien lee la lista de accidentes laborales hacia el final del ejercicio.

Fue gracias a todos los componentes analizados, que el ejercicio de *Minero 34*, quedó en la memoria del grupo de estudiantes para en algún momento, ser desarrollado y profundizado, y configurarse como un montaje profesional. Por esta razón el ejercicio se guardó colectivamente e hizo su reaparición cuatro años después.

3.2 Investigación teórica

A continuación desglosaremos los principales elementos noticiosos que contribuyeron a profundizar y ampliar la mirada de esta nueva propuesta de montaje. Como afirmábamos, nuestro ejercicio coincidió con los meses de la tragedia, por lo que el material que se utilizaba para conformar el ejercicio, nacía con el paso de los días. Cuatros años después, al poner en marcha este proyecto profesional, el material con respecto al fenómeno fue abundante; los diarios, las plataformas virtuales tales como: blogspot y los distintos diarios online, la radio y por sobre todo la televisión, se transformaron en nuestras fuentes más cercanas.

Para nosotros la información recopilada fue clave para la construcción de personajes, historia y tesis de este nuevo montaje, sobre todo, porque posibilitaron la aparición de nuevos casos de mineros considerados como 34. A continuación pasaremos a analizar el material encontrado.

3.2.1 Los 33.

Los 33 Mineros serán declarados héroes en Disney.

...El lunes los mineros y los rescatistas participarán como "grandes mariscales honorarios" en el tradicional desfile del parque Magic Kingdom junto a los personajes de Disney y serán declarados héroes en un acto frente al "Castillo de Cenicienta".

Diario La Nación, enero 2011.

Entre el 5 de agosto y el 13 de octubre de 2010 se generó un hecho nunca antes visto en Chile y en la historia mundial: 33 mineros atrapados (32 chilenos y un boliviano) a 700 metros bajo tierra fueron rescatados con vida gracias al trabajo incansable de 3 perforadoras que estuvieron día y noche taladrando la dura roca de la mina San José, centro minero de cobre, oro y plata ubicado a 45 kilómetros al norte de la ciudad de Copiapó, perteneciente a la empresa minera San Esteban. Esta muerte y resurrección colectiva duró 79 días.

La historia de los 33 mineros atrapados fue un hecho inédito en la historia que se transformó inevitablemente en una noticia, una historia de alto impacto

donde la ficción superaba enormemente la realidad. Su construcción se articula de acuerdo a los criterios de noticiabilidad donde encontramos:

1. *Novedad*. Un accidente laboral deja atrapados a 33 mineros a 700 metros bajo tierra. Las posibilidades de encontrarlos con vida son casi nulas y durante días no se sabe nada de ellos.¹⁵

2. *Originalidad, imprevisibilidad e ineditismo*. Tras días de angustia, se descubre con vida a estos 33 trabajadores, quienes han logrado sobrevivir en base a la racionalización de latas de atún, leche y media galleta cada 48 hrs. Por consecuencia baten el record mundial de permanencia obligada bajo tierra tras los 700 metros de distancia que los separan de la superficie.

3. *La evolución futura de los acontecimientos*. En primer lugar trabajadores sucumben ante un accidente laboral, del que 17 días después se sabe que están con vida. Su plan de rescate demora más de un mes, por lo que durante este tiempo se narra la vida bajo (mineros) y sobre la mina (familiares). Finalmente, tras tres meses de desarrollo, se produce el rescate en tiempo real dando término a un fenómeno comunicacional único en la historia.

¹⁵ Antes de esta tragedia, la cantidad de trabajadores envueltos en accidentes laborales dentro de este rubro fue mucho menor. Para más información véase este recuento de accidentes laborales mineros de los últimos 5 años. <http://www.latercera.com/noticia/nacional/2010/08/680-282216-9-cronologia-accidentes-mineros-en-chile.shtml>

4. El grado de importancia y gravedad. Este evento nace de una negligencia extrema por falta de medidas de seguridad. La mina San José, fue cerrada en 2007 tras un accidente en el que falleció un trabajador. La Dirección del Trabajo no verificó las medidas impuestas a la mina y autorizó su reapertura 2008. Las autoridades del gobierno reconocieron estar al tanto del incumplimiento de las normas de seguridad de esta mina, por lo que algunas de las familias de los atrapados presentaron una querrela contra los dueños de la mina y otra contra el Servicio Nacional de Geología y Minería.

5. La proximidad geográfica. El lugar del epicentro de la noticia, cercano a la ciudad de Copiapó hizo que Chile volcara su mirada hacia el norte del país. Los espacios naturales (desierto) y culturales (multicultural) se convirtieron en un verdadero set de televisión. Tras saber que los mineros estaban con vida, se originó el Campamento Esperanza, lugar donde se instalaron casas rodantes y carpas improvisadas habitadas por las familias de los mineros y un gran porcentaje de periodistas, productores, camarógrafos y fotógrafos de todo el mundo. Ciento ochenta fueron las naciones que por medio de sus comunidades se encargaron de mostrar a Chile al mundo.

6. La magnitud por la cantidad de personas y lugares implicados. Al ser un gran e inédito número de mineros compartiendo una misma situación surgió una gran cantidad de historias. El hecho de que haya sido un accidente laboral

estremeció a muchos gremios de trabajadores, que hasta ese momento, exigían mejoras laborales desde sus respectivos sectores. A esto también se suma la opinión pública y mundial, sobre el trabajo de gobierno para resolver esta eventualidad.

7. *La jerarquía de los personajes implicados.* Si bien los mineros fueron adquiriendo fama poco a poco, uno de los personajes principales de este evento fue el propio Sebastián Piñera, presidente de aquél entonces, quien a provechó este momento para acercarse a sus diferentes públicos, levantar sus índices de popularidad y afianzar sus relaciones exteriores. Por otro lado la figura de Laurence Golborne, pasó de ser uno de los miembros más desconocidos del grupo ministerial, a uno de más populares y mejor evaluados del año.

8. *La inclusión de los desplazamientos.* Cada día se hacía más común ver donaciones de productos y saludos de distintas empresas y figuras del espectáculo de todo el mundo. Por aquél entonces, el dueño de Apple, Steve Jobs, les envía su último modelo de iPod para aprovechar este encuadre televisivo como una vitrina de lucro que posiciona productos y servicios. Por otra parte, los mineros recibieron muestras de afecto y aliento de todo el mundo de personalidades tales como: El papa Benedicto XVI (Italia), Ba Ki-Moon (ONU), Chayanne (Puerto Rico), Ana Gabriel (México), Hugo Chávez

(Venezuela), hasta incluso desde fuera de la tierra, ya que la tripulación espacial de la NASA también se hizo presente.

Todo lo anterior materializó la búsqueda noticiosa de una audiencia deseosa de experimentar emocionalidades extremas, por lo que el infoentretenimiento llevó a transformar esta noticia en un ascendente *reality show*.

“Hace mucho tiempo que se ha subrayado la amplitud del fenómeno de dramatización suscitado por los mass media: clima de crisis, inseguridad urbana y planetaria, escándalos, catástrofes, entrevistas desgarradoras, bajo su objetividad de superficie, las informaciones juegan con la emoción” (Lipovetsky 2000: 136)

Todo Chile seguía en directo la vida de estos trabajadores en el fondo de la mina, la historia técnica del rescate, el manejo político (nacional e internacional), la vida de las familias... todo era noticia, todo era relato, todo era digno de ser narrado al mundo entero en tiempo real.

3.2.2 Los 34.

A pesar de que la primera muestra se configurara en torno a una ficcionalización y eventual existencia de un minero 34, el ejercicio cobró fuerza con la aparición de un titular que señalaba: “Alejandro Valeria, operador de

máquinas de 24 años, renunció tres horas antes del derrumbe a su trabajo” (LUN: 2-3, titular). Gracias a él, la creación del personaje central y su universo, tomó como punto de referencia esta entrevista realizada por el diario *Las Últimas Noticias* a Alejandro Valeria, el *Minero 34* de ese entonces.

Al ser una entrevista de personalidad, pudimos ampliar, entender y comprender el mundo en que viven los demás compañeros de trabajo de los 33, y por sobre todo, pudimos hallar el testimonio de un trabajador que enfrentó su realidad tras renunciar por las malas condiciones de trabajo (mina San José). En éste ejemplar Valeria expone sus argumentos y relata parte de su nueva vida: “¿Por qué renunció a la mina justo tres horas antes? – Era un lugar inseguro y muy contaminado. Ahora trabajar al aire libre es una maravilla, no se compara” (LUN: 2-3, pregunta 7).

Al no ser partícipe del gran fenómeno, su figura generó un gran interés social. La gente quería saber acerca del sujeto que no obtuvo las regalías y fama de sus compañeros, cómo era su estilo de vida, cómo habría sido si hubiera estado en el derrumbe, y por ende, si hubiera obtenido los beneficios de *Los 33*; qué opinaba de lo ocurrido y de lo qué pasaba, cómo sopesó la noticia del derrumbe y del hallazgo, entre muchas inquietudes que lo transformaron de pronto, en una figura enigmática que respondía todo tipo de preguntas.

“¿No tiene ni un poquito de envidia por los viajes a Grecia, a ver al Real Madrid y el Manchester?

- Es que no me gusta el fútbol. Nunca he salido fuera de Chile, pero no me quita el sueño. Estoy bien donde estoy, no me falta nada.” (LUN: 2-3, pregunta 5)

Gracias al desarrollo de las plataformas virtuales, sobre todo de los diarios online, se descubrió la existencia de más casos de mineros 34 como el siguiente: “William Órdenes, el minero número 34 que se ha salvado por segunda vez” (El Mundo: Titular). William es otro 34, pero a diferencia de Valeria, perdió el bus para ir a trabajar por quedarse dormido. Su historia vendría contribuirnos desde otra perspectiva (o mejor dicho desde varias), ya que encontramos dos entrevistas de él; una realizada antes de saber que sus compañeros estaban con vida, y la otra, a casi un año después del rescate. De esta forma pudimos tener la visión de una misma persona pero en contextos diferentes.

La primera entrevista, con categoría de personalidad, fue realizada a días del derrumbe, en ella se describe el estado ánimo de este minero y reitera las malas condiciones laborales de la mina San José:

"Fuimos a trabajar y cuando salimos nos dijeron que la salida estaba taponada y que nos dirigiéramos a un túnel por donde estaban haciendo un 'bypass' para abandonar la mina. Sabían que la montaña se podía caer, pero les daba igual, sólo querían más plata" (El Mundo: párr. 9)

Desde otro punto, la segunda entrevista que adquiere un carácter más biográfico, vuelve su mirada hacia lo nostálgico, destacando en su titular: “El Olvido que vive el Minero 34” (La Tercera: Titular). Aquí los comentarios sobre las malas condiciones laborales escasean, para centrarse en lo anecdótico de su salvación y darle un carácter más esotérico, al denominar su salvación “como una señal de Dios” (La Tercera: párr. 6). Además, por ser una publicación posterior al fenómeno, al igual que Valeria, relata su parecer con respecto a los beneficios posteriores a la tragedia:

“Al igual que sus compañeros, recibiría el apoyo económico del empresario Leonardo Farkas, pero luego fue excluido. "Nunca quise reclamar, porque muchos me dijeron 'qué sacái con reclamar, si eso es para los que estaban adentro y sería un aprovechamiento'. Nunca quise hacerlo porque no quería aprovecharme, pese a que estuve mal psicológicamente" (La Tercera: párr. 12)

William Órdenes y Alejandro Valeria, si bien son reconocidos por sus historias de esfuerzo, pasaron a ser parte de una serie de burlas y bromas en la mayoría de los medios de comunicación. Este tipo de mensajes enmarcados en el fracaso, la frustración, el infortunio, la mala suerte de lo que pudo ser pero que no fue, aparecen por medio del humor negro: “¿Qué fue lo que dijo el minero 34 al ver la fama de sus compañeros? Trágame tierra.” (Lun: 2-3, chiste 1). Estas narraciones son el resultado final de una serie de consecuencias de los dos casos anteriores, por lo que pueden pasar a formar parte de la

causística que encierra la figura del minero 34. Durante el año 2010 murieron 443 trabajadores, de los cuales 35 eran mineros. Las nulas medidas de seguridad que originaban estos accidentes, eran supervisadas por 14 inspectores para más de 3000 extracciones a lo largo de todo Chile. En el caso de la región de Atacama había solo 2 inspectores para 391 minas, incluyendo la mina San José. Por ende queda al descubierto la precaria condición en la que funcionan los yacimientos mineros de Chile, que afectan a una gran cantidad de trabajadores, donde algunos se niegan a denunciar por miedo a ser despedidos.

Finalmente tras nuestra recopilación y revisión tomamos diversas aristas de cada testimonio de los distintos 34, para dejar como material principal el caso de Alejandro Valeria, mientras que el de William Órdenes, y demás referentes, contribuirían a la construcción del personaje central y su familia otorgándole particularidades de lo moral y religioso. Además con ellas pudimos configurar el prólogo del montaje al describir el ambiente que rodea a este minero 34, quien a pesar de haberse salvado del derrumbe, vive una profunda angustia por sus compañeros.

3.3 Definición de las temáticas a desarrollar en la obra.

Teniendo ya como soporte la documentación y el análisis del material periodístico, el grupo procede a analizar el ejercicio desarrollado hace cuatro

años atrás con Alejandra de la Sotta, distinguiendo los fragmentos esenciales de la puesta en escena, donde se concentraba la ideología, junto con las temáticas abordadas de ese entonces tales como: el arribismo, la envidia, la manipulación de la realidad generada por los medios de comunicación masivos, las condiciones laborales insuficientes de la minería en Chile y la violencia entre pares. Gracias a este diagnóstico e información recogida, el grupo reflexiona en torno a nuevas temáticas para desarrollar en la obra atinentes a la realidad de una familia chilena, que por escasos cuatro años que hubiesen transcurrido, ya presentaba transformaciones en torno a su carácter ideológico y social.

Las nuevas temáticas a analizar y corporizar son las siguientes:

- 1) Las condiciones de seguridad laboral en las grandes empresas del país (ya no solo de la minería).
- 2) El nacionalismo sensacionalista arraigado por el discurso hegemónico gubernamental.
- 3) El exitismo.
- 4) La incomunicación en la familia.
- 5) La xenofobia.
- 6) La delincuencia.
- 7) La soberbia.
- 8) La “adulterio”.
- 9) La alienación.
- 10) La carencia de afecto.

Todas ellas fueron puestas a discusión por el grupo de trabajo con el fin de determinar una postura ideológica común frente a cada una de ellas, sin dejar de lado las discrepancias menores que cada integrante pudiera tener. Por

consecuencia la acumulación de nuevas problemáticas incitó a que la compañía se replanteara la tesis del ejercicio original, puesto que la obra posibilita un soporte que invita a plantear nuevas temáticas, necesarias en el Chile de 2014. Producto de esto emerge una nueva tesis que incorpora las inquietudes recogidas del proceso teórico y reflexivo: “El exitismo conduce a la alienación del sentido colectivo”. Bajo este enunciado nos pareció posible unificar y conducir las distintas problemáticas sociales a desarrollar, puesto que el ideal del exitismo introducido en la población por el discurso neoliberal proveniente de las clases dominantes y masificado por los medios de comunicación en la publicidad y la prensa, es uno de los grandes factores que provoca la nula conciencia de clase, la violencia contra el par, la aniquilación del sentido colectivo. Por esta razón las temáticas se encausaron de tal manera que pudieran develar cómo la estructura de poder genera marcas de dominación y consecuencias sociales en el cotidiano de la población. Más allá de sus temáticas en particular, lo que le interesó a la compañía es la fricción que estas pueden generar en torno a una estructura de dominación y las relaciones de poder. Esto es precisamente lo que enmarca a *Minero 34*, lo que De Vicente particulariza como teatro político (Véase Cap. 2.2.2).

3.4 Investigación dramática y creación del texto

Una vez concluida la etapa teórica que clarifica los lineamientos ideológicos del montaje, la compañía decide comenzar la creación del texto. Debido a que

todos los integrantes ya conocen la tesis a desarrollar en la obra y las temáticas que debe contener, el trabajo en torno a la elaboración de la estructura dramática y sus diferentes situaciones en términos de fábula se hizo expedito.

Es en este momento de creación donde la compañía decidió ficcionalizar completamente la figura del minero 34. El protagonista de la historia ya no será Alejandro Valeria, el minero real de la mina San José que inspiró el ejercicio pedagógico del 2010, debido principalmente a dos motivos. El primero, se debe a la existencia de más mineros 34. La segunda razón, obedeció a la necesidad de universalizar el personaje, puesto que al ser un caso particular y existente, como el de Alejandro Valeria, corríamos el riesgo de que el espectador fijara su atención solo en la anécdota de lo que le había ocurrido, adoptando esta historia como un caso aislado, por lo que consideramos necesario que la figura debía ser ficticia.

3.4.1 Definición de la estructura dramática y selección de situaciones para desarrollar las temáticas definidas.

Con la nueva tesis, el equipo comenzó a pensar en nuevas situaciones dramáticas que fueran capaces de contener cada una de las temáticas emergidas de la etapa teórica, por lo que se elaboró una estructura, o como lo

define De Toro, una *macro-secuencia* (Véase Cap. 2.3.2). En este caso, tras dialogar con el grupo de trabajo, el director propone la siguiente estructura:

- I. **Prólogo:** Escena en que se muestra a la familia de este minero, cuando aún no se sabe si los 33 están con vida. Por ende, hasta ese momento Aldo, “El Minero 34”, es un héroe que se salvó de milagro, encontrándose su familia a la espera de un periodista que le hará una entrevista. La escena termina con la cancelación de la entrevista debido a que acaban de encontrar vivos a los 33.
- II. **Proyecciones:** Imágenes audiovisuales proyectadas en escena que muestran la parafernalia generada en torno a los 33. Los beneficios que les dieron al salir, la filmación de la película Hollywoodense que narra su historia, los spot publicitarios que protagonizaron y todo el boom mediático que provocaron desde el 2010 hasta el 2014.
- III. **El gran cuadro de la once familiar:** Sucesión de situaciones dramáticas en el mismo cuadro, que muestra a la familia el día en que están rescatando a los 33 de la mina.
- IV. **Epílogo:** Testimonio de Aldo, el “minero 34”, donde quedan planteadas preguntas en torno a la premisa y a la ideología de la obra.

Al recibir la propuesta estructural del director, el grupo expresó sus apreciaciones. La principal discusión se generó en torno a la idea de si era

realmente necesario introducir la escena del prólogo que no estaba en el ejercicio original. Tomás (actor y dramaturgista) planteaba que bastaba con desarrollar dialécticamente solo el gran cuadro de la once familiar y el epílogo para que se entregara al espectador el contenido al que la compañía apelaba. Sin embargo, a Pedro como director le parecía necesario mostrar otra faceta de Aldo y su familia, puesto que si solo se mostraba el cuadro de la once, donde la familia dejaba ver su espíritu exitista desde la frustración que les provocaba ver todo lo que perdieron debido a la renuncia del padre, el espectador entendería que esa situación desafortunada en particular era lo que provocaba el malestar de la familia. No obstante, al visualizarla en el lugar de la fortuna, donde el padre se salva de milagro (antes de saber que los 33 están vivos), es posible identificar que la conducta exitista en los dos casos, ya sea el de la fortuna o el del fracaso, conduce a la alienación del sentido colectivo. Al entender toda la compañía, el sentido dialéctico de la *macro-secuencia* que plantea Pedro, decide entonces aceptar la propuesta teniendo claro el objetivo que esta persigue.

Definida la *macro-secuencia*, fue necesario particularizar las situaciones dramáticas una a una para que contuvieran las problemáticas convenidas en la etapa teórica. Es por esto que cada integrante se encargó de proponer situaciones y/o problemáticas que sirvieran como soporte para el desarrollo de cada una. Una vez discutidas las propuestas como colectivo, establecimos las

nuevas situaciones dramáticas que desarrollarían el discurso y la estructura general de la obra, particularmente el gran cuadro de la once familiar, que compone el mayor cuerpo de la obra.

A continuación, podemos ver las situaciones dramáticas escogidas y desglosadas a modo de capítulos (sin orden definitivo aún), según su contenido y temática a tratar. Todas fueron incorporadas dentro del gran cuadro de la once familiar a modo de *micro-secuencias*:

- Los regalos de los 33 (La envidia, el exitismo)
- El robo de Ayelén (La delincuencia y la marginalidad)
- La Jessi (La soberbia)
- El Jimmy: La preocupación de Ayelén (El abandono de la niña, el desinterés y la incomunicación de la familia)
- El accidente de Tito (Las insuficientes condiciones de seguridad laboral)
- Marjorie: La colombiana (La xenofobia)
- La cábala del número 33 (El sensacionalismo sobre el derrumbe de la San José)
- La primera menstruación de Ayelén (La moral en el mundo de los adultos)
- El ratoncito (La indisposición al trabajo)
- El secreto de Alexis y el desahogo de los Cáceres. (La violencia sobre el otro, la aniquilación del sentido colectivo)

Ahora que tenemos la estructura de *Minero 34*, dividida en *macro-secuencias* y *micro-secuencias*, podemos dilucidar que se cumple el principio de *autonomización* planteado por Jameson (2013), puesto que cada una de estas partes cumple su objetivo por sí misma, incluso las *micro-secuencias* que se enmarcan dentro de un solo cuadro, podrían funcionar de manera coherente

si se les presentara de manera aislada. Por ejemplo: la escena del *Accidente de Tito* podría ser una representación autónoma que habla de las condiciones insuficientes de seguridad laboral en Chile. Por último, es pertinente decir que la *macro-secuencia* de la obra posee una estructura *no-progresiva*, según define De Toro, ya que sus partes por separado presentan situaciones dramáticas independientes, discontinuas. En cambio, las *micro-secuencias* plantean una estructura *progresiva* puesto que están conducidas por una acción central y continua, de una gran situación dramática.

Luego de particularizar esta fase del proceso y conformar una estructura épica, procedimos a trabajar en la improvisación de cada situación definida, para confeccionar la textualidad, los diálogos, las acciones físicas de la obra y por sobre todo la construcción de los personajes.

3.4.2 Profundización de los personajes:

Con la improvisación, una vez más, se pudo generar una nueva visión del trabajo y particularmente de los personajes, quienes en esta ocasión se verían reducidos por el número de actores¹⁶; Ángelo, hermano menor de la familia, fue omitido. Este personaje, junto con sus hermanos Allison y Alexis contribuía a plantear el resentimiento social de esta familia; no obstante, aparecía como el

¹⁶ Desde su propuesta de remontaje el grupo de trabajo, como relatamos anteriormente, llegó a estar conformado por cinco actores y tres actrices. Finalmente, por distintos motivos personales, su composición derivó en tres actores y tres actrices.

único con un poco más de conciencia de clase al odiar a los sectores más acomodados de la población y robar de vez en cuando en el supermercado donde trabaja. Para él: “No es robar, es recuperar”.

Con el fin de no perder la mirada de este personaje, al ser eliminado de este nuevo montaje, la compañía decide traspasar en mayor medida sus diálogos, ideas, acciones y conflictos al personaje de Allison, y en menor medida, al resto de la familia. Este cambio nos llevó a establecer una de las primeras tareas con respecto al desarrollo de los personajes, puesto que en la versión anterior, Ángel y Alexis poseían una mala relación que contribuía a caracterizar y resaltar la disfuncionalidad de esta familia, llegando incluso a provocar el desenlace del ejercicio. Por tanto tuvimos que generar odio donde antes no existía. De ahora en adelante, Allison y Alexis mantendrían una disputa constante a lo largo del montaje que los llevaría a ser catalogados como los hermanos conflictivos.

Por consecuencia, en estos dos personajes recae la representación de un sujeto arribista, preso de la sociedad de consumo, inconforme con su contexto social, deseoso de obtener todo lo que el discurso neoliberal muestra como exitoso: una apariencia publicitaria, un trabajo extremadamente bien remunerado, fama televisiva, vivienda y mobiliario de lujo. Por otro lado el enfoque crítico de este personaje sería trasladado al personaje de Ayelén,

quien desde su ingenuidad y desconocimiento de los problemas del mundo comenzaría generar cuestionamientos de carácter social.

Es así como el **súper-objetivo** de Alexis (21 años), al desechar la idea de ser minero tras conocer el verdadero sacrificio de su padre, se configura bajo el deseo de querer convertirse en un personaje famoso y exitoso que lo lleve a cambiar su realidad; para él las portadas de diarios y revistas, junto con la televisión, son una posibilidad de surgir. Por otro lado Allison (28 años) sin tener una gran aspiración de fama, al ver esta oportunidad, pretende sacar provecho de cada situación mediática para poder, al igual que su hermano, obtener una plataforma que la ayude a salir de su situación económica y familiar. Los medios para ella son una forma de obtención de dinero fácil, además de una ventana al mundo. Por consiguiente estos dos personajes son los que más lamentan y reprochan que el padre haya renunciado tres horas antes del derrumbe.

Por su parte Ayelén (13 años), la niña de la casa, viene a configurar un sujeto que está comenzando a ser absorbido por el discurso mediático imperante. En ella vemos la ingenuidad con la que una niña comienza a incorporar conductas asociadas a una corriente existista, motivada e influenciada por la televisión y su familia, sobre todo por el comportamiento de su madre Allison y su tío Alexis. Sin embargo, a pesar de estar en este

ambiente particular, se cuestiona por sucesos que encierran grandes problemáticas, como la escasez de comida en la casa (pobreza); la tristeza de su amigo ecuatoriano Jimmy en tierras chilenas (inmigración); las malas condiciones del supermercado donde trabaja su tío (condiciones laborales), entre otros. Su súper-objetivo radica en ser parte de una familia bien constituida, pues recordemos que Ayelén es hija de una relación fallida y un padre ausente.

Zacarías (37 años), como tal, no se polariza bajo ninguna postura. Representa al sujeto que le desagrada trabajar. Prefiere mantenerse en la familia con un bajo perfil para pasar más desapercibido y así tener una estabilidad económica familiar a la que él aporta muy poco. Por otro lado se muestra como un tipo agradable, cariñoso, sensible y buen papá. Zacarías no siempre fue pobre, puesto que tuvo la oportunidad de ir a la universidad y obtener un nivel educacional que, en ciertas ocasiones, le permite plantear opiniones interesantes en contra del espíritu capitalista de Allison y/o Alexis. A pesar de ello, se queda sin sustento para poder defenderlas debido a su poca labor productiva y aporte económico al hogar, por lo que su super-objetivo se centra en hallar una forma que le propicie un contexto de estabilidad económica.

Adelia (45 años), la gran madre de esta familia, es quien representa las costumbres más primigenias, vela por todos y apoya en gran parte a su esposo Aldo. Por su contexto social es la que menos se ve permeada por el discurso mediático; sin embargo, debido a su ingenuidad, a veces también cae en un discurso arribista, que nace en favor de la defensa del lugar de trabajo y la superación de la pobreza. Anhela que su familia tenga un buen pasar, pero a raíz de los últimos hechos que afectan directamente a su familia, intenta en gran medida hacer que sus hijos dejen de ser superficiales para que valoren y entiendan su lugar de esfuerzo.

Aldo (48 años), ex minero, padre y cabeza de esta familia, es un hombre de esfuerzo, arraigado en sus tradiciones, que quiere mejorar su realidad. Es por ello que decide renunciar al trabajo que por años ha sido su sustento, y que también, por años, lo ha mantenido en pésimas condiciones de trabajo. La tragedia de sus compañeros viene a confirmar su decisión, no obstante, los medios de comunicación difunden su figura como; “el minero que no fue a trabajar el día del derrumbe” más que como “el trabajador que renunció por las condiciones deplorables de seguridad laboral”. A pesar de ser el centro de atención de algunos medios, Aldo se sume en una leve depresión tras el posible deceso de sus compañeros. Con el pasar de los días y la noticia de su sobrevivencia, su depresión no desaparece, sino que por el contrario se

acentúa, tras la presión y farandulización que ejercen los medios sobre sus 33 compañeros.

Este conjunto de personajes nos ayuda a realizar un pequeño diagnóstico de nuestra sociedad, al establecerse como una unidad social (familia) que contribuye a:

“Definir qué es el pueblo y verlo como una multitud repleta de contradicciones, en vías de evolución, y una multitud a la que uno mismo pertenece. Contrapuesto al artista como público, el pueblo no es solamente el cliente o comprador, sino también el proveedor; suministra ideas, suministra movimiento, suministra el tema y suministra la forma. No uniformemente, cambiado sin cesar, como es.” (Brecht 1973: 407)

Todos ellos representan un sector vulnerable de la sociedad chilena. Componen una clásica familia disfuncional en la que podemos ver distintos problemas; uno de ellos es la comunicación. Sus integrantes no pueden expresar libremente sus sentimientos por la falta de comunicación existente, que los lleva, inevitablemente, al deterioro de sus relaciones internas; por ejemplo, Aldo, quien busca apoyo familiar, al no tener un espacio de expresión donde exponer los argumentos de su renuncia, estalla. Otro aspecto a destacar es la confusión de roles, que desemboca en la búsqueda de necesidades afectivas en miembros con distinto perfil. En este caso podemos ver cómo

Ayelén encuentra un refugio maternal en Marjorie y no en Allison, puesto que ella junto con su madre Adelia, deben suplir las nuevas circunstancias económicas de la familia. Es importante identificar que la estabilidad de una familia y de sus miembros depende de un patrón de intercambio emocional, por lo que la manera de pensar, sentir, actuar y presentarse ante los demás, que cada miembro de la familia tiene, producirá un acercamiento o alejamiento, desarrollo o estancamiento, clima de seguridad o ansiedad que determinarán el núcleo familiar.

3.4.3 Improvisaciones de cada situación seleccionada.

De acuerdo a las pautas y decisiones acordadas en las primeras sesiones, el equipo de trabajo se dispone a conformar este nuevo texto a principios de abril de 2014, realizando a lo largo de sus ensayos improvisaciones que se mantuvieron bajo la siguiente lógica:

I. Previo al acto de improvisación, se escoge el tema a desarrollar, para discutir en base a él, sobre lo que debería suceder en escena y cómo debiera comportarse cada uno de los personajes.

II. Una vez entendidos los objetivos por parte del equipo de trabajo se realizan las improvisaciones; encargándose el director de anotar los textos, diálogos y acciones que más logran contribuir al desarrollo del tema, tanto

como de la situación, las relaciones entre personajes y las imágenes más atractivas escénicamente.

III. Finalizada la improvisación (conducida siempre por el director), nos dispusimos a discutir el material generado en conjunto con las anotaciones realizadas por el director. De esta forma se identifica lo que fue logrado y lo que faltó investigar; la manera en que los personajes desarrollaron su diálogo con el resto, la narración “paso a paso” de cada uno de ellos para cumplir sus objetivos, la relación con el conflicto central de la escena, entre otros aspectos.

IV. A continuación, los aportes realizados y las tareas pendientes son asumidas por el elenco para desarrollarlos en una nueva improvisación.

V. Terminada la segunda improvisación discutimos nuevamente el trabajo, para esta vez fijar textos, diálogos, juegos escénicos y acciones que contribuyen a la propuesta.

VI. Como último paso, el material final generado queda registrado y a disposición de Tomás Henríquez, quien en su labor como dramaturgista, es el encargado de profundizar en términos textuales todo lo emergido del ensayo.

A continuación daremos cuenta de cómo emergieron y se trabajaron algunas escenas de las micro-secuencias de *Minero 34*, mediante la improvisación.

Una de las inquietudes del grupo pasaba por mostrar el mundo de Ayelén: una adolescente inserta en un contexto familiar mediatizado, por lo que creamos el cuadro “El Robo de Ayelén”, que deja ver el accionar de una familia ante un acto moralmente no aceptado como el hurto. De esta forma se desarrolló el paso a paso de cómo se descubre su delito, sus causas y efectos, a través de textos cargados de moral, dejando entrever la formación educativa de esta adolescente. En esta escena es posible ver como la niña, más que comprender racional e ideológicamente el por qué no debe robar, se queda con la sensación de culpabilidad y violencia que le provoca su familia mediante los airados reproches morales.

“La Jessi”, polola de Alexis, quien se pronuncia en la obra a través de una entrevista emitida por la televisión, también pasó a conformar una *micro-secuencia*. En esta se pusieron en juego las temáticas sobre el exitismo, los medios de comunicación y las aspiraciones de fama, recayendo por sobre todo en el personaje de Alexis. De esta manera la improvisación tuvo por objetivo la generación de textos que operaran en contraposición a este personaje,

provocando por medio de burlas y humor negro la frustración de Alexis, quien más adelante se desquitaría de peor manera.

Siguiendo esta misma línea, en base al humor negro, se conforma el cuadro de “La Regla”, que apela nuevamente a develar el mundo de Ayelén. Los juegos de improvisación resultan dar con la ignorancia y prejuicios respecto al tema de la menstruación y la sexualidad del género femenino, resultando ser Ayelén parte de un agobio ideológico similar al episodio del robo. Sin embargo, en la finalización de este cuadro, se desarrolla un momento de unión familiar. Esta unión, inicialmente, vendría dada por un video hecho por Alexis (padrino de Ayelén), que hiciera alusión al proceso femenino de transformación de niña a mujer de manera emotiva. Posteriormente esta idea fue desechada, quedando para este momento el obsequio de una caja musical que a través de su imagen envolviera y enterneciera al resto de los personajes, logrando así casi el único momento de antítesis en la obra; el momento en que la familia hace una pausa y por unos segundos se reconoce sin prejuicios ni defensas y aflora el sentido colectivo en virtud del afecto hacia la niña.

La escena del “Tito”, fue una de las improvisaciones más importantes de la obra. En ella se profundiza de manera concreta sobre las condiciones laborales. Tito, amigo cercano a la familia y compañero de trabajo de Alexis, pierde una mano tras caerle encima un cargamento de latas de cerveza. Es

Alexis quien se encarga de narrar y explicar el accidente producido. Zacarías, por otro lado, aporta información y datos concretos respecto a la precariedad de las condiciones laborales. Los demás personajes se configurarán como un coro que aporta a esclarecer la situación actual de este personaje. El objetivo es que Alexis culpe a Tito de su propio accidente, en su afán de defender al supermercado donde trabaja y sus jefes, adjudicándole la responsabilidad al trabajador cuando es evidente que ella recae sobre la empresa, debido a la nula mantención del equipamiento técnico con el que trabaja. De esta manera Alexis, sin darse cuenta, se pone en contra de su padre, quien renunció a la mina justamente por las deficientes condiciones de seguridad laboral.

Una de las últimas escenas en improvisarse, fue la que opera en calidad de prólogo de la obra. En ella trabajamos una improvisación que destacara la imagen heroica que en algún momento representó Aldo Cáceres por haberse salvado del derrumbe. Por esta razón, este cuadro se ubicó cronológicamente antes de saber que los 33 mineros están con vida, cuando a Aldo lo entrevistarían debido a su afortunada renuncia a la mina. Esta improvisación vino a conformarse como un prólogo, que se contrapone al estado emocional de las siguientes escenas; en ella los personajes desarrollan sus presentaciones a través de textos y acciones físicas cargadas de entusiasmo y ansiedad, a excepción de Zacarías que opera por medio de textos que dejan vislumbrar su rechazo al sensacionalismo de la familia en torno a la situación

del padre. Sin embargo, en esta es posible también apreciar que la familia es incapaz de funcionar como un solo cuerpo, ya que la ansiedad por el reconocimiento público los hace pelear unos con otros para decidir cómo deben prepararse para la entrevista.

Otras escenas serán analizadas en la fase siguiente, ya que guardan más relación con el trabajo de intervención textual que realizó Tomás Henríquez.

3.4.4 Profundización del material generado mediante la intervención textual de Tomás Henríquez.

En cada escena improvisada, Tomás Henríquez se llevó el material textual generado para otorgarle una unidad de estilo y coherencia, y profundizar el contenido de lo que le pareciera pertinente. De esta manera, el método de trabajo se organiza así:

I. Tomás realiza una propuesta textual para cada ensayo incluyendo inquietudes discursivas personales que son sometidas a discusión. La propuestas de Tomás se conversan en el colectivo y se editan textualmente.

II. El elenco aprende el texto y lo lleva a escena. Cada propuesta es perfeccionada en la escena misma; se sintetizan textos, se eliminan algunos y se agregan otros, según su aporte al desarrollo de la temática a tratar.

III. Emerge un texto final para cada escena, que Tomás Henríquez se encarga de ordenar y adjuntarlo al resto de las escenas.

Gracias a este método de trabajo se pudo gestar la nueva propuesta textual de las escenas de la obra. Sin embargo, Tomás también propuso a modo de interés personal algunos textos que desarrollan ciertas temáticas. Uno de los más importantes fue un monólogo cargado de xenofobia que aborda el rechazo hacia los inmigrantes colombianos que se asientan en el norte de nuestro país. El texto genera una reflexión en torno al tema de la inmigración y su problemáticas. La idea es discutida y aceptada, por lo que se decide profundizar en ella mediante nuevas improvisaciones cargadas de textos segregadores, discriminatorios, ofensivos y prejuiciosos por parte de los personajes de Allison, Alexis y Adelia, contraponiéndose a una mirada defensiva, ingenua e inclusiva por parte de Ayelén y Zacarías. El monólogo propuesto por Tomás queda finalmente enunciado por el personaje de Allison (Véase anexo 1. Pág. 167).

Esta es una muestra de que las propuestas e inquietudes personales del dramaturgista también fueron modificando la acción dramática de la obra, llegando a conformar gran parte de algunas escenas.

Terminado el proceso de improvisación y edición de cada escena, se encargó a Tomás la elaboración de pequeños monólogos finales para cada personaje, a excepción de Ayelén¹⁷, que relataran sus contradicciones internas, desatando así la crisis familiar que agobia al minero 34. De acuerdo a esto finalmente explotan los personajes de Alexis, Adelia, Zacarías, Allison y Aldo, por medio de discursos que dejan ver sus miedos, deseos, sentimientos, resentimientos y esperanzas. Estos monólogos pasan a conformar una nueva *micro-secuencia*, identificada como “*El desahogo*”. Solo el texto final de Aldo queda fuera de esta escena tras convertirse en epílogo de la obra; pasa a ser parte de la *macro-secuencia*, distinta al cuadro de la once familiar.

3.4.5 Orden de los cuadros para su coherencia dramática y texto final.

Ahora que el grupo contaba con todo el texto de la obra escrito y editado escena por escena, restaba solo organizar la *micro-secuencias* que irían dentro del gran cuadro de la once familiar, puesto que las *macro-secuencias* ya habían sido definidas en la propuesta que hizo el director y que aceptó la compañía.

En esto el grupo discutió en torno al provecho y la coherencia que podían tener las diferentes posibilidades de orden de las escenas. Luego de llegar a algunas conclusiones, el colectivo dejó al criterio del director una primera

¹⁷ Su monólogo es introducido entre medio de dos cuadros “La Jessi” y El “Tito”, en mitad de la obra.

tentativa de encadenamiento de las escenas, ya que al tener la mirada externa a la escena, podía ver con mayor claridad cómo potenciar el relato según el desarrollo de los acontecimientos. De esta forma, Pedro Bustos planteó una estructura que le parecía pertinente para que el espectador siguiera el relato de manera atractiva, con flujo y entretenida, pero al mismo tiempo que fuera decantando poco a poco los problemas ideológicos contenidos en cada escena. Finalmente el texto de Minero 34 quedó estructurado de la siguiente manera:

- I. **Prólogo:** La familia espera la entrevista de Aldo Cáceres, el minero que se salvó milagrosamente del derrumbe de la mina San José.
- II. **Proyecciones Audiovisuales:** La parafernalia en torno al fenómeno de los 33.
- III. **El gran cuadro de la once familiar:** El día del rescate de los 33.
 - 1.- Los regalos de los 33.
 - 2.- El robo de Ayelén.
 - 3.- La Jessi.
 - 4.- El Jimmy: La preocupación de Ayelén.
 - 5.- El accidente del Tito.
 - 6.- Marjorie: la colombiana.
 - 7.- La cábala del 33.
 - 8.- La menstruación de Ayelén.
 - 9.- El ratoncito.
 - 10.- El secreto de Alexis y el desahogo de los Cáceres.
- IV. **Epílogo:** El desahogo de Aldo, el minero 34.

Esta tentativa de orden sería probada posteriormente en el proceso de montaje del texto, quedando sujeta a modificaciones en caso de ser conveniente. Con estos últimos detalles se dio por finalizada la construcción del

texto, que a través de los ensayos restantes, solo sufrió modificaciones respecto a corregir algunos diálogos, referentes, palabras y datos concretos que unificaron el mundo del montaje.

3.5 Investigación actoral, primer acercamiento.

Es importante resaltar que dentro de las primeras sesiones se realizaron trabajos pre-expresivos que apuntaron a la búsqueda de una sintonía grupal junto con la construcción de personajes. De esta forma, con el equipo de trabajo en círculo, cada sesión partió con un *Clap*¹⁸ que contribuyó a aunar las energías de los integrantes. A continuación, en pos de la construcción de los personajes, todos los actores incluyendo el director, caracterizaron física y vocalmente a cada uno de éstos. Esta segunda dinámica, que mantuvo el círculo y la energía del anterior, consistió en elegir a uno de los personajes de la obra al azar, para que luego todos los integrantes de la compañía lo caracterizaran, reaccionaran, movieran, gesticularan, hablaran e interactuaran de acuerdo a lo que cada uno creyó pertinente aportar para la construcción del rol seleccionado. Gracias a esto pudimos tener una visión general de las actitudes y reacciones de los distintos personajes, que posteriormente cada actor recogió o desechó en su trabajo de creación. Finalmente el trabajo pre-expresivo de las primeras sesiones se cerró siempre con una nueva serie de *Clap*, para esta vez, procurar el diálogo en la improvisación. Gracias a este

¹⁸ Dinámica en que los actores forman un círculo y ejercitan la capacidad de diálogo corporal mediante la entrega y recepción de un choque de palmas.

trabajo se trazaron las primeras visiones de los personajes que colaborarían en el siguiente paso.

3.6 Montaje del texto

Luego de concluir la construcción total del texto, el equipo de actores se volcó en la memorización e integración de sus diálogos. Los actores, con el pasar de los ensayos, comprendieron que gran parte del montaje operaba desde un *tempo* veloz, en constante acción y reacción (efecto *ping-pong*), teniendo que repetir en reiteradas ocasiones el texto completo de la obra al inicio de cada ensayo. Es importante resaltar que estas repeticiones en un principio se realizaban sin la intervención de acciones físicas ni cargas emotivas, sino que desde un estado neutro, pues los primeros objetivos fueron la integración del texto y el montaje superficial de su estructura. Esto contribuyó, a que una vez en escena la historia se diera a entender como algo ensayado, pues el teatro brechtiano no trata de representar un hecho que está sucediendo en ese instante en escena, sino que repetir un hecho sucedido que articule su demostración.

Para la metodología de Pedro, como director, era de vital importancia tener la estructura de la obra completa montada, antes de profundizar en cada escena, puesto que al tener una panorámica total del montaje, sería más fácil identificar qué partes de la obra eran realmente necesarias, cuáles eran las que

más aportaban al discurso pre-establecido por la compañía, cuáles necesitaban mayor profundización o síntesis, y cuáles definitivamente sobraban en relación al todo. Una vez que el texto completo adquirió fluidez en el elenco, el trabajo se enfatizó en investigar y definir las acciones físicas, los estados internos y *gestus* de cada personaje, los distanciamientos que operarían en escena, y los diversos elementos de epicidad que ayudarían a construir la propuesta escénica de la obra.

3.6.1 Experimentación y selección de elementos de epicidad.

Durante los ensayos fueron apareciendo distintos recursos escénicos y actorales que permitían generar distanciamientos y epicidad. En esta ocasión, más que separar con cárteles de manera evidente el relato al espectador, la epicidad pasó por el tipo de estructura que se le dio al texto y por consecuencia al montaje. El hecho de que la obra estuviera fragmentada en cuatro cuadros (Prólogo, Proyecciones Audiovisuales, Cuadro de la once familiar y Epílogo), ya generaba una mirada épica en el espectador a la hora de seguir el relato escénico de la obra. Por otra parte, las *micro-secuencias*, escenas *autonomizadas* dentro del “Gran Cuadro de la once familiar”, hacían que el espectador siguiera una acción única, continua, separada solo por el cambio de ritmo, tema y conflicto de una escena a otra.

Para ordenar el análisis de los recursos brechtianos que fueron trabajados por el colectivo en el montaje, nos valdremos de las categorías sugeridas por De Toro (1984) en los *elementos de epicidad*. (Véase cap. 3.1.3)

Las narraciones, o *elementos narrativos*, en la obra se dan en tres momentos. El primero, es justo luego de las proyecciones, cuando Aldo habla a público mientras se pone un chaleco y dice: “*Hoy es uno de esos días donde me hubiera quedado acostado todo el día. Tampoco nadie me obligaba a levantarme. Hoy rescatan a mis compañeros de la mina.*” (Minero 34, Anexo 1). El segundo es cuando casi al final de la obra, la familia de Aldo, lee en voz alta la entrevista que él dio para un diario, en donde cuenta por qué renunció a la mina y cómo ha vivido el proceso de haber quedado marginado del fenómeno de sus 33 compañeros. El último, es cuando Aldo al final le entrega al público su testimonio, donde muestra sus sentimientos, ideas y posturas respecto a su condición de minero 34, de lo que pasa con los 33, del oficio de la minería, del sentido colectivo, de la historicidad, del valor de ser familia, y sobre todo, del valor del ser humano en contraposición al sentido comercial que rige las relaciones de dominación.

Los *elementos literarizante*, fueron de los más recurrentes en la obra, pues sin tener conocimiento de esta categorización, estos coincidían con la experimentación formal que el colectivo quería investigar. Uno de estos

elementos es cuando mediante proyecciones audiovisuales, se relata todo lo acontecido en términos mediáticos respecto al fenómeno de los 33, desde el 2010 hasta el 2014. Este recurso que mancha toda la escena, además de aportar información al espectador, lo satura de la propaganda nacionalista que se generó en torno al rescate de la San José, con el objetivo de que el espectador se haga consciente de la acumulación y el exceso de esta, de manera tal que vea la obra teniendo esta clave de lectura presente (por eso las proyecciones se muestran casi al inicio de la obra).

Otro recurso utilizado, tiene que ver con la enunciación de dos monólogos cargados de ideología, uno de Allison y otro de Alexis. En los dos casos el contenido de sus discursos traspasa lo meramente familiar y particular de la situación, e irradia hacia una protesta social, ideológica. El factor común de estos tiene directa relación con la propuesta escenográfica del montaje, ya que visualmente la obra se desarrolla en un espacio que evoca el refugio de una mina bajo tierra, a pesar de que la fábula transcurre dramáticamente en la casa de Aldo Cáceres y su familia, en plena ciudad. Por esta razón, los dos monólogos son gritados hacia arriba, hacia el cielo, completando la imagen de estar encerrados en una mina intentando que alguien en la superficie los escuche, que la sociedad los escuche. En el caso de Allison, es una protesta racista contra los inmigrantes colombianos del norte del país. En el caso de Alexis, es por la falta de oportunidades laborales ajenas a la minería y el

abandono social en el que vive la gente del norte, que solo se pone en la palestra cuando sufre desastres naturales. En esta misma línea aparecieron en los ensayos otros elementos de epicidad en los que lo enunciado en la situación particular de cada personaje, se vuelve universal e irradia hacia un comportamiento e ideología social. Por ejemplo, cuando Adelia y Allison le explican a la niña cómo deberá llevar su vida ahora que le llegó la menstruación, conformando un cuadro cargado de juicios morales sobre el género femenino, el comportamiento social de la mujer y el cuidado de su cuerpo; para acentuar este momento se decidió que espacialmente quedara separado de la acción central de la mesa, como un aparte a público, en el que solo participan las mujeres de la obra. Otro recurso que apareció es cuando la familia increpa a la niña exageradamente por haber robado; se arma un cuadro extra-cotidiano, en donde la niña sufre la estigmatización de su conducta delictual con toda la familia gritándole y a punto de agredirla por lo que cometió (Anexo video: min. 21:57). También en relación a la niña hay un recurso similar cuando Ayelén le cuenta a la familia su preocupación por un compañero ecuatoriano que tiene problemas para vivir en Chile; todos los integrantes de la familia se encuentran revisando sus celulares y nadie le presta atención, excepto Aldo, dejando ver la desatención de los adultos hacia los niños en los momentos que son importantes para ellos. Por último, el otro momento que emana hacia un discurso social, es cuando Zacarías intenta explicarle a Ayelén lo que es la sindicalización, y toma una postura de orador público, dirigiéndose

a los espectadores; sin embargo, al comenzar su explicación, Allison golpea la mesa y lo hace callar, develando el desinterés social por las problemáticas políticas de los trabajadores, la evasión a que esos temas sean tratados en la mesa, por la familia. (Anexo video: min 33:26)

Aparecieron también otros recursos literarizantes que tenían por objetivo acentuar y destacar la conducta particular de algunos personajes, las que también tuvieron una disposición espacial distinta al cotidiano establecido en torno a la mesa. Una es el caso de Alexis, cuando se muestra un relato flash-back hacia el momento en que sorprendió a un colombiano robando en el supermercado. Aquí vemos la violencia y xenofobia con la que defiende los intereses de sus empleadores, los dueños del supermercado. (Anexo video: min 20:35) También se muestra a modo de flash-back un momento en que Adelia reta a Marjorie, la joven colombiana que la ayuda a hacer empanadas; es uno de los pocos momentos donde vemos la faceta violenta de Adelia. (Anexo video: min 38:55) Para terminar, en esta línea encontramos el momento en que Alexis le regala una cajita musical a Ayelén, la niña la abre, esta comienza a sonar, y la familia por única vez en la obra se abraza y se expresa cariño, sin prejuicio alguno, incluso incluyendo a Aldo que ha estado marginado toda la obra. (Anexo video: min 47:17)

Respecto a lo elementos de *ficcionalización*, la compañía decidió suprimir los que se encontraban en el ejercicio original del 2010, puesto que en el teatro político actual, es un recurso que se encuentra sobre-explotado, y tiende a poner al espectador a mirar desde un lugar común, en el cliché de teatro brechtiano que subraya que el teatro es una representación, pero que termina muchas veces quitando fuerza y atractivo al contenido de la obra como tal, ya que el espectador se queda con el atractivo de la forma más que del contenido.

Durante el montaje del texto, los actores investigaron otros recursos de distanciamiento que tienen más relación con las citas y *gestus* de sus propios personajes. A continuación algunos ejemplos.

El personaje de Alison enuncia en un momento un texto en que defiende su preocupación por cuidar su apariencia física y potenciar su belleza; le dice este texto a Alexis con mucha naturalidad dentro de la situación; sin embargo, la textualidad con la que lo hace obedece a un lenguaje publicitario, arraigado en el personaje: “El cómo una mujer combate los designios del tiempo y de la edad, es su secreto mejor guardado”. (Anexo1: Pág.158) Esto, termina haciendo de su intervención una cita al referente publicitario que Allison persigue, y transforma su defensa en un *gestus* social; defender la imagen de belleza femenina impuesta por el mercado. Otro momento donde se ve es en la discusión que sostiene al final de la obra Zacarías con Alexis, en donde el

primero le enrostra al otro que nunca ha dado nada de su parte para que su situación familiar y social sea mejor de lo que es; no obstante, el lenguaje técnico, casi sociológico con que se lo dice, queda fuera del contexto de una discusión acalorada, lo que provoca distancia en la situación, y el espectador logra comprender parte del problema de Alexis, y la causa de su conducta existista. Por otra parte Alexis encara a Zacarías y Allison desde la rabia y la frustración diciéndoles que el hijo que esperan (Allison está embarazada) no tendrá oportunidad alguna de ascender socio-económicamente, que se quedará siendo empaque de supermercado toda la vida, sin embargo, también en su textualidad y discurso hay una serie de citas al lenguaje del trabajador de supermercado, que devela la alienación de Alexis en torno a su trabajo, de cómo el oficio de reponedor lo condiciona a no poder expresarse de otra manera (Anexo 1: Pág.177). En los dos casos de las citas (Alison y Alexis), es posible reconocer las marcas de dominación del sistema de mercado que rige las vidas de los personajes.

La mayoría de los momentos de distanciamiento antes mencionados, están pensados para ser apoyados con recursos de iluminación que serán incorporados al entrar a la sala donde será el estreno. Con estos elementos ya definidos la compañía se dispone a profundizar en las conductas de los personajes respecto a cada situación de la obra.

3.6.2 Definición del uso del cuerpo y la voz, en relación al estilo actoral

Ya con gran parte de la obra montada, lo más importante para el grupo fue definir el estilo de actuación que la obra estaba adquiriendo. Los actores aún se sentían confundidos con el lenguaje propio del montaje, puesto que en ocasiones trabajaban situaciones de carácter cotidiano en contraposición a momentos donde la acción era exacerbada; por ejemplo, la simple acción de instalar la mesa familiar para comer se diferenciaba del momento final de la micro-secuencia “El Robo de Ayelén”, donde la mayoría del grupo familiar, componiendo una imagen con una corporalidad extremada, termina gritando en la cara de Ayelén. Sumado a lo anterior, esta confusión llevó a que los actores se sintieran inseguros a la hora de construir una lógica de acciones de cada personaje. Por ello tuvimos que definir el tipo de realismo que estábamos utilizando, llegando a la conclusión que al ser un montaje bajo una mirada brechtiana el realismo utilizado no era puesto bajo una categoría estética, sino que más bien política, donde por medio de las actuaciones se diera a conocer el comportamiento humano de esta familia a partir de sus contradicciones particulares y la historia en la que están insertos. Por ello era necesario develar esta realidad apelando a un carácter pedagógico por medio de acciones e imágenes extra-cotidianas que en su mayoría se daban por medio del coro.

“Los procesos han de ser transmitidos al espectador en toda su dimensión sorprendente y extraña. Esto es necesario para que se presenten desde su lado

dominable, y pasen de ser conocidos a **reconocidos...** pero también pasan a la fase en la que ayudaban a interpretar el mundo a la fase en la que ayudan a cambiarlo” (Brecht 2004:25)

Por esta razón el realismo solo se centraría en la construcción verosímil de la historia y sus personajes, para exacerbarse en situaciones que generaban un punto de inflexión en la obra, momentos que dejaran ver las contradicciones de esta familia. Gracias a esto el equipo de actores comprende el lugar de donde deben nacer sus corporalidades, lógica de movimientos, matices de textos y emociones.

Tras esta aclaración el elenco, que ya tenía una visión de los personajes, tanto de manera grupal como particular, guiado por el director, se dio a la tarea de particularizar y definir los momentos que veremos a continuación.

3.6.3 Particularización de la conducta de cada personaje en relación a las circunstancias dadas.

En esta etapa, los actores luego de pasar muchas veces la estructura completa de la obra, comienzan a entender e integrar el viaje de sus personajes, lo que va generando tanto en ellos como en el director la necesidad de precisar la conducta frente a cada situación, marcar algunos acentos e inflexiones en el comportamiento a lo largo de la obra, puesto que

cada acontecimiento debe afectar y modificar la conducta de los personajes; nunca el personaje puede terminar la escena igual que como la empezó, algo debe modificarse en él con el transcurso de los hechos.

“La tipificación del personaje se hace dinámica porque concibe al hombre cambiante. Nunca sus personajes se definen fuera de los temas argumentales o de las situaciones, nunca son los mismos del principio a fin”
(Brecht 1963: 10)

Un ejemplo de ello es la conducta de Alexis; este personaje mantiene durante gran parte de la obra una actitud soberbia, siempre menospreciando al resto de los personajes y a la gente en general de la que habla; sin embargo, al identificar su *gestus* social básico (o más recurrente), que es precisamente el menospreciar a las personas y sus actos, adjudicándose él mismo el lugar del exitoso, nos damos cuenta que es necesario mostrar en qué momento Alexis fracasa y no puede evitar que la gente lo vea hacerlo, por eso se indica a Renato Vásquez (actor que personifica a Alexis) que acentúe la frustración de éste en el momento en que relata la separación con su polola Jessy, hija de uno de los 33. Jessy le pidió que la dejara sola un tiempo, para vivir con su familia tranquila lo que le está pasando a su padre. Alexis se da cuenta que esta petición lo aleja de la fama o el reconocimiento de estar ligado de alguna manera (yerno) a uno de los 33. Esto permite que el espectador vea cómo reacciona el personaje a uno de sus miedos sociales más importantes, y

muestra una contraparte que da complejidad a la construcción de éste y su conducta. Es en esta línea que se fueron profundizando los comportamientos de cada personaje que por sí solos ya habían identificado sus *gestus* sociales básicos. En el caso de Allison, su *gestus* tiene que ver con estar constantemente reafirmando su condición de mujer bella y preocupada de sí misma. En Ayelén pasa por insertarse en el mundo de los adultos intentando mostrarse como una más de ellos, pero llena de preguntas por todo lo que no entiende o conoce realmente. Adelia, por su parte, tiende a ser la gran madre, la que intenta sostener a todos constantemente desde el afecto y la comprensión, aunque no siempre lo logre y a veces se canse de intentarlo. Zacarías, en cada situación se encuentra generalmente tratando de educar al resto, entregando la opinión culta, a partir de referentes extraídos de los cliché televisivos sobre lo que es la cultura y el ser culto. Por último Aldo, es quien está constantemente en el *gestus* de contemplar, analizar y comprender el comportamiento de su familia frente a su infortunio personal, versus la suerte de los compañeros que están rescatando.

De esta manera, dichos *gestus* fueron jugados en distintos matices y niveles de intensidad para llegar así a delinear una partitura mucho más clara, compleja y dinámica, de la conducta de estos durante la obra, permitiendo también limpiar las acciones o textos innecesarios para el desarrollo de los

personajes, lo que se traduciría en una entrega mucho más nítida del discurso y las problemáticas que propone el montaje.

3.6.4 Síntesis de escenas en relación a la tesis de la obra

Luego de tener los acontecimientos desarrollados en profundidad por cada personaje, vino el trabajo de síntesis de las escenas. Esto fue posible gracias a la claridad que obtuvo el grupo luego de ensayar muchas veces la obra completa, con sus personajes trabajados en detalle. En esta fase la compañía invitó a Nicol Salgado, diseñadora teatral que participó en los tres montajes anteriores de la compañía, para que viera un ensayo de la obra completa y diera su apreciación tanto desde el diseño como desde el lugar de un espectador común y corriente frente al desarrollo del relato escénico y la corporización de las temáticas de la obra. En este sentido, Nicol vino a reafirmar la idea que tenía Pedro como director; era necesario comprimir algunos momentos de la obra que se dilataban demasiado en lo anecdótico, y quitaban fuerza al problema central de cada situación. De esta manera, las escenas en que más se enfocó este trabajo fueron “La Jessi”, “La menstruación de Ayelén” y “Marjorie: la colombiana”. En las otras se limpiaron solo detalles que hacían más expedito el flujo de la obra, pero en las recién mencionadas la compañía modificó ciertos elementos estructurales con el fin de lograr un relato escénico más contundente y atractivo.

3.6.5 Dirección coral y rítmica en relación a la progresión dramática

El paso siguiente fue indagar en los matices rítmicos de cada cuadro, entendiendo que el conjunto de personajes opera como un gran coro. Por esta razón se trabaja en encontrar y unificar un ritmo colectivo que se modifique en torno a las diferentes situaciones. Siguiendo esta lógica, inicialmente se pone énfasis en los momentos que requieren mayor dinamismo de juego textual, como por ejemplo la serie de diálogos que tienen al humor negro como base para su desarrollo, destacando entre ellos la tanda de chistes crueles en contra de Jessi (polola de Alexis), que fue reiterado en varias ocasiones, ya que los actores, sobre todo las actrices, quienes debían emitir esta clase de textos, no estaban familiarizadas con el referente del humor negro y el “chiste corto”. Por otro lado, los juicios sobre Marjorie, la colombiana, también fueron abordados en esta primera parte. Sin embargo, esta vez la urgencia textual se produce a raíz de una rabia contenida en Allison, quien lleva la situación y acelera su ritmo cada vez más hasta el punto de explotar.

Una vez explorados y teniendo como referente los momentos de mayor energía y dinamismo, el colectivo comenzó a desglosar y entender los diferentes niveles rítmicos que debía jugar en cada una de las escenas, y se revisa una a una desde el comienzo. Por ejemplo, al inicio del cuadro de la once familiar, la atmósfera y el ritmo de la familia se juega desde la densidad y el hastío, de manera tal que se contrapone a la agitación mediática que

provoca el rescate de los 33 en las noticias que ellos ven en televisión. También con esto se pretende generar un contraste con la escena del prólogo, en la que se juega un tono de urgencia y ansiedad ante la entrevista que están a punto de realizarle a Aldo y que podría otorgarle un toque de fama tanto a Aldo como a su familia. Esta misma fórmula se aplicó para contrastar otras escenas, como por ejemplo entre el “El Jimmy: la preocupación de Ayelén” y “El accidente del Tito”. El primero es un monólogo de Ayelén que trata sobre las contradicciones que vive su compañero ecuatoriano al vivir en Chile, planteado a través de un ritmo pasivo generado por el desinterés familiar ante lo que cuenta Ayelén: las problemáticas de un inmigrante y sus interrogantes como adolescente. El segundo es un compendio de textos que dejan ver la preocupación y curiosidad por parte de esta familia ante el fatal accidente laboral que sufrió Tito, un amigo cercano de ésta, y el morbo que despierta en la familia saber cómo se resolverá la disputa entre el Tito y el supermercado donde sufrió el accidente. De acuerdo a esto, el paso de la escena del Jimmy a la del Tito se produce a través de un súbito cambio de ritmo (aceleración) que evidencia el desinterés familiar por las preguntas de la niña en comparación con lo que quieren saber del accidente del Tito. En este caso el ritmo es capaz de develar un comportamiento del grupo familiar.

Con estos juegos de contraposición se lograron descubrir otros cambios abruptos de ritmo en menor escala dentro de algunas escenas que aportan a la

profundización y detalle de la narración. Estos cambios trabajados desde el efecto súbito, apuntaron a develar en esta familia su contradictoria conducta. En su mayoría, estos se situaron en momentos donde los personajes de Alexis, Allison, Zacarías o Ayelén hacen alusión a la desafortunada situación de Aldo Cáceres en calidad de jefe de familia y/o minero. Por otra parte, otras intervenciones súbitas del ritmo en la obra son realizadas por el propio Aldo, al querer revalidar su imagen de hombre de esfuerzo, luchador y trabajador. Siempre con la conciencia de funcionar como coro tanto a nivel de *tempos*, como de expresión física y vocal, se fue construyendo la partitura rítmica de la obra, que puso su principal objetivo en facilitar la lectura del relato escénico y el discurso político que la compañía quiso poner en discusión mediante el montaje de *Minero 34*. Es importante destacar que la obra no plantea dramáticamente una estructura del todo aristotélica, puesto que las escenas están *autonomizadas*, es decir, podrían perfectamente funcionar por sí solas, separadas las unas de las otras. No obstante, en términos de ritmo sí se construye una progresión dramática que alcanza un clímax hacia el final de la obra, tal como ocurre en el teatro aristotélico. También ocurre un desenlace del conflicto central (la frustración de Aldo frente al rechazo de su familia), el cual luego de resolverse, es concluido con el monólogo épico de Aldo que instala la ideología tras el discurso escénico de la obra y ayuda a ver los acontecimientos con distancia.

3.7 Definición de la propuesta de diseño

El diseño integral de la obra fue realizado por la compañía a partir de una propuesta que hizo el director, la que se sometió a discusión con el fin de perfeccionarla y configurar una primera propuesta de escenografía, vestuario e iluminación. Para esto también fue de gran valor el aporte que hizo Nicol Salgado, diseñadora teatral vinculada a la compañía, que asistió a un par de ensayos entregando su impresión a nivel general de la obra, como sugerencias para el montaje que fueron muy bien acogidas.

3.7.1 Escenografía

La propuesta escenográfica derivó en un espacio no convencional respecto a la situación dramática; es decir, que la escenografía provocara una dicotomía en relación al lugar donde transcurren los acontecimientos (la casa de la familia de Aldo), pero que al mismo tiempo narrara algo que hiciera coherencia con el contenido de la obra, para que operara así el concepto de distanciamiento. Los elementos instalados y que se utilizaron para los ensayos casi desde el inicio del proceso, fueron: una mesa improvisada con dos caballetes y una tabla, seis pisos de madera distintos unos de otros, dos soportes de madera pequeños (restos de un mueble), un televisor antiguo y una huincha adhesiva de seguridad que delimitaba en el suelo un espacio físico y simbólico dentro del cual los personajes transitaban casi toda la obra. La suma de estos elementos apuntaba a generar la sensación de que se encontraban en el refugio de una

mina a setecientos metros de profundidad, donde todo era frágil, precario y el equilibrio de las cosas podía romperse en cualquier momento. En ese sentido la escenografía fue pensada desde un lugar mucho más alegórico que realista, jugando con la metáfora de que la familia del minero 34 se encontraba atrapada bajo tierra, y nadie los iría nunca a rescatar. Esto buscaba que el espectador se pusiera en un lugar crítico frente a los acontecimientos, *“esta es la razón por la que la escena brechtiana ha establecido una partitura fragmentaria y dialéctica entre los distintos elementos”* (De Vicente 2013: 197).

3.7.2 Vestuario.

La propuesta de vestuario fue elaborada con dos objetivos. El primero, generar un contrapunto en relación a la atmósfera sugerida por la escenografía y la iluminación que remiten el interior de una mina y la fábula que se cuenta; por ello el vestuario responde a la lógica y contexto de ésta. El segundo guarda relación con provocar un contraste visual respecto de la atmósfera oscura y abandonada que proponía el espacio escénico. Por ende, el vestuario jugó con una paleta de colores cálidos, ocupando los personajes más jóvenes (Alexis, Allison, Ayelén) prendas con tonos sintéticos y muy fuertes, de marcas comerciales reconocibles, lo que debía narrar también su estrecha relación con el ideal de consumo neoliberal, en tanto los de más edad (Aldo, Adelia, Zacarías) utilizaron tonos pasteles y tierra, prendas más funcionales que

vistas, que además narraban el paso del tiempo en su deterioro y distancia con el afán aspiracional de los más jóvenes de la familia.

3.8 Trabajo pre-estreno: *Entrada a sala.*

Una vez que el equipo de trabajo entró a sala, la disposición fue trabajar en tres aspectos. La breve investigación lumínica y creación del guión de luces, la adaptación al espacio de la sala en términos escenográficos como actorales, y la cohesión de todos los elementos de la puesta en escena.

3.8.1 Adaptación al espacio de la sala Sergio Aguirre

Cómo la compañía conocía bien la sala Sergio Aguirre, la instalación de la escenografía resultó bastante simple, puesto que ya estaba proyectada para las dimensiones de la sala. Por lo que la principal dificultad se encontraba más bien en que el elenco fuera capaz de habitar escénicamente este nuevo espacio, más extenso que la sala de ensayo, amplificando los recursos vocales y corporales sin perder las cualidades emotivas y la verosimilitud en la construcción de sus personajes. Para esto se realizaron ejercicios y pasadas de la obra completa que permitieran modular la expresión de los actores en escena. Dentro de los ejercicios, la mayoría consistía en hacer pasadas de la obra utilizando distintos registros y niveles de expresión actoral. Por ejemplo, en una pasada se les pedía a los actores que amplificaran exageradamente todos sus movimientos, sonidos y expresiones, con el objetivo de hacerlos

olvidar la energía más íntima a la que se habían acostumbrado en la sala de ensayo. En otra, que solo realizaran las acciones físicas de la obra, suprimiendo el texto completo, para tener plena conciencia de la narración desde la corporalidad y la planta de movimiento. En otro momento se les pidió que lo hicieran en un registro naturalista, sin preocuparse del potencial espectador, para integrar de mejor manera el viaje interno de cada personaje, comprender sus lugares emotivos, intelectuales y los motores que justifican su accionar. Estos son algunos de los ejercicios que permitieron que el elenco lograra modular el registro actoral y la amplitud de su expresión.

3.8.2 Investigación lumínica

La investigación lumínica se guió por la necesidad de generar una atmósfera calurosa, agobiante, pasada de revoluciones, que diera la sensación de que esta mesa de once familiar era una caldera a punto de explotar en el interior de una mina, y generar una alusión metafórica de las tensas relaciones entre los integrantes de la familia, al ser marginados de los beneficios de los 33 y sus familias, todo a causa de la renuncia de Aldo.

Por ello, en la planta general se utilizaron filtros cálidos, naranjos, amarillos y ámbar. En estos tonos se jugaban los cambios de iluminación durante casi toda la obra, excepto en momentos muy particulares donde a la compañía le pareció pertinente el uso de filtros totalmente opuestos, colores fríos, azul,

celeste, blanco, para resaltar acciones o textualidades que generaban contrapuntos con el discurso general de los personajes, y venían a completar imágenes y recursos escénicos que pretendían generar distanciamientos y epicidad en el espectador. También el recurso audiovisual utilizado casi al comienzo de la obra, era concebido como dispositivo lumínico, ya que las proyecciones iluminaban, manchaban la escena y los cuerpos de los actores que generaban composiciones y ordenaban la escenografía mientras esto sucedía. Asimismo la velocidad utilizada en los cambios de iluminación ayudaba a seguir el relato escénico que la compañía quería desarrollar, por ejemplo, para introducir gradual o súbitamente algunas atmósferas emotivas, o para quitar otras. Con estos elementos el grupo de trabajo, guiado por el criterio del director, elaboró un guion de luces que se utilizó en la obra hasta la última función de la temporada.

3.8.3 Cohesión de todos los elementos de la puesta en escena.

Finalmente, por decisión del director, una vez fijados todos los otros elementos de la puesta en escena, se investigó en el maquillaje de los actores, sobre todo en el de los personajes de mayor edad, que estaban más alejados estéticamente de los actores, puesto que ningún integrante de la compañía supera los 28 años. El maquillaje se trabajó de manera sencilla, sin demarcar mucha expresión, más bien de manera realista, acentuando ciertos rasgos característicos de la gente cercana a Copiapó y a la mina San José; la piel algo

más reseca producto del clima, sobre todo en los padres. En el caso de Aldo se enfatizó sobre su cansancio y estado depresivo producto de su situación. Pero en términos de emular la edad más avanzada de Adelia y Aldo, o más infantil de Ayelén, el equipo no buscó gran verosimilitud, puesto que el director consideraba necesario que el espectador notase en el trabajo de la actuación la edad del rol, no así en un maquillaje tan minucioso, con el fin de no olvidar que es un actor joven jugando al papel de un padre minero o una madre de la clase media baja del norte de Chile y generar distanciamiento. Con este último elemento incorporado, se hacen pasadas completas de la obra para unificar todos los recursos tanto a nivel técnico, escénico y actoral.

3.9 Exhibición

El 2 de julio del 2014, a las 20:30 hrs., se estrena *Minero 34* en la sala Sergio Aguirre, con capacidad para 60 personas. Al estreno asisten en su mayoría invitados de la compañía, familiares, amigos, profesores, prensa y críticos especializados. La percepción del elenco es de haber hecho una buena función, correcta en los tiempos y respetuosa de la estructura prefijada por el director en los ensayos. Pedro comparte la opinión del elenco, y solo hace el alcance de que ciertos momentos fueron más lentos que en los ensayos, lo cual es comprensible debido a la percepción y el diálogo con los espectadores que reaccionan a lo que ven en escena. La recepción del trabajo por parte de los espectadores con los que se conversa ese día es bastante satisfactoria. Les

parece un trabajo profesional, muy preciso técnica y rítmicamente, con un discurso contingente y bien trabajado.

3.9.1 Evolución del trabajo durante la temporada

Comienza a transcurrir la temporada en la sala Sergio Aguirre, y día a día van apareciendo detalles que el director luego de cada función va indicando a los actores para trabajar en la siguiente función. La premisa principal del equipo de trabajo es seguir investigando en cada función, no quedarse con lo que se ensayó, de manera ortodoxa, sino ir profundizando en los personajes y en la relación con los espectadores que hacen notar sus reacciones a lo que acontece en escena, sobre todo mediante la risa por tratarse de una obra con abundante uso de humor negro. En este caso, la gran afluencia de espectadores durante la temporada, hacen que la obra crezca en términos rítmicos y energéticos. Sin embargo, por tratarse de la primera temporada, los actores deben ir modulando e investigando función a función cuál es el ritmo más apropiado de la obra en cada una de sus escenas y momentos, por esta razón es que desde la segunda hasta la quinta función, este se apacigua perdiendo la vertiginosidad del estreno, viniendo también algunas imprecisiones y desconcentraciones del elenco que merman el flujo adecuado del montaje. Tanto es así que en la quinta función la actriz Estefanía Mardones, quien interpreta a Adelia, se equivoca al entrar con una acción que da inicio a una micro-secuencia que por estructura va hacia el final del “Gran Cuadro de la

once familiar” (minuto 55 aprox.) “La Menstruación de Ayelén”, llevando al elenco a realizarla al comienzo de éste (minuto 15 aprox.). Afortunadamente al estar la obra construida con escenas autonomizadas, y gracias a la buena reacción del elenco, la alteración de la estructura no fue percibida por los espectadores pudiéndose realizar el relato escénico completo, sin necesidad de detener la acción ni el espectáculo. No obstante, este error, hizo que el elenco tomara una disposición mucho más atenta al ritmo y la precisión en la escena, lo que provocó que la obra alcanzara un gran nivel técnico en las siguientes siete funciones que restaban de temporada.

3.9.2 Reacción de los espectadores, entrevistas y crítica especializada

Los comentarios de los espectadores son variados, se recoge la opinión tanto de espectadores familiarizados como no relacionados con el arte escénico. A continuación, algunas apreciaciones de los espectadores:

Paulina Casas, directora en la compañía *TeatroPan*, considera que la obra es un buen trabajo, una buena base para una compañía emergente que presenta su primer trabajo fuera del contexto universitario.

Rodrigo Barraza, espectador proveniente del norte del país, amigo de Zoila Schrojel, plantea que es una obra que representa muy bien el contexto de la familia nortina, la once, la reunión en torno a la mesa, los personajes, pero que

puede profundizar más en la caracterización vocal de sus personajes, el acento y las formas de expresión lingüística nortinas.

Otra espectadora, ariqueña y sin nexo con alguien de la compañía, cuenta que le gustó mucho la obra, pero que terminaba con una sensación de angustia e impotencia por no encontrar solución a las problemáticas planteadas en ésta, de no saber por dónde empezar para generar algún cambio social. Plantea la posibilidad de buscar un final más esperanzador para los espectadores que irán a ver la obra en un futuro próximo.

Un estudiante de actuación del DETUCH, comenta que la obra tiene demasiado texto y poca acción, lo que a momentos la vuelve monótona.

Por último, Arturo Ledesma, crítico especializado del medio gráfico *El Dínamo*, comenta que el trabajo es muy potente y bien realizado en términos tanto de contenidos como de forma. Que las actuaciones y la dirección funcionan de manera fina y coherente respecto de las problemáticas que plantean. La crítica va incluida en el anexo 3.

Tomando las sugerencias de los espectadores, la compañía hace su propio diagnóstico de la temporada y genera algunas conclusiones.

3.9.3 Conclusiones y modificaciones a trabajar para segunda temporada

Al tener tantos comentarios variados, la compañía decide sacar en limpio e identificar cuáles son los que más se repiten a lo largo de la temporada. Lo logrado tiene relación con la dramaturgia de la obra, su estructura dramática, la generación de humor frente a un problema bastante serio, la entrega de un discurso potente, de gran complejidad por la cantidad de temas que se tocan en la obra y el cómo los personajes se enfrentan a ellos. También se destaca la energía y la entrega de los actores que conforman personajes complejos y atractivos, y la claridad con la que el director es capaz de conducir el relato escénico. Sin embargo, hay aristas que varios espectadores señalan como puntos a revisar, algunos de estos son:

- 1) El padre está de espaldas y en silencio durante casi toda la obra, sólo habla al final cuando explota y enuncia su discurso en un plano simbólico; hace falta verlo más empoderado de las situaciones, que el relato pase más por lo que a él le está pasando.
- 2) La obra tiene un ritmo vertiginoso, acelerado y al contener tanto texto, el espectador se cansa de escuchar y se vuelve a momentos algo monótona en términos rítmicos.

- 3) Es necesario romper en algunos momentos con la composición de la familia sentada a la mesa, buscar posibilidades de movimiento en la escena.

- 4) En casos y momentos particulares el estilo de actuación escapa a la propuesta general desarrollada por el elenco en la obra. Debe estar unificado siempre.

El colectivo decide tomar estos cuatro puntos como punta pie inicial para trabajar, sobre todo el que apela a darle más protagonismo a Aldo, el minero 34, desde la puesta en escena, empoderarlo más frente a cada situación. Así, la compañía se dispone a profundizar en el montaje en vías de una segunda temporada que a esas alturas ya estaba confirmada para diciembre del 2014 en Teatro Sidarte,

CONCLUSIONES

“La obra de Brecht ya no es propiedad de Brecht. Otros podrán revelar nuevos aspectos de esta, obra, unidos a la sensibilidad de su tiempo.”

(Desuché 1967: 119)

La realización de esta memoria nos posibilitó una valiosa oportunidad que muy pocas compañías o grupos creativos se conceden respecto a sus trabajos. Mediante su elaboración, pudimos comprender retrospectivamente un proceso creativo propio y las dificultades que se presentaron en su desarrollo, logrando así entendernos como grupo e individuos frente a la creación. Por otro lado el sustento teórico que investigamos en la presente, nos permitió acercarnos de manera mucho más técnica y exhaustiva a cada momento de la elaboración de la obra, fue vivir el proceso de creación nuevamente, de principio a fin, pero esta vez fundamentados sobre una estructura teórica que nos iba esclareciendo cada problema creativo al que nos enfrentamos; cada decisión. Como grupo, antes de comenzar a estructurar la obra, ya contábamos con cierto sustento teórico respecto del contenido y la forma que en ella pretendíamos desplegar, sobre todo en lo que respecta a los conceptos de la teoría teatral brechtiana, los cuales habíamos incorporado en el semestre de Actuación II. Sin embargo, a pesar de haber estudiado nuevamente dichos conceptos antes de comenzar los ensayos, no habíamos realizado un trabajo

tan acabado en relación al cruce con otros referentes que hablan y actualizan a Brecht, o que reflexionan en torno al teatro político; por ende, muchas de las decisiones que tomamos en el proceso se constituyeron de manera importante a partir de la intuición. A continuación, precisaremos las reflexiones y conclusiones más importantes que generamos producto de la realización de esta memoria.

- i. En lo que respecta a lo formal, gracias a la investigación teórica que realizamos, pudimos definir y profundizar muchas de las nociones que teníamos en torno a los principales conceptos de la teoría teatral brechtiana. Conceptos como el distanciamiento, el *gestus*, la estructura épica, la dialéctica en el teatro, la epicidad y los elementos que la generan, incidieron de manera fundamental en la creación de la obra. Sin embargo no fue hasta ahora que pudimos dimensionar casi en su totalidad la importancia y complejidad del cómo estos conceptos fueron utilizados, descubriendo también cuando fue de manera asertiva y cuando no.

- ii. Por otra parte –en términos de contenido– fue revelador el análisis y la investigación teórica de los géneros periodísticos, a través de autores como Eliseo Verón, Stella Martini y José Luis Martínez Albertos. Gracias a esto, pudimos comprender los procesos de

producción y circulación de diferentes discursos en torno a acontecimientos específicos, los que se transforman en noticia para establecer tendencias; estilos de concebir y estar en el mundo. Desde esta perspectiva entendimos que los medios de comunicación generan discursos en base a otros que los preceden (reconocibles a través de huellas) y que se articulan en pos de los intereses de los grandes poderes hegemónicos; todos ellos fundamentados sobre una ideología capitalista que propicia la (des)ciudadanización, la (des)politización y la pasividad de los sujetos que conviven –y sobreviven– en la sociedad del ocio y del consumo. Gracias a ello pudimos entender la complejidad del fenómeno mediático de los 33, que generó un gran número de discursos, desde distintos ámbitos y sentidos, los cuales hasta el día de hoy se continúan reproduciendo y re-articulando.

- iii. Al entender esta relación tan estrecha entre el fenómeno de los 33, los discursos hegemónicos de los medios y las estructuras de poder regentes en Chile; también reconocemos y reafirmamos el fuerte componente político de la obra. De esta manera, cimentados sobre la concepción de *teatro político* que desarrolla César de Vicente, quien plantea que lo que hace político al teatro es el problema del poder y su estructura de funcionamiento, podemos concluir que

Minero 34 se enmarca plenamente en esta categoría particularizada por el autor.

- iv. Cuando pensamos en el origen de *Minero 34*, nos impresiona la idea del cómo lo que en su momento –2010– fue un ejercicio contingente y fundamentado en lo que acontecía día a día; cinco años después, se transformó en un montaje teatral portador de un contenido y una ideología tanto o más contingente que cuando se originó. Esto, debido a que el paso de los años ha dejado ver todas las consecuencias mediáticas que el fenómeno ha desparramado tanto a nivel publicitario como propagandista (imagen país). Tal idea nos reafirma la importancia de continuar con un trabajo surgido a partir de un contexto pedagógico, nos habla de que a pesar del objetivo didáctico que tienen las actividades realizadas por los estudiantes de artes escénicas, ya sea en el DETUCH o en cualquier otra institución, el componente artístico de estas, es algo inherente e irrenunciable, es el germen de lo que será el futuro creador, o más bien dicho, el creador en el futuro. Por esto, es importante hacer conciencia sobre el hecho de que las ideas no son desechables; que está en el interés y el rigor del creador, llevarlas a cabo y explotar su potencial. Para ello, es vital recordar los contenidos aprendidos en los procesos pedagógicos, puesto que la

vertiginosidad del mundo profesional hace muy fácil el olvido de conceptos indispensables para la creación e interpretación.

- v. También cuando pensamos en el proceso de creación del ejercicio original y lo comparamos con el del montaje profesional, al hacer la memoria nos dimos cuenta que como compañía pudimos desarrollar y estructurar una metodología de trabajo que en su mayoría nos satisface. Identificamos distintas aristas del trabajo (investigación teórica, creación de texto, registro actoral, puesta en escena), que funcionaron dentro de sus dificultades –naturales y necesarias– de manera expedita y ordenada, paso a paso, lo que se tradujo en una comprensión y claridad importante en cada integrante del equipo a la hora de defender el trabajo tanto dentro como fuera de la escena. En ese sentido hablaremos también de lo que significó el proceso de investigación y escritura de la memoria para cada uno de los autores.

- vi. Desde el ámbito de la actuación, particularmente de la autora que participa en calidad de actriz; la descripción, teorización y análisis posterior del trabajo, me hizo repensar la percepción del lugar de actuación. El trabajo actoral no pasa solo por la interpretación de personajes que conviven en un contexto histórico-social

determinado con sus diferentes contradicciones, sino más bien por retomar la concepción didáctica de Brecht; la de exponer en forma dramática una enseñanza, revelar al espectador –valiéndose del *gestus* y la actuación épica– el comportamiento y los procesos que vive el personaje, demostrando con esto las causas y consecuencias de su accionar, con sus inherentes contradicciones. Los actores deben tomar conciencia de que lo que ellos están interpretando es el ejemplo de una tesis en relación a un problema, y no la historia de un personaje en particular. Por ello el trabajo en escena se vuelve presente y activo ya que los actores tienen la conciencia de otorgar precisión y claridad a su trabajo puesto que deben ejemplificar la tesis concebida. Por otro lado, gracias a la descripción y análisis de los elementos brechtianos, pude encontrar mi lugar dentro de la escena como actriz, de manera tal que logré concebir mi trabajo como un elemento que forma parte de un engranaje más grande que es la puesta en escena. Entender la función del actor no como protagonista del montaje, sino más bien, como un elemento pedagógico que contribuye a narrar de manera épica el relato; puesto que en ocasiones, a modo de ejemplo, el trabajo del actor solo consiste en ayudar a la construcción de imágenes más funcionales a la puesta en escena que al trabajo personal de creación de personaje.

vii. En lo que respecta a la dirección, como autor de esta memoria puedo dar cuenta de distintos aspectos en los que me hizo sentido el trabajo de investigación y escritura. En primer lugar, me sirvió para esclarecer las diferencias entre el montaje profesional y el ejercicio pedagógico, particularmente en relación a los recursos brechtianos utilizados en estos. Con las categorías establecidas por De Toro pude identificar una tendencia hacia algunos recursos de distanciamiento más que a otros, particularmente hacia los *literarizantes* por sobre los de *ficcionalización*; esto, debido a que en la obra –como director– pretendía que los momentos de extrañamiento se asociaran más a destacar ciertas conductas y comportamientos de los personajes, que a develar lo ficticio tras la escena. En el caso del ejercicio pedagógico estaba más equilibrada la distribución de estos recursos debido justamente al objetivo didáctico del semestre. Personalmente me parece interesante el descubrimiento, ya que se relaciona con una postura personal frente al teatro actual, que en mi opinión sobre-explota el recurso de la *metateatralidad* y el develar de la ficción, me parece un recurso que utilizan muchos artistas que concentran su investigación más en la forma que en el contenido de sus trabajos, o que hacen de la forma el contenido de ellos, lo cual es muy interesante cuando es hecho con prolijidad y fundamento. Particularmente, para *Minero 34*, me

parecían más apropiados los recursos que ayudaran al espectador a identificar las conductas sociales que los personajes mostraban por medio de sus *gestus* y acciones dramáticas, y que contribuían a narrar el exitismo contenido en la tesis del montaje. En ese mismo sentido, la realización de la memoria me sirvió para estar constantemente repensando la conducta de los personajes y su línea de narración durante la obra. Para estar reflexionando periódicamente también en torno a qué mensaje se está entregando con el montaje, y qué se puede modificar para ser más claros. Una de las grandes preguntas que me formuló este proceso de escritura fue el cómo entregar una visión más movilizadora con la obra, con su final; puesto que mientras escribíamos la memoria seguíamos teniendo funciones en salas y festivales, lo que hacía que en cada ensayo aparecieran inquietudes nuevas y esta fuera modificándose con el pasar del tiempo, incorporando recursos de epicidad, afinando la conducta de los personajes respecto a su línea de narración y redefiniendo los objetivos de las escenas. Gracias a esto, hoy podemos decir que tenemos una obra mucho más completa que al momento de su estreno, con un discurso mucho más profundo y definido.

Finalmente, como autores de esta memoria, la recopilación de estas conclusiones respecto de un proceso de creación propio, nos lleva a sopesar la importancia de registrar y reflexionar en torno a la elaboración de los trabajos artísticos en general. La estructura de funcionamiento impuesta por el sistema neoliberal en la metrópolis, deja poco espacio para la detención y para la mirada retrospectiva sobre el trabajo. En ese sentido el arte, por más resistencia que pueda generar frente a este fenómeno, no queda ajeno, puesto que también se vale de condiciones materiales para su realización, por lo que hoy en día son pocas las compañías que tienen o se proporcionan la posibilidad de repensar sus trabajos en el tiempo. Allí es donde yace justamente la resistencia ideológica de este trabajo, de esta memoria, en la oportunidad de revivir un proceso de creación como si fuera la primera vez, de redescubrirnos como creadores, en el acto improductivo de preguntarnos sobre lo que ya es un cúmulo de preguntas en sí mismo, nuestro montaje, nuestro discurso, nuestro *Minero* 34.

BIBLIOGRAFÍA

- ARFUCH, Leonor. *El Espacio Biográfico. Dilemas de la Subjetividad Contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2002. Impreso.
- BADIOU, Alain. "Pasión de lo Real y Montaje del Semblante". *El Siglo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL. 2005. Impreso.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la Creación Verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 1982. Impreso.
- BENJAMIN, Walter. *Tentativas Sobre Brecht*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975. Impreso.
- BRECHT, Bertolt. *Breviario de Estética Teatral*. Buenos Aires: Ediciones la Rosa Blindada. 1963. Impreso
- ---, *El Compromiso en la Literatura y el Arte*. Barcelona: Ediciones Península. 1973. Impreso.
- ---, *Escritos Sobre Teatro*. Barcelona: Ediciones Alba. 2004. Impreso.
- BRAJNOVIC, Luca. *El Ámbito Científico de la Información*. Pamplona: Ed. U. de Navarra, S.A. 1979. Impreso.
- DE TORO, Fernando. *Brecht en el Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*. Canadá: Girol Books. 1984. Impreso.
- DE VICENTE, César. *La Escena Constituyente. Teoría y Práctica del Teatro Político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2013. Impreso.

- FISCHER, Ernst. "Das Einfache, das schwer zu manchen ist". *Erinnerungen an Brecht*. Leipzig: Verlag Phillip Reclam. 1966. Impreso.
- FORD, Aníbal. *La Marca de la Bestia. Identificación, Desigualdades e Infoentretenimiento en la Sociedad Contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Norma, 1999. Impreso.
- JAMESON, Frederic. *Brecht y El Método*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013. Impreso.
- KÖNIG, Irmtrud. *Jhon Gay y Bertolt Brecht: Dos Visiones de Mundo*. Santiago: Editorial Universitaria, 1972. Impreso.
- LIPOVESTKY, GILLES. *La Era del Vacío*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2000. Impreso.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis, *Guiones de Clase de Redacción Periodística*. Pamplona: Ciclostil Ediciones. 1962. Impreso.
- ---, "Periodismo Géneros". *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid: Rialp Ediciones, 1974a, Tomo XVIII. Impreso.
- ---, *Redacción Periodística: Los estilos y los géneros en la prensa diaria*. Barcelona: ATE, 1974b. Impreso.
- ---, José Luis. *Curso General de Redacción Periodística*. Barcelona: Ediciones Paraninfo, 2002. Impreso.
- MARTINI, Stella. *Periodismo, Noticia y Noticiabilidad*. Bogotá: Norma Ediciones, 2000. Impreso.

- ROMERO, Lourdes. *Espejismos de Papel: La Realidad Periodística*. Coyoacán: Universidad Autónoma de México, 2006. Impreso.
- ---, "Ética de la Representación". Apuntes de Teatro N°138. 2013. Impreso.
- VERÓN, Eliseo. *Fragmentos de un Tejido*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005. Impreso.

LINKS DE INTERNET

- ENGELS, Friedrich. *Anti-During*. Moscú: Instituto del Marxismo Leninismo & Editorial Progreso. 1878. Pág. 111. Web 19 de octubre de 2015.
http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/engelsf/engelsde00003.pdf
- BAUDRILLARD, Jean. *El Crimen Perfecto*. Barcelona: Editorial Anagrama. 1996. Pág. 10. Web 08 de diciembre de 2015.
<http://exordio.qfb.umich.mx/archivos%20pdf%20de%20trabajo%20umsh/Leer%20escribir%20PDF%202014/Baudrillard,%20Jean%20-%20El%20crimen%20perfecto.pdf>
- DEBORD, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Santiago: Ediciones Naufragio, 1995. Pág. 9. Web 21 de octubre de 2015.
<http://criticasocial.cl/pdflibro/sociedadespec.pdf>
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario del Akal de Teatro*. Madrid: Ediciones Akal. Pág. 266. Web 08 de diciembre de 2015.
https://books.google.cl/books?id=Gyvrmz5K2toC&pg=PA266&lpg=PA266&q=diccionario+del+teatro+dramaturgista&source=bl&ots=FAh0u6_BQW&sig

[=q15O1J5jDooOtzdR-uqyaxlSCw0&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjWt4a7yM3JAhXLG5AKHWkeBSkQ6AEIGjAA#v=onepage&q=dramaturgista&f=false](#)

- MARX, Karl. Manuscritos Económico-filosóficos. Buenos Aires. Ediciones Colihue, 2006. Pág. 36. Web 08 de diciembre de 2015. <https://books.google.cl/books?id=7jef2x7YK5AC&printsec=frontcover&dq=marx+manuscritos+econ%C3%B3micos+y+filos%C3%B3ficos+de+1844&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiviPzLs83JAhUFC5AKHXsaDJMQ6AEIGjAA#v=snipet&q=alienaci%C3%B3n&f=false>
- MARX, Karl y Federico Engels. El Manifiesto Comunista. Editorial Maxtor. 2007. Pág. 59. Web 08 de diciembre de 2015. http://dspace.universia.net/bitstream/2024/1507/1/marxengels_manifiestocomunista.pdf
- MORENO ESPINOSA, Pastora. “Periodismo Biomédico, Nuevos Contenidos Mediáticos”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Universidad Complutense de Madrid. 28 jun. 2010. Pág. 323. Web. 23 junio. 2015. <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/viewFile/ESMP1010110319A/11450>
- GOBANTES, Maite. “Retórica de la Entrevista Periodística”. *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*. Pontevedra: Universidad de Vigo. Julio 2011.

Pág. 39-54. Web. 05 de julio. 2015.

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3852698>

- OSIPOVNA KNÉBEL, María. *Poética de la Pedagogía Teatral*. México: Siglo Veintiuno Editores. 1991. Pág. 44. Publicación web. 04 de octubre de 2015. https://books.google.cl/books?id=gaPaqint1gYC&pg=PA9&lpg=PA9&dq=%E2%80%A2%09OSIPOVNA+KN%C3%89BEL,+Mar%C3%ADa.+Po%C3%A9tica+de+la+Pedagog%C3%ADa+Teatral.&source=bl&ots=v4KxSYTW_E&sig=PgehZFuswameVUcPeJ_wGirnXkA&hl=es&sa=X&ved=0CBsQ6AEwAGoVChMI0ezJ4-G9yAIVwyOQCh1gWwzt#v=onepage&q=%E2%80%A2%09OSIPOVNA%20KN%C3%89BEL%2C%20Mar%C3%ADa.%20Po%C3%A9tica%20de%20la%20Pedagog%C3%ADa%20Teatral.&f=false
- SALAZAR, Gabriel. *Movimientos Sociales en Chile. Trayectoria Histórica y Proyección Política*. Chile: Uqbar editores.2012. Pág. 44. Web 31 de octubre. 2015. http://www.socialismo-chileno.org/febrero/Biblioteca/salazar_2012.pdf
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Brecht y el Expresionismo*. España: Colección Monografías Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha. 1992. Publicación web. 05 de octubre de 2015. http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/contextos/96/Brechtylexpresionismo.pdf

- “El Minero 34 habla de sus compañeros: ‘Los vi mal’”. *Las Últimas Noticias*. 31 octubre 2010. Santiago, Chile. 2-3. Web. 05 de julio. 2015. <http://www.lun.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2010-10-31&PaginaId=2&bodyid=0>
- “El Olvido que vive el Minero 34”. *La Tercera*. 11 de julio de 2011. Web 05 de jul 2015. <http://diario.latercera.com/2011/07/11/01/contenido/pais/31-76060-9-el-olvido-que-vive-el-minero-34.shtml>
- “William Órdenes, el minero 34 que se ha salvado por segunda vez”. *El Mundo*. 13 de agosto de 2010. Web 16 de noviembre de 2015. <http://www.elmundo.es/america/2010/08/13/noticias/1281704989.html>
- “¡Juntan Rabia! Fallo judicial indigna a los 33 mineros de Atacama”. *El Clarín*. 05 de agosto de 2013. Web 05 de julio de 2015. http://www.elclarin.cl/web/index.php?option=com_content&view=article&id=8901:juntan-rabia-fallo-judicial-indigna-a-los-33-mineros-de-atacama&catid=2:cronica&Itemid=3
- “Mineros chilenos no se rinden tras fallo adverso en demanda judicial”. Univisión Noticias. 02 de agosto de 2013. Web. 05 de julio de 2015. <http://noticias.univision.com/article/1624138/2013-08-02/america-latina/chile/mineros-chilenos-no-se-rinden-tras-demanda>
- “Fiscalía se Defiende Tras Críticas de cierre de la mina San José”. Cooperativa. 02 de agosto de 2013. Web. 05 de julio de 2015. <http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/region-de-atacama/mineros->

atrapados-san-jose/fiscalia-se-defiende-ante-criticas-tras-cierre-del-caso-de-la-mina-san-jose/2013-08-02/083242.html

- “33”. Dir. Eduardo Bertrán y Reinaldo Sepúlveda. Producciones El Otro, 2012. Fílmico. 05 de julio de 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=fXHX28yOJyY>
- “Los 33 Mineros de San José Atrapados”. Dir. Huw Roberts. History Chanel, 2014. Fílmico. 05 de julio de 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=n2fiYYIRVi0>
- “Piñera Condecoró como héroes a los 33 Mineros” La Nación. 26 de octubre de 2010. Web. 03 de noviembre de 2015.
<http://www.lanacion.com.ar/1318546-pinera-condecoro-como-heroes-a-los-33-mineros>
- “Chile: Renuncia lo salvó de ser el Minero 34”. BBC. 1º de septiembre de 2010. Web. 07 de noviembre de 2015.
http://www.bbc.com/mundo/america_latina/2010/09/100901_chile_renuncia_salvo_minero_34_amab.shtml

PERIÓDICOS

- “El Minero 34 habla de sus compañeros: ‘Los vi mal’”. *Las Últimas Noticias*. 31 oct. 2010. Santiago, Chile. 2-3.

ANEXO 1: Texto dramático original.

MINERO 34

Un cuadro familiar donde se encuentran:

Aldo Cáceres, el minero 34,

Adelia Ramírez, su esposa

Alexis Cáceres Ramírez, hijo menor

Allison Cáceres Ramírez, hija mayor

Ayelén Cáceres Cáceres, nieta (hija de Allison)

Zacarías Benavente, yerno (pareja de Allison y padrastro de Ayelén), cesante.

*Obra surgida de un proceso de improvisación y discusión colectiva entre los seis actores del elenco y el director y que ha servido de inspiración en su paralelo proceso de escritura.

PRÓLOGO

Es el 22 agosto del 2010. Aldo está viendo la tele. Ve las noticias. Apaga la TV. Aparece Alexis y Adelia.

ALEXIS: Papi. Estamos listos. Ya llamaron los periodistas. Llegan a las 6.
ALDO: Pero falta todavía, poh hombre.
ADELIA: No, pero ya son las 5, pue mijito. Una hora no es ná.
ALEXIS: Si po papi, vaya a cambiarse de ropa.
ADELIA: Vaya a ponerse la ropa nueva que le compré.
ALDO: Pero pa qué me voy a cambiar de ropa si los periodistas quieren conocerlo a uno así como uno es: una persona normal.
ADELIA: No pue, mi viejo. ¿Cómo va a salir con esa ropa en la entrevista? Aparte que todos los chiquillos se compraron ropa nueva.
ALDO: Si po papi. Yo me compré el gorro. La tenida completa, la Allison también, ya pues vaya.
ALDO: Ya...
ADELIA: Ya vamos, vamos...
ALEXIS: No, no no. ¿Papi, y si sale con la ropa del día del derrumbe?
ALDO: ¡¿Cómo se te ocurre, Alexis?!
ADELIA: Oh si, esa ropa... Viejito, póngase esa.
ALEXIS: Si po papi, obvio que tiene que ser esa ropa, imagínese: “El milagro de la mina San José”.

Entra Ayelén.

AYELÉN: ¡Tata, tata! Recién me llamaron del colegio, y me preguntaron si mañana usted puede ir a dar una charla frente a todo el colegio, pa' que cuente el milagro de ese día.
ALDO: Pero ¿cómo voy a ir a dar una charla al colegio si yo no sirvo pa' esas cuestiones?, me pongo nervioso, se me enreda la lengua, no.
AYELÉN: Tata tiene que ir, va a ir hasta el alcalde. Tiene que contar por qué fue que renunció, cómo lo vivió usted, cómo lo hemos vivido nosotros como familia... (A Adelia) Güeli, usted también tiene que ir.
ADELIA: Obvio que voy a ir. Y usted viejo, ¿Cómo le va a decir que no a la niña?

- ALEXIS:** Papi, ¿Se da cuenta del nivel de fama que va a alcanzar? Yo voy a ser su manager. Sí, porque los periodistas son súper frescos. Súper aprovechadores. Pero no se preocupe. Yo lo voy a llevar a los matinales. A los programas de la tarde. A las noticias, a los late.
- ALDO:** Ya, Alexis haz lo que querai', está bien. (*A Ayelén*) No se preocupe. Yo con su abuela vamos ir mañana al colegio a la charla que necesitan.
- AYELÉN:** Ya tata. Es a la segunda hora. Después del primer recreo.

Tumulto. Alegría. Entra Allison y Zacarías.

- ALLISON:** Ya poh Zacarías si es una foto no más. No le dís color.
- ZACARÍAS:** Es que yo no entiendo. ¿Por qué todos en la familia tenemos que aparecer en una foto en la que el único protagonista es básicamente don Aldo? ¿Qué vamos a hacer todos ahí? Díganme... Puro pintar el mono.
- ALEXIS:** Oye mono, ¿Qué te preocupai tanto? Si la foto es de la familia. Voh no vai a salir ná.
- ALDO:** ¡A ver, a ver, a ver! No tienen na que andar discutiendo. Vamos a salir todos en la foto y punto, se acabó.
- ALLISON:** ¡Sí, y por eso el papi se tiene que maquillar!
- AYELÉN:** ¡Mamá!
- ALEXIS:** ¡Nooo!
- ALDO:** No. ¿Cómo se te ocurre?
- ALLISON:** ¿Y por qué no? Si se ve terrible feo con las arrugas que tiene. Además ahora todos se maquillan con la cuestión esa del HD.
- ALDO:** Allison, los colipatos se maquillan, ¿ya?
- ALEXIS:** (*A Allison*) Voh no cachai ná Allison. Es eso lo que quieren los periodistas del papi. Su cara de minero. Esa profundidad de la mina en sus ojos. Ese es su plus y voh se lo que querís sacar.
- ZACARÍAS:** Es que yo no entiendo. No le encuentro sentido al hecho de que estén todos preocupados por tonteras. Maquillándose y preparándose para una entrevista con los periodistas cuando todavía hay 33 personas debajo de una mina y no sabemos si están vivos o muertos. Es me parece un sin sentido.
- ALDO:** A ver, Zacarías, chanta la moto. ¿Tu sabí acaso por qué acepté dar esta entrevista?
- ZACARÍAS:** ¿Por qué?
- ALDO:** Pa contar en qué condiciones nos tenían trabajando ahí adentro, poh hombre.

ZACARÍAS: Don Aldo, yo lo entiendo completamente. Pero no entiendo por qué nosotros como familia tenemos que aparecer en una foto en la que, como usted bien dice, el único protagonista es usted.

ALDO: Zacarías, respóndeme una cosa: ¿Hay trabajado alguna vez en una mina? ¿Acaso tú sabí cómo son las condiciones allá adentro...?

Silencio.

ALDO: Esta fue una decisión que tomamos todos juntos, como familia. Fue un tema que se planteó en la mesa y todos llegamos a la conclusión que la mejor decisión era que yo tenía que renunciar. Por eso vamos a salir todos en la foto, ¿tamos o no estamos?... Bueno, quiero aprovechar este momento pa' darle las gracias a todos ustedes. Ha sido un tiempo difícil, un tiempo complicado y ustedes han estado conmigo apoyándome en todo momento. ¡Ya! Ahora nos vamos a ir a preparar pa' recibir a los periodistas... Zacarías, vaya a echarse una peinadita, cámbiese esa camisa toda roñosa que anda trayendo.

ADELIA: ¡Vaya a bañarse, Zacarías!

ALEXIS: Anda a echarte la manzanilla, oye.

Tumulto de voces. Todos hablan. Ríen. Suena el teléfono. Contesta Alexis.

ALEXIS: ¿Aló?... Cállense que no puedo escuchar... Ya. Vamos al tiro, vamos al tiro.

Alexis cuelga.

ALEXIS: ¡Papi!... Encontraron a sus compañeros. Están con vida!

Apagón. Se proyectan imágenes sobre la familia, imágenes que hablan del boom mediático que generó el fenómeno de los 33. Todos miran al frente formando un cuadro familiar. Aldo abandona el cuadro y se distancia de la familia, todos lo miran. Aldo mira a su familia y estos se van a hacer quehaceres domésticos, Aldo queda solo en primer plano mirando al público. Se acaban las proyecciones.

ALDO: Hoy es uno de esos días donde me hubiera quedado acostado todo el día. Tampoco nadie me obligaba a levantarme. Hoy rescatan a mis compañeros de la mina.

CUADRO PRINCIPAL

Alrededor de una mesa están Aldo, Alexis, la pequeña Ayelén y Zacarías; es la once familiar. Es el 13 de octubre del 2010 en la ciudad de Copiapó. Hoy, rescatan a los 33 mineros, todos miran la tele en callados.

AYELÉN: ¡Ya po, güeli! ¡Píquela con el agua!
ALEXIS: Cállense que quiero escuchar.
ADELIA: Ya voy, ya voy.

Entra Adelia con la tetera, entra Alison con las tazas, las cucharas, la panera y tres cuchillos. Reparte las tazas mecánicamente. Se escucha la televisión y todos la ven.

ALLISON: Ya po Ayelén, tómame el té.
AYELÉN: ¡Mamá, no quiero té, todo los días té!...
ZACARÍAS: Hágale caso a la mamá primero, tómese el tecito.
AYELÉN: Papi, ¿Cuándo me vai a traer unos chocapic con leche?
ADELIA: Póngale agüita fría en el té a la niña, para que se le enfríe.
ALLISON: No se meta mamá, ¿quiere?
ALEXIS: ¡Dejen escuchar!

Silencio, se escucha grabación sobre las donaciones hacia los mineros.

ALEXIS: ¡Oh verdad eso!, cacha que a la casa de la Jessi, llegaron con 3 cajas de mercadería. *(Todos reaccionan)* Y una estaba llena de chocolates, tenía chocapic, milo, cocoa raff, sahnenuss, vicio...
AYELÉN: Yo quiero de esos, ya po mami yo quiero de esos.
ALLISON: *(Molesta)* No Ayelén, si no podemos comprar de esos.

ZACARÍAS: Coma pancito mejor. Está rico.
AYELÉN: No quiero pan (*Tira un pan con restos de mermelada que cae frente a Zacarías*), ¡Todos los días pan!

Zacarías se levanta y camina hacia Ayelén.

ZACARÍAS: A ver, mírame Ayelén. Mírame... (*Ella no lo mira*)

Le mete el pan en la boca a Ayelén.

ALEXIS: A ver, ¿Qué te pasa con la cabra chica?
ZACARÍAS: A ver, a ver, a ver. Bájame el tonito.
ALEXIS: Qué, si no es ni tu hija culiao.
ZACARÍAS: Pero la estoy educando.
ALEXIS: ¡Siéntate weon oh!
ZACARÍAS: Qué me vení a dar órdenes tu....
ALLISON: ¡Ya siéntate Zacarías! ... Quiero tomar once tranquila... Ya siéntate oh.

Zacarías se sienta.

ALEXIS: Ayelén, yo te traigo unos Chocapic del súper.
AYELEN: Gracias padrino.
ALLISON: Bien mala persona la Jessi en todo caso. Sabiendo que tenía una sobrinita chica y no te dio nada de la caja.
ALEXIS: Bueno, ¿Y la polola es tuya o es mía?
AYELEN: Pero igual se pudo haber traído unos chocolatitos po...
ADELIA: No digan eso que parecen muertos de hambre...
ALLISON: Shhh... Bien cagá la cuñaita.
ALEXIS: La van a cortar de andar hablando así de la Jessi. Además yo ya hablé con ella... Mami, mañana vamos a comer lasañas, nos van a dar todo, la salsa de tomate, el queso, los fideos, va a quedar así como de comercial...
ADELIA: Y qué tenemos que andar mendigando comida a esas familias, si de lo mejor que estamos nosotros. Pueden decir cualquier cosa, pero eso sí, en esta casa nunca le ha faltado de comer a nadie. Me he sacado el pan de la boca para dárselo a ustedes. Si alguno tiene algo que reclamar que me lo diga al tiro

noma... A ver, ¿Le ha faltado algo, alguna vez aquí?
 Responde, oh.

ALLISON: Ya no le ponga color mami. Si total a caballo regalado no se le miran los dientes.

ALEXIS: Si po mami, si era sin ninguna mala intención... Además, cachén lo que me regalo la Jessi. *(Saca un ipod, todos reaccionan)* ¡Es un Aipon! Llegaron unas promotoras de la maquintoch, todas flaquitas, rubias, bien bonitas y empezaron ahí, pa, pa, pa, puros aipon para las familias de los mineros. Yo estaba ahí acostadito al lado con Jessi y de repente llegó una de las señoritas. La miré. Me miró, y dijo: tome para usted, por lo que está sufriendo... Así que este me lo dieron a mi *(Ayelén toma el Ipod)* ¡Que estai haciendo cabra chica! ¿Cómo llegai y sacai la cuestión así nomás?, ¿O voh creí que esta wea es cualquier wea? Teni que tener más cuidado cabra chica. Estas weas son tecnología, se echan a perder al tiro... ¡Así, mira! *(Alexis le muestra cómo usar el Ipod)*

AYELEN: Si sé... Perdón tío Alexis.

ALEXIS: Ya... Si está funcionando. Pero tení que tener más cuidado. O sea, si lo querí pídemelo, pero no lleguí y saqué la cuestión así no más, ¿Tamos?

AYELEN: Tamos.

ZACARÍAS: Entiendo tu afición por la tecnología, pero lamento recordarte que en esta casa no tenemos computador.

ALEXIS: Lo ocupo en el ciber.

ALLISON: ¡Uh!, deja verlo.

AYELÉN: Yo también quiero uno de esos mami, de color rosado.

ALLISON: No usted está muy chica pa' tener esas cuestiones.

ZACARÍAS: Usted tiene que dedicarse a estudiar, a terminar el colegio... Si no, ya sabe cómo va a terminar.

ALLISON: Como el saco wea de su papá, que no le dio ni pal' cuarto medio.

ADELIA: *(A Ayelén)* ¿Escuchó? Tiene que hacerle caso a Zacarías...

AYELÉN: Y pa' que le dan color con el colegio. Si los profes son puros perkin... Además. ¿Cómo mi padrino Alexis no terminó cuarto medio y tiene cualquier pega?

ALLISON: Shhh... Pero lleva 3 años de empaque.

ALEXIS: ¿Qué empaque? *(Con orgullo)* Reponedor.

ADELIA: ¿Lo ascendieron, mijito?

ALEXIS: Hace como un año poh mami, pónganse al día.

ADELIA: Pero si usted no cuenta nada. No soy adivina.

ALLISON: Felicitaciones Alexis. Si seguí así cuando lleguí a viejo vai a ser cajero.

Zacarías ríe despectivamente.

ZACARÍAS: Cajero...
ALEXIS: (A Zacarías) ¿Y qué tanto le dai caldo voh?
ZACARÍAS: (A Allison) ¿Es idea mía o tu hermano se intenta comunicar conmigo?
ALLISON: (A Alexis) ¿Podí hablar bien, Alexis? ¿Sabís que no se te entiende nada?
AYELÉN: Es que el tío Alexis es súper flaite.
ADELIA: No no no, no me venga a tratar así a mi niño. Mi niño es un emprendedor. Mírenlo. Cada día está más responsable... Además yo ya lo inscribí en el 2x1 pa que termine el colegio durante el otro año...

Alexis reacciona sorprendido. Sigue la corriente.

ALEXIS: (Sorprendido) ¿Qué? ¿Ah?... (Cambiando de estrategia) Si poh. Pa' que cachén.
ADELIA: Tan grande. Si todavía me acuerdo cuando se hacía pipi en la cama y tenía que llenarle de bolsas pa que no mojara el colchón.
ALEXIS: Oiga mami, porque no se deja de hablar leseras usted mejor.
ADELIA: Ah, ¿Qué le da vergüenza?... Vergüenza debería darte la cara de jetón que le poní a la jessi pa' que te regale esas cuestiones del apon, del ipad, de... ¿Cómo es que se llama esa cuestión?
AYELEN/ ALLISON: ¡Aipon!
ZACARÍAS: Toda la razón. Además no te van a servir de nada.
ALEXIS: ¿Cómo que nada? Cachén las tillas que me regalaron...

Alexis pone la zapatilla en la mesa. Todos reaccionan.

ADELIA: Bájeme los pies de la mesa. ¡Que estamos comiendo!
ALEXIS: Cachén que igual, taba ahí, cuando de repente llegaron promotoras de la Nike, la Adidas, la Puma, puros producto deportivo pa las familias de los mineros. Estas, le quedaron chicas al hermano de la Jessi así que me las dieron a mí.
AYELÉN: Están super bacanes las zapatillas, tío Alexis.

ALEXIS: Si poh... Si estas zapatillas tienen aire. Resortes. Ventilación. Amortiguación. Fibra eh carbono Pura tecnología... Uh, Ayelén, tendrías que haber estado ahí. Si hasta regalaron cordones de colores...

Aldo golpea la mesa.

ALDO: ¿Y qué hiciste con las que te compré?... Puras weas regalás no más.

Silencio tenso.

ZACARÍAS: La caridad vale hongo.

Ayelén se pone inquieta. Se esconde bajo la mesa. Parece que algo esconde.

ZACARÍAS: Ayelén, siéntate bien.

ALLISON: Ayelén, tomate el té.

AYELÉN: No quiero.

ZACARÍAS: Ayelén, siéntate bien... Estamos en la mesa.

ALLISON: Mañosa.

AYELÉN: ¿Qué?

ALLISON: Que erí una cabra mañosa.

AYELÉN: Es que estoy chata del té...

ALLISON: Es que no se trata de eso. Estai' chata de los porotos, las lentejas, las pantrucas, los garbanzos, la carbonada. Con tu güeli ya no sabemos qué cosa inventar porque a la perla no le gusta nada. Tú me tení chata a mí...

AYELÉN: Pero el chumbeque si me gusta.

ADELIA: A la niña le gusta el chumbeque que le hace su abuelita.

ALLISON: Pero pasar comiendo masas no te alimenta poh, niña. Es pura grasa y caloría, y nada de fibra.

AYELÉN: Pero me gustan poh.

Ayelén va a su mochila. La revisa en secreto bajo la mesa. Todos la sapean.

ZACARÍAS: Ayelén, estamos en la mesa siéntate bien.

ALLISON: ¿Qué estai haciendo?
AYELÉN: Nada.
ALLISON: ¿Y eso?... ¿Qué tení en la boca?
AYELÉN: Nada.
ALLISON: ¿Cómo que nada? A ver, déjame ver.

Allison y Ayelén forcejean. Allison le quita la mochila.

AYELÉN: Mamá, no seai metía, no seai metía. Te metí en todo.
ALLISON: ¿De dónde sacaste eso?
AYELÉN: ¿Qué cosa?
ALLISON: Esto poh.

Allison le muestra la caja de bombones más cara de Copiapó que estaba en su mochila.

AYELÉN: Lo compré.
ZACARÍAS: ¿Lo compraste? ¿Y se podría saber con qué plata, señorita?
AYELÉN: Con una que yo tenía guardada.
ZACARÍAS: Ahora trabaja la perla.
ADELIA: Déjenla. Habrá tenido su platita guardada.
ALLISON: No se meta mamá quiere... (A Ayelén) Ayelén yo sé que me estas mintiendo. Te conozco. ¿De dónde sacaste eso?
AYELÉN: Ya... Me lo regaló la Mariana.
ALLISON: ¿Qué Mariana?
AYELÉN: La Mariana. Mi compañera.
ZACARÍAS: Ah, que generosa la Mariana...
AYELÉN: Súper.
ZACARÍAS: Entonces voy a llamar a los papás de la Mariana pa darle las gracias...
AYELÉN: No, no... No sean metidos, no sean metíos.
ALLISON: A ver ¿Y por qué no?
ZACARÍAS: ¿De dónde sacaste esta caja de bombones?... Ayelén te hice una pregunta.
AYELÉN: Ya. Lo saqué del súper.
ALLISON: ¡¿Qué?!
AYELÉN: Eso poh. Lo saqué del súper.
ALLISON: Ahora andai robando.
AYELÉN: Ay, mamá todo el mundo lo hace. Todos roban. No sé porqué me retan a mí.

ALLISON: Porque robar es malo poh, Ayelén... ¿No te dicen esas cosas en el colegio?

AYELÉN: Pero mamá, en el colegio todos mis compañeros cuando van al súper se roban algo.

ALLISON: Y si todos tus compañeros se tiran de cabeza del cerro, ¿Voh también lo vai hacer?

AYELÉN: Es que hay que ser entero pavo pa tirarse de cabeza del cerro...

ZACARÍAS: No sé si lo entiendes, Ayelén pero te estamos tratando de educar.

AYELÉN: Pero hace caleta de tiempo que me quería comer un chocolate bacanes. Además, el tata siempre cuando bajaba de la mina me traía algo, y ahora nadie me trae ninguna cuestión.

ALLISON: Ya pero eso no te da derecho para que andes robando como una mocosa cualquiera.

AYELÉN: Ah, no sé qué tanto color le dan... Yo ya soy grande. Puedo hacer lo que quiera.

ALLISON: No. Usted no es grande, ni puede hacer lo que quiera. Mientras viva bajo mi techo, usted va a respetar mis reglas y va a hacer todo lo que yo le diga y san se acabó.

AYELÉN: Además ¿Cómo tu comí cosas dentro del súper y nadie te dice nada?

ALLISON: Ah, pero eso es diferente.

ZACARÍAS: No, no es tan diferente.

ALLISON: A ver ¿Y por qué no? ... Si uno después paga las cosas en la caja como una dama. Eso no es estar robando.

AYELÉN: Mentira mamá, nunca pagai ná. Además esta casa es de los tatas, no es ni tuya.

ALLISON: ¡Cállate!

ALEXIS: Ayelén, eso lo sacaste de mi súper.

AYELÉN: No.

ALEXIS: Ayelén, somos los únicos que traemos ese producto.

ZACARÍAS: ¿Lo sacaste del súper del Alexis?

Silencio tenso.

AYELÉN: *(Con vergüenza)* Si...

ALEXIS: Pero, ¿voh cachai lo que hiciste cabra chica? Voh cachai que si te llegaban a pillar y veían que voh erís mi sobrina, me echan cagando del super. Te das cuenta que estás arriesgando mi pega por un capricho tuyo. Soi bien desconsiderada, cabra chica...

AYELÉN: Si sé, padrino Alexis.

ALLISON: Pídale perdón a su padrino Alexis.
AYELÉN: Perdón, padrino Alexis.
ALEXIS: Agradece que soi mi sobrina y no me voy a ensañar contigo. ¿Voh cachai lo que hacemos con esos monos que andan robando? Con el Jhonattan, el guardia del turno de la tarde, a todos esos monos los metemos a la oficina y los hacemos cagar ahí dentro: “A ver, mono, ¿Qué tení ahí? Si te tenemos entero cachao mono culiao. Las cámaras no mienten. Qué tanto. Pasa la mercadería. No te hagai el larry; Si voh sabí lo que tení... ¿Te querí hacer el difícil? ¿Querís problemas? ¿Querís que llamemos a los pacos? ¿Querís salir preso de acá? ¿Querís que te mandemos de vuelta a tu país?”...Si a esos monos los hacemos cagar ahí adentro. Si vierai con los reptilianos que me he pillao Ayelén. Si esta cuestión es seria. Voh cachai que el robo hormiga es una de las principales causas de pérdida de los supermercados. Y si pierde el súper, pierde uno también po.

ADELIA: Tení que tener cuidado Alexis, no te vaya a pasar algo malo. A usted no le pagan de guardia. No tiene porqué andar exponiéndose a esos criminales.

ALEXIS: Pierda cuidado, mami. Con el Jhonattan lo tenemos todo bajo control... Si sigo así, seguro me nombran empleado del mes.

ZACARÍAS: El problema Ayelén es que en esta casa nunca te ha faltado nada. Esta es una casa decente donde la gente trabaja. Nosotros con tu madre y tu abuela nos hemos esmerado en darte la mejor educación que hemos podido. Y tu nos respondes de esta forma... Para que tu sepas la gente que hace esas cosas termina en la cárcel. Puede ser que ahora haya sido una caja de bombones, una cosa así chica, sin importancia. Porque todos ladrones parten robando cosas chicas cuando son chicos. Pero después cuando son grandes roban cosas más grandes. Y ahí ni tu mami ni yo te vamos a poder sacar de ningún atado en el que te metai. ¿Entendiste?

ADELIA: Ya no sean así. Si mi niña ya entendió y nunca más lo va a hacer. ¿Cierto, Ayelencita?

TODOS: ¿Cierto? ¿Cierto, Ayelén?

Ayelén termina acorralada por su familia. No alcanza a responder. Repentinamente aparece la Jessi en la televisión.

ALEXIS: ¡Cachen, en la tele! Ahí está la Jessi...
ADELIA: Ay, que es bonita la Jessica. Teni que cuidarla más po, Alexis.

ALEXIS: Si mami, si no ve que ahora que están sacando a su papi de allí abajo, voy a ir al matinal, y le voy a pedir matrimonio ante todo chile, al lado del Camiroaga.

AYELÉN: ¡¿Qué?!

ALLISON: ¿Cómo te voy a casar, oh?

ADELIA: Claro que si pue.

AYELÉN: La Jessi me dijo que le gustaba el Schilling.

ALEXIS: Qué Schilling, qué Schilling. Espérense no más que sea famoso.

ALLISON: ¡A ver, modela poh, modela!

Alexis modela.

ALEXIS: Que modela, cacha los músculos.

AYELÉN: Jajajajaja... ¡Pero el Schilling no anda pasao a pescao, poh!

ALEXIS: ¿Qué pescao, qué pescao?

ADELIA: ¡Ya no me peleen!

ALEXIS: (A Allison, con aires de autoridad) Oye tú, controla a tu cabra chica...

Todos se mofan de Alexis.

ALLISON: Y tu controla a la Jessi, mira que anda a pura conferencia de prensa con los periodistas, ahí en plena por todo el campamento.

ZACARÍAS: La jessi se dirige al país.

ADELIA: No digan esas cosas delante de la niña.

AYELÉN: Si yo cacho todo, güeli.

ALEXIS: Están picados, por puro que la Jessi salió en la tele.

ALLISON: Uy, sí. Mira cómo corro pa' que me enfoquen las cámaras.

ALEXIS: Igual cortai las huinchas por ir allá. Como a voh ya no te llaman ni pa promotora.

ALLISON: No seai ridículo. Tengo mejores cosas que hacer.

ALEXIS: Teñirte los pelo. Hacerte las uñas. Ponerte las cremas... Shhh. cualquier pega.

ALLISON: Obvio po. ¿Qué querís? ¿Que ande dando pena como las negras que contratan en esa disco toda piojenta donde trabajai? Pa tu información yo ya tuve una hija. Y estoy en camino de tener otro. Mira, si con guata y todo, todavía se me nota la cintura. Una es bien mujer. El cómo una mujer combate los designios del tiempo y la edad es siempre su

secreto mejor guardado. Y no es por sobrarme, pero cuando vamos con la Ayelén caminando por la calle, la gente que no nos conoce se confunde, y te piensa que somos hermanas. ¿Cierto Ayelén?

AYELÉN: Cierto.

ALLISON: ¿Y voh creí que eso es gratis? ¿Voh creí que eso se hace solo? No po. Es un trabajo. Y como todo trabajo requiere tiempo. Mucho tiempo.

ADELIA: Allita, no se ponga así. Usted sabe que es bonita.

ZACARÍAS: Su mamá tiene razón. Debe sentirse orgullosa por todo lo que trabaja. Usted es una mujer hermosa.

ALLISON: Si poh... No como la Jessi.

AYELÉN: Si igual tiene un poquito cara de chana.

ALEXIS: Oye, la van a cortar de tratar así a la Jessi. Más respeto. Es mi polola. ¿O acaso yo ando tratando de mantenido al perkin que te embarazó y que tení viviendo en la casa?... (A Zacarías) Dime, ¿Te he tratado de flojo?, ¿Te he tratado de zangano culiao? No poh... Porque yo soy un hombre respetuoso. Y exijo *reproci-dad* para con mi mujer.

AYELÉN: ¿Exige, qué?

ALEXIS: *Re-pro-ci-dad.*

ZACARÍAS: *Re-ci-pro-ci-dad* querrás decir.

ALEXIS: La misma hueá. Lo importante es que con la Jessi nos vamos a casar. Les guste o no les guste. Además yo no sé porque les pica tanto que la Jessi sea cariñosa conmigo.

ALLISON: Es que es demasiado cariñosa, po Alexis. ¿O acaso no viste cómo coqueteaba al periodista también?

ALEXIS: ¿Qué? Si los periodistas son todos fletos.

ADELIA: Oye, que se veía linda la Jessi en la tele... ¿Es idea mía o estaba más rubia?

AYELÉN: Pero ella es súper morena.

ALEXIS: ¿Morena? Morenaza. Quedó más linda mi huachita.

ZACARÍAS: Tiene una belleza proletaria, diría yo.

ALLISON: ¿Exótica? Tiene pura cara de altiplánica la otra. Le falta la pura güagüa colgando... Además, se jura cuica por puro que no tiene teta.

AYELEN: Altiplánica... Alta y plánica.

ALEXIS: Estai picá porque voh andai con las charchas colgando. La Jessi es flaquita, nada más.

AYELÉN: Le dicen la maga: Nada por aquí. Nada por allá...

Risas.

AYELÉN: (A Alexis) Perdón padrino, me lo contaron en el colegio.
ADELIA: Igual es verdad eso que dicen que la tele engorda.
AYELÉN: ¿Usted cree, güeli? Yo la vi igual.
ALLISON: Igual de raquítica, será. A esa mujer cuando nació el doctor no le pegó una palmazo sino un tablazo...

Nadie ríe.

ALLISON: (A Zacarías) ¡Ríete!

Zacarías se ríe obligado.

ADELIA: (A Alexis) Ya mi amor, no se preocupe. Si usted sabe que con lo que se ponga la Jessi, se ve bonita... Pero, ¿Por qué se tiñó el pelo de ese color? Antes era como la Pocahonta...
AYELÉN: Y mi padrino Alexis era como el John Smith.
ALLISON: Bien cagao el John Smith, en todo caso.
ZACARÍAS: ¿Quién es John Smith?
ADELIA: ¿Cómo no sabe quién es John Smith?
ZACARÍAS: Bueno, no sé quién es John Smith. ¿El mormón?
AYELÉN: John Smith es el enamorado de la Pocahonta po.
ALEXIS: Ponte vivo... ¿Pa que tan acicalao?
ALLISON: Uy Alexis, ¿Podí hablar bien?... Sabí que no se te entiende nada.
ADELIA: Tiene que hablar bien, mijito.
ZACARÍAS: El gusto de hablar como flaite.
AYELÉN: Es que está de moda hablar como flaite.
ALLISON: Espérate no más, la Jessi se va a hacer famosa y después ni siquiera te va a pescar.
AYELÉN: Ahora ya ni nos viene a saludar. Antes pasaba metida en la casa.
ADELIA: Alexis, tení que ir a verla. Llévale un ramito de flores. Alguna cosita. Algo pa que se sienta acompañada.
ALEXIS: No mami, si yo ya hablé con ella y me dijo que no. Me dijo que quería estar sola. Que era un momento íntimo de ella y de la familia... pero sabe mami, yo la entiendo. Ha sido un proceso súper difícil pa ellos. Si no fuera por las familias de los mineros ninguna autoridad habría movido un dedo para sacarlos. Pero es gracias a esas familias que ahora están todos los

periodistas ahí viviendo en carpa. Ha sido súper estresante. La Jessi lo ha pasado súper mal.

ADELIA: Harto mal lo tiene que haber pasado.

ALLISON: Shh... Con todos esos regalos cualquiera la pasa mal.

ALEXIS: Eso es un detalle. La gente se puso cuática. No vís que ahora la Jessi no puede ir a carretear, a peinarse, nada. Me dijo incluso que se volvieron locos haciendo altares, hay hasta uno de la virgen que le gusta a usted mami.

AYELEN: Oye, igual podríamos irnos a vivir en carpa con ellos.

ALEXIS: Oye, si no es que ellos hayan querido irse a vivir en carpa. Es que no les quedó otra opción. Es un caso extremo. Imagínense que el papá se hubiera quedado adentro de la mina. ¿Cómo estaríamos nosotros?

ALLISON: Sipo... pero no se quedó ná adentro.

Silencio tenso. Aldo se levanta de la mesa pero Adelia lo retiene.

ADELIA: Y por eso tenemos que estar contentos.

ZACARÍAS: Obvio que sí, suegro.

ADELIA: Dígale a la Jessi que puede contar con nosotros pa lo que necesite. Esta es su casa también.

AYELÉN: Entonces ¿Después que se casen, se van a venir a vivir con nosotros?

ALLISON: No seai tonta, Ayelén. No vis que luego el parcito agarra papa.

ZACARÍAS: De cualquier forma no creo que quepamos todos en esta casa. De ser esa la situación, es decir, tener a la Jessi también viviendo con nosotros, tendríamos que hacer una ampliación, yo creo.

Aldo mira a Zacarías.

ZACARÍAS: Siempre que contemos con su permiso, suegro... Mal que mal esta es su casa.

ADELIA: Nosotros no tenemos problemas. La casa será chica pero el corazón es grande.

ALEXIS: No mami, tranquila. Nosotros con la Jessi ya lo tenemos hablado. Nos queremos ir a los condominios. Estacionamientos. Pastito. Quincho. Conserje. Piscinita... No queremos pecharle techo a nadie. (*Mirando a Zacarías*) Ya estamos grandecitos ya.

ZACARÍAS: (A Alexis) Podríamos partir por terminar el colegio...
ADELIA: Ya no le digan más si mi niñito ya sabe lo que tiene que hacer, ¿Cierto mijito?

Silencio... Todos revisan sus celulares. Se ignora por completo lo que dice Ayelén. Solo Aldo le presta atención.

AYELÉN: El otro día, después de clases, me quedé conversando con el Jimmy. Él es hijo del señor ecuatoriano que trabaja en el mercado. Es mitad chileno y mitad ecuatoriano. Por eso los cabros lo molestan caleta y tiene súper pocos amigos. Entonces yo le pregunté por qué no había ido al paseo que hicimos con el curso al campamento Esperanza. Me dijo que su papá no había tenido plata pa darle y que entonces prefirió no molestar a nadie. Y yo le dije que tenía que habernos dicho. Si la idea era que fuéramos todos juntos. Pero me dijo que no. Porque una vez había intentado hacer una vaca para ayudar a un primo suyo que tenía una enfermedad medio rara, pero que en el curso nadie lo pescó. De hecho después lo molestaron caleta. Y pa' más remate no lo dejaron jugar a la pelota como por una semana. Es que a veces a los cabros igual se les pasa la mano. Hasta a mi me suben al columpio. Pero yo al tiro les paro el carro. Después de eso el Jimmy me dijo que no le gustaba Chile.

Todos la miran molestos.

AYELÉN: Que no le gustaba Chile porque se sentía solo, lejos de su familia.

Todos vuelven a sus celulares.

AYELÉN: Igual me dio pena, porque ¿Qué le digo? ¿Qué le digo en esos casos? Güeli, güeli, ¿Qué le digo?

Nadie comenta.

ALDO: ¡Adelia!

ADELIA: (*Reaccionando*) Dígale que harta fuerza noma, que tire pa' arriba, eso dígale... Oh mijito ¿Y cómo está el asunto del tito?

ALEXIS: Bien. Ahí sigue...

ALLISON: ¿Y todavía no se sabe nada?

ALEXIS: Hay que esperar que la justicia resuelva.

ADELIA: Harto que lo han tramitado.

ALEXIS: Es que esas cosas se demoran, po mami.

ALLISON: Pero ya han pasado como seis meses.

AYELÉN: ¿Y qué van a hacer?

ALEXIS: Esperar no más poh. No les queda otra.

ALLISON: ¿Cómo esperar? ¿De qué van a vivir ahora? Si él era el único que trabajaba en esa casa.

ALEXIS: Bueno, ahí la familia se está moviendo. Han hecho las completadas, los bingos... Pero si ustedes han ido. ¿Qué no se acuerdan?

ADELIA: Si, pero no debe ser fácil juntar tanta plata...

ZACARÍAS: Y no va a vivir de las puras completadas... El súper se hará cargo, me imagino.

ALEXIS: ¿Y por qué se va hacer cargo?

ZACARÍAS: Hacer cargo de lo que le pasó al tito. Mal que mal perdió una mano.

ALEXIS: No perdió una mano. Perdió movilidad y fuerza, que es otra cosa. La mano la tiene intacta.

ZACARÍAS: Es lo mismo. No la puede usar. Quedó inválido.

ALLISON: ¿Y de qué va a trabajar ahora?

AYELÉN: De modelo de calcetines.

ALLISON: ¡Tonta!

ZACARÍAS: Bueno, es un accidente laboral. El súper tiene que hacerse cargo.

ALEXIS: ¿Por qué se va hacer cargo si la culpa fue del tito? Mira. A nosotros en todas las reuniones, siempre se nos explica que el protocolo de seguridad dice que cuando está en operación una maquinaria pesada, uno debe mantenerse a lo menos a 3 metros de distancia. Pero el tito, no estaba a esa distancia ¿Cachai? Longi el loco.

AYELÉN: Pero tío, ¿Dónde va a tener 3 metros de distancia? Si los pasillos del súper son super chicos.

ALEXIS: Ese pasillo tiene 5 metros y 35 centímetros. No me vai a decir a mí. Si yo trabajo ahí.

AYELÉN: Ya, pero esos pasillos siempre están llenos de cajas y cuestiones poh.

ALLISON: ¿Ven? Eso pudo pasarle a cualquiera.

ALEXIS: A cualquiera no, porque yo soy obediente. Sigo el protocolo. A mí esa wea no me pasa.

ADELIA: Ya pero, si usted estaba ahí por qué no cuenta como fue.

ALEXIS: La cosa fue así. Había llegado un cargamento de latas de cerveza, que había que trasladarlo al sector de los bebestibles. Entonces llego el David manejando la Yale, le metió las patas, la empezó a subir, pero entonces una de las patas empezó a tiritar, la pata se cayó, la carga se deslizó y le cayó al tito encima. Así fue.

ZACARÍAS: Ese es un problema típico de los rodamientos que sostienen las horquillas. Las Yales esas usan rodamientos coreanos que se gastan súper rápido. Siempre pasa lo mismo. Si usaran rodamientos alemanes, otra sería la historia... De cualquier forma, ese es un problema de falta de mantención de las máquinas con las que trabajan. No es culpa del tito. Es culpa del súper. Por ahorrarse plata, uno de sus trabajadores perdió su mano.

ALEXIS: Dale con que perdió la mano... Y que hablaí tanto, si voh no estabai' ahí.

ALLISON: ¿Y los del sindicato no han hecho nada?

ALEXIS: No sé.

ALLISON: ¿Y voh no estai metido ahí?

ALEXIS: ¿Qué voi a andar metido en hueás?... Pa puro que me echen.

ALLISON: Ay, que soy cobarde, Alexis.

ALEXIS: Soy inteligente.

ADELIA: Si, usted no se meta en esas custiones. Haga su trabajo noma...

AYELÉN: Ya, ¿Pero ustedes como compañeros de trabajo no van a hacer nada por el tío tito?

ALEXIS: Y, ¿Por qué vamos hacer algo? Si no somos compañeros.

AYELÉN: Ah, pero, ¿Cómo? ¿No trabajan en el mismo súper?

ALEXIS: Si, pero el tito es externo.

AYELÉN: ¿Externo?

ZACARÍAS: Lo que pasa Ayelén, es que el tito es un subcontratado. Él únicamente presta un servicio de una empresa externa. Por eso no tienen el mismo sueldo que el Alexis. Trabajan en el mismo lugar pero tienen distintos empleadores. ¿Me explico?

ADELIA: Así como juntos pero no revueltos.

ZACARÍAS: Exacto. Por eso muchos tampoco tienen derecho a sindicalización.

AYELÉN: ¿Sindicalización?

ZACARÍAS: La sindicalización es un proceso según el cual todos los trabajadores...

ALLISON: Ya córtenla el parcito, ¡Me marean!

ADELIA: Por eso yo digo, no hay como ser independiente y tener lo de uno. Ser su propio jefe. Como la señora rosa...

ZACARÍAS: El problema pasa por tener jefes decentes.

ALEXIS: O tener empleados decentes.

ALLISON: Ya no empiecen con esas cuestiones políticas. ¡Me pongo nerviosa!

ADELIA: Pero Allita.

ALLISON: Oiga mami, sabe que al local de almuerzos de la señora Rosa le regalaron cualquier cantidad de flores por su marido.

ZACARÍAS: Si, el puesto está súper bonito. Y ahora con la cantidad de turistas, el local se le llenó.

ALEXIS: Parece funeraria la casa de la vieja.

ALLISON: Na que ver mami, debería pedirle unas cuantas pa' la casa y otras pa' la fábrica. Algo que le combine con el delantal, digo yo.

ALEXIS: Cha, la media fábrica... Si parece carro de supermercado la wea...

ADELIA: La vai' a cortar de andar pelando el negocio. No seai' mal hablao' Alexis. Harto que nos ha costado sacarlo adelante... (A Allison) No me hablé' de esa señora, se le subieron los humos, y anda toa' mano de guagua. El otro día le pedí unos kilitos de harina para terminar de hacer las masas de la última partida de las jamón queso, y no me convidó ná'.

ALEXIS: Es que le tiene mala mami.

ADELIA: ¡Envidia! Eso es lo que nos tiene. Porque nosotras estamos siendo cada vez más famosa. Si ahora todo el mundo conoce el carrito de empanadas "Las reinas de la esperanza".

ALEXIS: Ya poh... Y ¿Por qué no celebramos entonces y se raja con unas empana para todos?

ADELIA: No pueh, salieron justo 34 en la tira pa' mañana.

ALLISON: ¿A dónde 34?... Yo conté 33 mami.

ADELIA: ¿Cómo que 33? ¿Quién se comió una empana?

Silencio. A Alexis se le repite la cebolla.

ADELIA: ¡Voh fuiste cabro culiao!

ALEXIS: No mami, ná' que ver. ¿Cómo me inculpa por un chancho? Si usted sabe que tengo el tema del reflujo y eso. No fui ná' yo. En serio... Yo vi a la Marjorie sacando empanadas en la mañana.

ALLISON: Ve mami, yo ya le dije: nos vamos a ir a pique con la negra culiá esa. Yo sabía que era ladrona.

AYELÉN: No mami, la tía Marjorie no haría eso. Ella es super buena. Además siempre anda con la media pinta ¿No hai' visto?

ALLISON: ¿Y qué tanto la defendí tú?

AYELÉN: ¿Te acordai' del rouge que te regale pal día de la mamá? Ya poh es que ella trae esos productos directamente de Colombia. Lo que pasa es que va a levantar un salón-de-belleza-unisex. Aquí me pasó el último catálogo *Alexia*. (*Lo muestra*) Colección Primavera – Verano. “Siéntete bella y se natural con *Alexia*”. Mire güeli.

ADELIA: A ver, déjeme mirar.

ALLISON: Pero mami, no le dé más cuerda. No ve que la negra culiá nos está cagando el negocio.

ADELIA: Ay, sí. Toda la razón.

ALEXIS: Lo decís de puro envidiosa, Allison. Por puro que la Marjorie se pasea por el centro y deja a todos los monos vueltos locos, y después pasai voh y se tienen que sacar los ojos.

ZACARIAS: A ver, a ver, a ver. Más respeto con la dama... Yo creo que están exagerando. La Marjorie es una cabra de esfuerzo que simplemente está tratando de armar su Pyme. Nada más.

ALEXIS: (*A Adelia*) Y mientras arma su Pyme, se está ahorrando el almuerzo con las empanadas suyas, mami.

ALLISON: Ven, yo les dije. No sé por qué se empeñan tanto en defenderla.

ADELIA: Si, puede ser. Yo la vi medio hinchadita el otro día.

ALEXIS: ¿El otro día? Yo la veo todos los días bien hinchá... (*Hace el gesto*)

ZACARIAS: No seas vulgar, hombre...

ADELIA: Pero pobre de ella que la pille robándome una empanada... Pérate no más.

AYELÉN: No diga eso, güeli. La tía Marjorie es super buena persona.

ALEXIS: Si poh, si es súper buena. Es de las mejores. De las colombianas que van a la disco a hacer shows, la Marjorie es de las más cotizadas.

ZACARIAS: (*A Allison*) Pero que horrible. Tu hermano habla como si ella fuera una mujer de mala vida.

ALLISON: Por algo será poh.

ALEXIS: No digo eso. Ella verá lo que hace con su vida. Pero igual no me extraña que sea amiga de lo ajeno, porque para mantener ese forro, necesitai plata.

AYELÉN: ¿Y qué tiene que la tía Marjorie gaste plata en verse bonita?

ZACARIAS: No sean peladores. Ella es una cabra bien pintosa, que sabe cuidarse.

ALLISON: (*Interrumpiendo a Zacarías*) A ver, a ver, a ver... Pintosa. ¿Qué la andai mirando, acaso?

ZACARIAS: Digo, que es una cabra joven. Y cuando uno es joven anda exudando hormonas.

ALLISON: *(Interrumpiendo a Zacarías)* ¿Qué hormona? ¿Soy su doctor?

ZACARIAS: Digo que es joven. Joven. Además... ¿Cuánto tiene? ¿28 años?

ALLISON: *(Interrumpiendo a Zacarías)* ¿Y por qué sabís su edad tu?

ALEXIS: No, yo creo que ella es más joven. Las colombianas de jóvenes son bien bonitas, exóticas, voluptuosas. Pero después, cuando son más viejas, como que se les ensanchan las caderas. Se echan a perder.

ALLISON: ¿Se echan a perder? Se van a la chucha. Si no te dejan ni caminar con esas rajadas en la vereda.

ADELIA: Si, eso es verdad. Y de esas mujeres está llena la ciudad.

ZACARIAS: Lo que sucede, no es que la Marjorie sea tan tan joven. Es que es una mujer que se preocupa de su imagen, de verse bonita, y por ende la rompe con los hombres.

ALLISON: Los hombres la rompen a ella, será oh.

ZACARIAS: No seas vulgar, mujer... La Marjorie se vino a Chile a buscar oportunidades. Tiene que mandarle plata a su mamita y su hijita que viven en Colombia. No arriesgaría su pega de esa forma.

ALLISON: *(Interrumpiendo a Zacarías)* ¿Y de dónde la conocís tanto? ¿Te estai' viendo con ella, acaso?...

ZACARIAS: Pero mujer, no exageres.

ALLISON: ¿Que exagero? Tú siempre pensai que yo exagero. Tengo la pura ¿me escuchaste? Las colombianas son todas iguales: Bien putas.

ZACARIAS: No digas eso, usted no las conoce... Además, una sociedad que valora la inmigración enriquece la diversidad de su gente.

ALLISON: Cállate voh. Si nunca te aparecí por la fábrica. *(A Adelia)* A esa mina la tengo más cachá mami, anda puro sacando la vuelta. Yo les dije. No hay que confiar en esa gente. Los colombianos son todos iguales: Flojos, hediondos y ladrones. Y lo peor es que hay por todas partes. Crecen como conejos. Yo no sé qué andan haciendo acá quitándole el trabajo a los chilenos. Deberían irse a su país. Si es cosa de mirar no más: el centro está lleno de cafés con piernas, botillerías y centros de llamado. Ahora no se puede ni caminar por la calle sin tener la sensación de que te van a robar. El barrio hasta se puso feo. Nada bueno puede salir de tanto negro junto. Deberían cerrar las fronteras y no dejar pasar más a esa gente.

ADELIA: Ay pero Allita, tú en ese estado y yo con lo cansada que ando. Necesitamos alguien que nos ayuden en la pega. Yo a veces no doy a basto. El otro día me sentí tan mal, me faltaba el aire... Yo creía que me iba a desmayar... En todo caso, yo ya

se las dejé bien clara a la Marjorie el otro día. ¡Oye Marjorie, o te poni las pilas o te saco cagando del carrito, me escuchaste! Me sentí tan mal...

ZACARÍAS: Pero no sean así con la pobre chiquilla. Si es una cabra de esfuerzo. Se ve que trabaja con honestidad.

AYELÉN: Si poh mami, la tía Marjorie super buena conmigo. Siempre me ayuda con las tareas. Además mi padrino Alexis me dijo que nos podíamos comer una empanada en la mañana.

Adelia se para y le tira el pelo a Alexis.

ALEXIS: Oye, soy saaapa oh!

ADELIA: ¡Voh fuiste cabro mentiroso!

ALLISON: ¡Put a el chancho reculiao!

ADELIA: A ver, cuidaito con las palabras en la mesa.

ZACARÍAS: Que descaro...

ALEXIS: (A Ayelén) ¿Qué andai sapeando, cabra chica?... Además, las comimos juntos.

AYELÉN: Pero yo me comí los puros cachitos.

ADELIA: No puedo creerlo.

ALEXIS: Si era pa' probarlas, no más... Mami, tiene que echarle más azúcar al pino, no ve que se repite...

ALLISON: Oye que soi desconsiderado, Alexis.

ZACARÍAS: Vieron, yo les dije, más rápido se pilla a un mentiroso que a un ladrón.

ALEXIS: Ya relajen la vena oh, sí lo hice por todos.

ADELIA: ¿Cómo que por todos?

ALEXIS: Si poh, que no escucho la cávala de los 33. Tenían que ser 33 empanás. Si eran 34 le iba a ir mal en el negocio.

ADELIA: Qué tontera va a decir ahora.

ALEXIS: Ninguna tontera, mami. Si es verdad eso de los 33, no podían haber 34. Era igual que con los mineros. Estuvo bien que el papi no estuviera atrapado, porque la cávala resulta con 33. Cacha: 33 mineros atrapados, supieron que estaban vivos el 22 de agosto del 2010, entonces si sumai el 22 más 08 más el 2010 sin contar los cero, ahí... ¿Cuánto te da?

AYELÉN: 33.

ALEXIS: Son 33 viste, y fue en la semana 33 del año. Además 33 días se demoró la máquina en escavar hasta el refugio, donde estaban a la temperatura promedio de 33° C; donde el mensaje que enviaron tenía 33 caracteres.

ALLISON: ¿33 letras?

ALEXIS: No, caracteres, letras y espacio juntos. Y los están rescatando hoy día ¿A cuánto estamos hoy día?

ALLISON: A 13 del 10 del 10.

ALEXIS: Ya poh, si los sumai, ¿Cuánto te da? 33 poh. La cápsula fénix se demora 16 minutos en bajar y 17 en subir. Suma...

AYELÉN: 33.

ALEXIS: Además había 33 medios de comunicación apostados fuera de la mina.

ADELIA: ¿Y eso es verdad?

ALEXIS: Si poh, si hasta la ambulancia que va a llevar a los mineros, se demora 33 minutos exactos en llegar desde la mina hasta el hospital.

ALLISON: Oiga mami, a mí me dijeron en el consultorio que tenía 33 semanas.

ZACARÍAS: Yo llevo 33 días con el camión malo.

ALEXIS: En el súper hay 33 cajas.

AYELÉN: En mi curso hay 33 alumnos.

ADELIA: Y 33 es la edad de Cristo.

ALEXIS: Ve mami, 33 es el número. No 34. El terremoto... El terremoto de Conce, ¿A qué hora fue?... A las 03: 34. No lo ve, mala cueva ese número.

ADELIA: Si poh, pero 34 se divide en dos números el 3 y el 4, si los sumai te da 7, el número divino.

ZACARÍAS: El 7 es número de la suerte.

AYELÉN: Yo me saqué un 7 en matemáticas ayer.

ZACARÍAS: Muy bien, mi niña...

ALLISON: Lo único del 3 y el 4 es que en la casa del minero 34 andamos todos al 3 y al 4.

Silencio tenso. Todos miran a Aldo. Sale Adelia. Ven la televisión y se escuchan las donaciones de farkas a los mineros. Entra Adelia con un pedazo de torta.

ADELIA: Familia... Hoy es un día muy importante y tenemos que celebrarlo.

ZACARÍAS: ¿De qué me perdí?

ADELIA: Lo que pasa es que la Ayelencita ya no es más la Ayelencita.

AYELÉN: Ay no, abuela. Que lata.

ADELIA: Desde ahora es la Ayelén... Nuestra niña es una mujer.

ZACARÍAS: Pero si la Ayelén siempre ha sido mujer.

ADELIA: ¿Cómo explicarlo? Lo que pasa Zacarías, es que a la Ayelén le llegó la luna.

ZACARÍAS: ¿Cómo la luna? ¿Está enferma?

ALEXIS: Le llegó la regla, te están diciendo.

ADELIA: Y por eso vamos a celebrarlo...

AYELÉN: Pero güeli, a mis amigas no le hacen esto.

ALLISON: Eso es porque sus amigas no viven en esta casa.

ADELIA: No tiene por qué avergonzarse. Al contrario, tiene que sentirse orgullosa. Ahora usted es una mujer bien mujer. Además, esto es algo normal que les pasa a todas las mujeres del mundo. Es algo bueno. Es algo natural. Ahora usted se va a poner más bonita, más atractiva. Y su cuerpo va a empezar a cambiar.

AYELÉN: Pero, ¿Por qué todos tienen que enterarse?... Ya córtenla. Se acabó.

ADELIA: No, no se acabó. Esto está recién empezando. Este es el primer día del resto de sus días.

AYELÉN: Papi yo ya no soy una pendeja. (*Buscando la complicidad de Zacarías*)

ZACARÍAS: ¿Y qué quiere que haga? Este no es un tema que yo particularmente domine... Además, para algo usted tiene mamá.

ADELIA: Exacto. Porque este es un asunto de mujeres. Mi mamá lo hizo conmigo.

ALLISON: Y mi mamá lo hizo conmigo.

ADELIA: Y ahora lo estamos haciendo con usted.

ALLISON: Después usted se lo va a hacer con su hija...

ADELIA: Si poh, Ayelén.

ALLISON: Este es un tema serio.

ADELIA: Después te van a empezar a crecer unas cosas.

ALLISON: Se te van a achicar otras.

ADELIA: Vamos a tener que conseguirte sostenes más grandes.

ALLISON: Y cuando estís' en esos días vai' a andar toda hinchá.

ADELIA: Vai' a ser como un güaterito.

ALLISON: Así que no podí' comer cualquier cosa.

ADELIA: Con su mami vamos a hacer un calendario pa' que usted sepa cuáles son los días que usted va estar más sensible.

ALLISON: Vai' a tener que andar con más cuidado, Ayelén.

ADELIA: Hay que tener mucho ojo con tu aseo personal. Y con la limpieza de la casa, también...

ALLISON: No se pueden dejar las toallitas en cualquier parte.

AYELÉN: (*Amurrada*) ¡Ya paren la hueá!...

ALLISON: A ver, ¿Qué te pasa?...

AYELÉN: No soy la primera mina a la que le llega la regla.

ALLISON: Si te digo esto es por tu bien. Ya ven a sentarte, ¡Ven a sentarte!... Bueno, como te decía, las primeras veces puede

que te salga más negra, más oscura, más viscosa, pero eso es normal.

ZACARÍAS: ¿Podrías ser un poco menos literal?... Estamos comiendo.

ALLISON: Tu cállate, Zacarías... Mami, vamos a tener que comprar toallitas. Yo con el embarazo no estoy usando... Y bueno, usted menos.

ADELIA: Ahí vemos cómo nos arreglamos. Lo importante ahora es que la niña se aprenda a cuidar.

ALEXIS: (A Allison) Si poh, no vaya a salir con una sorpresa.

ADELIA: Ni en broma lo digai, Alexis. Toca madera.

Adelia toca madera.

ALEXIS: Mientras sepa cerrar las patitas, todo bien.

ZACARÍAS: Más respeto. Es tu sobrina chica.

ADELIA: Alexis no diga esas cosas...

ZACARÍAS: (A Alexis) De cualquier forma no puedes tratar a la Ayelén como si fuera una bataclana.

AYELÉN: ¿Qué es una bataclana?

ZACARÍAS: Una mujer de mala vida.

ALLISON: Una puta, Ayelén. Una puta... A los niños hay que decirle las cosas con todas sus letras. Usted no puede andar mostrándose por la calle como si fuera una puta. Los niños están muy agrandados. No saben ni limpiarse el poto y andan trayendo güagüitas al mundo.

ALEXIS: Si poh, Ayelén. Si así como tu estai cambiando, tus compañeros también están teniendo una revolución de hormonas. Yo mismo a esa edad andaba turnio mirando tetas y potos.

ADELIA: Pero Alexis, guárdese esas cosas pa' usted. No tiene pa' que andarlas ventilando.

ALEXIS: Mami, la Ayelén tiene que saber que uno, a esa edad, anda como loco buscando hoyos que tapar.

ZACARÍAS: Ayelén, nosotros te estamos diciendo estas cosas para que tu entiendas que lo que estás viviendo es un proceso biológico complejo. Y como familia queremos que estés preparada. Pero es algo normal que se da en todas las especies de la naturaleza. No sé si has visto los documentales que dan en *La Cultura Entretenida*. O en el cable, en el Animal Planet. Ahí siempre muestran que todos los animales tienen distintos procesos de cambio hormonal. Por ejemplo, no sé si lo viste, pero en esa etapa los pajaritos hacen una especie de danza muy especial.

ADELIA: Hay algunos que cantan súper lindo.

ALEXIS: (Hace el gesto) Y inflan una hueá roja.

ZACARÍAS: O los perros cuando andan en celo, como la cuky, la perra de la vecina que anda dando vuelta por el pasaje, y que tiene a todos los demás perros detrás de ella, oliéndole la cola.

AYELÉN: Ni que fuera perra en celo.

ADELIA: Esa es una metáfora del Zacarías, nada más.

ZACARÍAS: No se trata de eso. Se trata de que se cuide.

ALLISON: Mami, ¿Se acuerda cuando me llegó a mí?

Todos ríen.

ALLISON: Estábamos jugando a la pelota con los cabros del pasaje y tenía que agarrar un penal. Yo me creía el Rambo Ramírez, porque atajaba todo. Y ahí estaba. El Tito tenía que tirar el penal y me tiraba churros por puro que era mujer. Entonces va y le pega un puntete a tres deos. Y viene, y viene, y viene yyy... taaaa... ¡Y te atajé el penal, poh! Pero comencé a sangrar. Yo pensé que me había roto una weá adentro. Entonces partimos con mi mami a la posta. ¿Se acuerda, mami? Yo chorreaba como un barraco, como un tanque abierto, así taaaa... Y ahí no me quedó otra que agarrar la primera cuestión que encontré... Tu polera del colo, Alexis. ¿Te acordai?

ALEXIS: Sipo. La tuve que botar. Quedó entera roja la cagá.

ZACARÍAS: Pero si Colo-Colo es Chile, ¿No?...
Si poh.

ALLISON: Si poh.

ZACARÍAS: La roja de todos.

ADELIA: Ya, déjense de hablar tonteras. Mi niña ya es una mujer. Ya es grande, ¿No es cierto, Ayelén?

ALEXIS: Bueno Ayelén, yo supe de esto en la mañana. Así que fui corriendo y te compre un regalito.

Alexis saca una cajita musical. Todos la miran. Momento mágico.

ADELIA: ¡Qué bacán, gracias tío Alexis!

AYELÉN: Y ahora que ya soy grande, yo creo que el ratoncito debería darme unas monedas por las muelas que me sacaron el otro día en el dentista.

ZACARÍAS: Pero es que hasta donde entiendo el ratoncito le trae monedas a los puros niños chicos.

ADELIA: Si, pero pa' nosotros siempre va a ser una niña...

AYELÉN: Si poh, además me porté súper bien.

ZACARÍAS: Yo entendía que eso era con los dientes de leche...

ALLISON: Es que el ratoncito anda pobre últimamente, hace meses que anda buscando pega y no tiene plata pa' darle.

AYELÉN: ¡Siempre es lo mismo!

ZACARÍAS: Es que el ratoncito tiene el camión malo. Pero cuando el ratoncito tenga los repuestos le va a traer todos los chocapic y las monedas que quiera.

ALEXIS: Es que al ratoncito se le quedó el camión en pana fuera del café. Se le perdió la leche y el queso.

ALLISON: ¿Qué café? ¿Qué leche? ¿Qué queso?

ADELIA: No escuche Allita, si anda puro lesiando su hermano.

ALEXIS: Es que al ratoncito le tienen cortá la leche en la casa.

ALLISON: Soy falta de respeto con tu hermana, Alexis. (A Zacarías) ¿Y voh? ¿Dónde andabai metío?

ALEXIS: En el paraíso grado 33.

ALLISON: ¿Qué paraíso? ¿Qué grado? ¿Qué 33?

ALEXIS: Es un café, que está en O'Higgins 33.

ALLISON: ¿Qué O'Higgins? ¿Qué 33?

ZACARÍAS: No seai hablador, no tení idea de nada. Yo voy a O'Higgin 34, al frente, al taller de los chinos.

ALEXIS: Viste. Por eso tení mala cueva y no encontrai pega, 34 poh.

ZACARÍAS: Es que es el repuesto no ha llegado todavía, pero la otra semana llega.

ALEXIS: Pero al frente lo dejaste re-puesto... Y a la casa llegaste repuesto.

ALLISON: ¿Qué re-puesto? ¿Qué puesto?

ADELIA: Allita, le digo que no escuche, a palabras necias oídos sordos.

ZACARÍAS: No le crea nada a este jetón, mi amor. (A Alexis) Pero ya vai a ver, ya vai' a ver... Cuando tenga el camión listo y cague tanta plata que hasta me pueda limpiar el poto con los billetes de 20. Cuando tenga a todas las mineras de rodillas porque les haga los fletes y voh me andí rogando porque te preste pa' que te compres esa ropa de flaito con la que te vistes.

ALEXIS: Que te voy andar pidiendo plata a voh mono.

ZACARÍAS: A mi poh.

ALEXIS: Tai' perdido, yo tengo más plata que ustedes dos juntos, toi' cagao en plata.

ALLISON: ¿Ah sí? Entonces págame la cagaíta que te mandaste.

ADELIA: ¿Qué cagá te mandaste?

ALEXIS: No te podí quedar callá voh.

ADELIA: Alexis, ¿Qué plata? ¿Qué cagá?

ALEXIS: No se meta, mami. Esto es entre la Allison y yo. (A Allison) La otra semana te voy a pagar.

ALLISON: Pero rápido sí poh. Hace rato que te estai corriendo. Yo no tengo todo el mes pa' esperar. Tres gambas pesan.

ZACARÍAS: ¿Le prestaste trecientos mil pesos a tu hermano y no me dijiste?

ADELIA: Alexis, ¿Me podí decir de qué está hablando tu hermana?

ALEXIS: Nada, mami. Tranquila.

ADELIA: Allison, dime qué está pasando acá...

ALLISON: Dile a tu hijito que te diga, mejor. Yo creo que deberían saberlo, Alexis.

ADELIA: Ya pueh, Alexis...

ALEXIS: No sea copuchenta, mami. Métanse en sus hueás, mejor.

ALDO: ¡Alexis, no seai falta de respeto con tu mamá, querí!

Silencio.

ALEXIS: No se pasen rollos. Si no hice nada malo.

ADELIA: Pero entonces cuenta, poh Alexis.

ALEXIS: ¿No somos familia?... Ya poh. Tienen que confiar en mí.

ADELIA: Nadie desconfía de ti. Pero por favor, Alexis. No te metai en problemas.

ALLISON: Tenís que contarte a la Jessi. Vamos a ver si le va a gustar.

ZACARÍAS: Quizás en qué ambiente estai metido.

AYELÉN: Pero, ¿Por qué no cuenta, padrino Alexis?

ALLISON: Porque no tiene los cojones.

ZACARÍAS: Porque tal vez piensa que le vamos a tirar a los pacos.

ALEXIS: ¡Oye, córtenla! ¡No sean metidos! Tranquila, mami. Yo no soy ná delincuente. Y tampoco quiero deberle ná a nadie. (A Allison) Menos a voh, que estai llena de odio... Yo sé lo que hago. Arreglé mis cosas y no tengo tiempo pa' responder hueás. No tengo tiempo pa' tirar a la chuña. Estoy 8 horas en el súper y 6 horas en la disco. Trabajo todo el día. Todos los días. ¿Y pa' qué? Pa irme de este puto pueblo perdido en la mitad del desierto que no pescan ni pa' los desastres. Porque claro. Tiembla un poco. Queda alguna otra cagá. Se caen las casas. Las viejas del pasaje métale llorando frente a la tele. Los políticos hablan y hablan. Que el bono. Que la reconstrucción. Que los damnificados. Un día somos portada. ¿Y después? Después nadie se acuerda de nosotros. Terminamos siendo el mismo peladero de siempre, pero ahora con las casas en el suelo, y lleno de mediagüas cumas en las que no cabe ni la vergüenza. Pero yo no. Yo me aburrí. No voy a pasar toda la vida de esclavo cargando piedras y encerrado en la mina esperando que te caiga el cerro encima

como los giles. Porque pa que se te caiga el cerro encima tení que ser, o muy aweonao o muy esclavo de gente hambrienta de plata. ¿O usted cree que lo que pasó en la mina con los 33 pasó de mala cuea? Pasó porque hasta los pilares que sostenían el techo de esa mina estaban llenos de oro. Y la codicia de esa gente hizo que todo se derrumbara. Con los viejos adentro incluso. Pero yo no me voy a quedar acá esperando otro milagro, porque la vida no te regala nada, no te da nada gratis. Ni siquiera esa caridad con la que algunos se llenan la boca, es gratis. Solidaridad no es venir a ayudar un día o dos, o una semana, a personas que llevan años sufriendo. Eso se llama culpa y es repugnante... ¿Ve? Esa no es vida, poh mami. O por lo menos no es la vida que yo quiero vivir. A mí me esperan cosas mejores. Yo voy a ser exitoso. Voy a agarrar a la Jessi y nos vamos a ir pa' Santiago. No me voy a quedar acá "haciendo patria" pa' puro perder tiempo. Y tampoco voy a tolerar quedarme con ustedes esperando otro milagro. Porque la vida no te regala nada. Yo no quiero eso para mí, mami... Yo me voy a ir de acá.

ADELIA:

A ver Alexis, lávate la boca antes de hablar así. Estai diciendo puras cabezas de pescado. Hablai sin saber lo que estai hablando. Voh erís un pendejo. Con cuea te sabís lavar el poto y vení acá a dar discursitos de justicia. Soy mal agradecido. Mal agradecido y egoísta. Yo me deslomo todo el día y lo único que escucho es que te burlas de mi negocio. Y eso me hace sentir una vieja inútil que tiene que conformarse con vender empanadas porque es lo único que sabe hacer. ¿Tu creí que no me canso de gritar, de estar todo el día parada, de cagarme de hambre? No poh. No sabí cuánto nos ha costado todo esto, como tampoco sabí cuánto he tenido que dejar de lado para sacar adelante a esta familia. No te voy a sacar en cara nada. Solo te pido respeto. ¿Cómo es eso de venirnos a tratar así? ¿Qué wea tení en la cabeza? No mordai la mano que te dio de comer. Eso no se hace. La gente que más te ha dado en la vida somos nosotros. Sosiégate, querís. La familia es lo único que uno tiene, y por eso tenemos que cuidarnos. Por eso tenemos que estar agradecidos de estar juntos. Dale gracias a dios que tu papá está sano y salvo. Dale gracias a la virgencita del Carmen que no se quedó allá abajo atrapado en la mina. Si no, quizás cómo estaríamos. A moco tendido frente a la tele, igual que las viejas que decís tú. Llenos de regalo, pero desesperados por tener alguna noticia de tu papá. Pero no. Tenemos la suerte de que el papá se avivó, y renunció a tiempo. Por eso tenemos que estar

orgullosos de él. Tenemos que estar orgullosos que a pesar de todas las cosas malas que han pasado, todavía podemos sentarnos a la mesa y comer en paz como la familia que somos.

Silencio. Todos se miran.

ALLISON: ¡Mami!
AYELÉN: ¿Qué le pasa a la güeli?
ALLISON: Ayelén, tráele un vasito de agua a tu güeli...
AYELÉN: Si, mami.
ZACARÍAS: Respire, suegra respire... Eso. Suegra, ¿Me escucha?
ALLISON: Llémosla al SAPU, al tiro.
ADELIA: No, no llame a nadie. Sí, estoy bien. Tranquilos...
AYELÉN: Güeli... ¿Está bien?
ADELIA: Tranquila mijita. Ya pasó.
ALLISON: (A Alexis) ¡Mira Alexis lo que hiciste! Esto es tú culpa.
ALEXIS: Vira.
ALLISON: ¡A ver qué vira! ¡Qué vira!
ALEXIS: ¡Vira de acá, como va ser culpa mía!
ZACARÍAS: Oye viejo, para la mano... Si tienes problemas emocionales, si tienes alguna carencia de afecto, si no sabes o no puedes controlar tus arrebatos adolescentes, hay otras formas de solucionarlo. No tienes por qué hacerle daño a la gente que vive a tu alrededor... Anda al loquero. Métete pastillas. Muérete solo en la droga. Se milico. Evangélico. O futbolista. No sé. Formas de reventarse y perder el sentido de realidad, hay millones. Pero no molestes a tu madre... Yo sé que a ti lo que te entra por una oreja te sale por la otra. Pero me da lo mismo que no entendai' nada. Alguna vez alguien tiene que decírtelo. El ambiente en el que te criaste es el menos favorable para hacerte expectativas de vida. Y no porque tus padres te hayan dado una mala educación, -ellos lo dieron todo por ti- sino porque tú nunca entregaste nada de tu parte para que las cosas fueran mejores. Si tus aspiraciones de ascenso social son tan altas que ni siquiera puedes controlar la ansiedad que te provoca, entonces estai' cagao. Vai' derecho a un precipicio. Y puede que te empiece a ir bien. Y ojalá que te vaya bien... Pero siempre vas a estar condenando a ser un fracaso de persona.
ALLISON: Puta que hablai' weás Alexis, si mi mamita no estuviera mal de la cuchara hace rato que te habría dado vuelta el hocico de un

par de charchazos. Nunca quisiste ser minero como el papá y nadie te dijo nada. ¡Déjenlo! Que haga de su vida lo que él quiera. Hay cosas en las que uno no puede meterse, decía mi mami. Así que me comí las ganas de aforrarte cuando te negaste al ofrecimiento que te trajo el papi... Pero no vengai acá a renegar de tu familia. Eso sí que no te lo voy a aceptar.

ALEXIS: Mira, Allison. No te metai' conmigo, querí', (a Zacarías) y voh tampoco. Voh soi' una ociosa y voh un pobre hueón mantenido. Espérate no más que sea rico y famoso. Espérate. Lo más penoso de todo es que tu cabro chico va a salir igual que voh. Igual que todos los de esta familia. Porque todos dicen que se quieren pero en el fondo -en verdad- se odian. Son todos iguales y por eso se odian. Por eso no se soportan. Porque pasan tanto tiempo juntos que se conocen tanto que ya no se soportan. Y tu hijo va a nacer igual que todos en esta familia. Y va a crecer. Y cuando tu hijo sea grande con cuea' va a terminar trabajando en el súper. Va a terminar de empaque. Pasao' a jurel y colonia inglesa. Y después voy a ir a la cagá de supermercado donde trabaje tu hijo y voy a comprarme todas las coca colas, todos los pollos asados, todos los chocapic, me voy a comprarme todo, todos los productos de todas las marcas, y voy a exigir que tu hijo, ese pobre hueón ignorante, empaquetador, le voy a exigir que me envuelva cada una de las hueas, bolsa por bolsa y bolsas dobles pa' las coca colas. Le va a faltar vida pa' envolverme todo lo que voy a comprar. Y después cuando no le queden manos pa' envolver, me voy a comprar 33 camiones pa' que me los llene con las hueás que compré, bolsa por bolsa, camión por camión. Y no le voy a dar ni una moneda. No le voy a dar ni las gracias. Y eso se va a repetir entre mi hijo y tu hijo para toda la vida.

Aldo ya no tolera la violencia de la discusión. Golpea la mesa. Grita.

ALDO: ¡Alexis, te sentai!... ¡Te dije que te sentarai, Alexis!

Alexis hace caso, temeroso. Aldo se levanta.

ALDO: ¿Me podí decir qué chucha te hicimos pa' que nos tratí así? Todo lo que ustedes dicen hace que me sienta como muerto en vida... ¿Por qué no reconocen que estarían mucho más contestos si yo me hubiera quedado atrapado con mis compañeros en la mina?

Silencio sepulcral, como si estuvieran en una mina a 700 metros de profundidad. Todos se miran.

ADELIA: No, no poh mi negro, como dice eso, cómo se le ocurre.

Todos reaccionan negando.

AYELÉN: No poh, tata. No diga esas cosas.
ZACARÍAS: No pueh suegro, hay que dar gracias que estamos todos juntos aquí en la mesa.
TODOS: *(Se toman todos juntos de las manos)* ¡Todos juntos!

Silencio. Aldo saca el diario Las Últimas Noticias donde es portada.

ALLISON: ¡Cacha, el papi salió en el diario!
AYELÉN: ¡¡El tata!! Que bacán.
ALEXIS: Papi sale terrible de canchero.
ZACARÍAS: ¡Buena suegro!
ADELIA: Pero mi negro, ¿Cómo no nos dice antes?
TODOS: ¡Que la lea, que la lea!
ALISSON: Mami léala usted entonces.
ADELIA: Ya bueno yo la leo... *(Adelia se hace del diario y lo lee)*

¿Por qué renunció a la mina justo tres horas antes del derrumbe?

- *La mina era un lugar inseguro y muy contaminado y las condiciones de trabajo eran muy malas. Ellos pensaban que se podían ir muriendo de a poco.*

¿No ha pensado que pudo ser bueno haber estado en la mina?

- *No, porque yo he hablado con algunos de ellos y fue chocante lo que vivieron adentro. Ellos igual están mal, un poco complicados psicológicamente y a lo mejor eso no se les va a quitar más. Prefiero estar así como estoy.*

¿Qué le diría a un país que espera expectante el rescate de sus mineros?...

La familia queda con el diario. Aldo comienza a hablar y la familia se atenúa.

ALDO: A veces pienso que para mí todo hubiera sido mejor si a mis compañeros no lo hubiesen encontrado nunca. Y cuando pienso eso me siento culpable. Me siento culpable por desearle la muerte a un compañero. Porque nadie debería desearle mal a otra persona. Menos a un compañero de trabajo. Menos a un amigo. Cuando uno le desea mal a otra persona el único afectado es uno mismo. En la mina las cosas eran difíciles. Por la necesidad de trabajo uno a veces tiene que quedarse callado de muchas cosas. Incluso tiene que hacer cosas que uno no quiere. Y si. Aunque no me guste, lo acepto. He llorado por las noches. He llorado por las noches, y en silencio. Lloré más de 33 veces. Una noche soñé con la tragedia. Soñé con un funeral masivo. Soñé que la plaza de armas de Copiapó se llenaba con 33 ataúdes. Y estaba todo el pueblo alrededor. Entonces el cielo se ponía gris. Las mujeres y los niños lloraban. Los más jóvenes cargaban los ataúdes. Había una banda de música que tocaba cumbias tristes porque 33 familias habían perdido un cuerpo. Porque todo un pueblo había perdido un cuerpo. Entonces se declaraba luto nacional. La justicia dejaba libres a los responsables. Había banderas negras en señal de protesta. Y toda la escena ocurría en medio de un silencio aterrador. Un silencio que dejaba ver rostros cansados. Rostros de gente que ya no tenía esperanza... Hay personas que creen que el desierto es como el infierno. Un peladero donde no crece ni la mala hierba. Donde todo se seca hasta volverse sedimento. Esa misma gente dice que les gusta el sur porque el sur está lleno de verde. Lleno de vegetación. De vida. Pero sucede que esa gente no ha visto nunca, no ha visto nunca como yo he visto, que a veces el desierto florece. Y las flores que crecen en el desierto son distintas, porque son flores que no crecen en ninguna otra parte. Hay que aprender a mirar la belleza que tiene el desierto. Me da pena y rabia que digan que esta ciudad es fea. Me da pena y rabia porque yo crecí en esta ciudad. Crecí y no me avergüenza decir que hasta me siento orgulloso de ser de acá. Aunque suene cliché. De conocer a todos los viejos que, como yo, se fueron a la mina porque era la única pega que valía la pena. La única pega que podía

hacer que mi familia, esta familia que somos todos nosotros, viviera tranquila. Que mis cabros crecieran tranquilos y no tuvieran que pasar por lo que yo pasé... Pero ahora los escucho, los miro, y pienso que las cosas son distintas. No sé si son como a mi me hubiera gustado que fuesen. Pienso que lo que pasa es que los cabros no saben nada. Lo que a fin de cuentas es razonable... Bueno, en eso radica la juventud. En esa falta de experiencia. Por eso son adolescentes. Porque adolecen de lo que a nosotros los viejos nos sobra. El problema es la falta de disposición que los cabros tienen a la historia. A la historia de su país, la historia del lugar donde viven, del barrio donde crecieron. La historia de su familia, de su gente. La historia de ellos mismos. A veces pienso que todo hubiese sido mejor si a mis compañeros no los hubiesen encontrado nunca.

Vuelve la luz a la familia. Adelia intenta seguir leyendo la entrevista.

ADELIA: ¿Como a tomado su familia todo esto?...

AYELEN: Güeli, parece que van a sacar al último, va hablar el presidente...

En la televisión se oye a Sebastián Piñera hablando. Se escucha que ya sacaron al último minero del fondo de la mina. Alegría total en el campamento esperanza. La emoción televisiva se desborda al interior del hogar. Suena el himno nacional. Los integrantes de la familia lentamente se reúnen frente a la televisión. Cantan el himno formando una foto familiar.

ADELIA: ¡Negrito venga, están sacando al último!

Aldo, algo resignado, vuelve a donde está la familia y se queda algo más atrás que el resto, Ayelén lo ve, camina hacia él y lo abraza. Ambos se quedan mirando al resto de la familia.

Fin.