



Universidad de Chile  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

**BRECHT Y EL EXTRAÑAMIENTO  
SU INFLUENCIA EN EL TEATRO LATINOAMERICANO**  
Indagación en la actualidad de las estrategias de extrañamiento.

Tesis para optar al Grado Académico de Magister en Artes  
con mención en Dirección Teatral

**Autora:**

Lic. Ángela Cabezas Andrade

**Profesor Investigación Teórica**

Dr. José Luis Olivari

**Profesor Investigación Práctica**

M.A Marco Espinoza

2016

Santiago, Chile

## Índice

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>11</b>
<b>BRECHT Y LOS FUNDAMENTOS DEL TEATRO ÉPICO BRECHTIANO.</b> .....	<b>11</b>
<b>CORRIENTES E INFLUENCIAS QUE CONTRIBUYEN AL DESARROLLO DEL TEATRO ÉPICO-</b>	
<b>BRECHTIANO.</b> .....	<b>14</b>
EL VERFREMUNGSEFFEKT: EXTRAÑAMIENTO BRECHTIANO.....	21
DEFINICIÓN DE EXTRAÑAMIENTO. ....	23
DISTINTOS NIVELES DE EXTRAÑAMIENTO. ....	31
EL EXTRAÑAMIENTO EN LA ACTUACIÓN. LA TÉCNICA ACTORAL BRECHTIANA. ....	34
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>38</b>
<b>BRECHT Y EL EXTRAÑAMIENTO EN EL TEATRO LATINOAMERICANO.</b> .....	<b>38</b>
INFLUENCIA DEL TEATRO BRECHTIANO EN LATINOAMÉRICA. ALGUNOS CASOS EMBLEMÁTICOS. ....	38
<i>Brecht en Colombia. El Teatro La Candelaria.</i> .....	48
<i>Brecht en Argentina.</i> .....	51
<i>Brecht en Brasil.</i> .....	54
<i>Opinião (1964 – 1982)</i> .....	55
<i>Teatro Oficina (1958 hasta hoy)</i> .....	56
<i>Brecht en Chile.</i> .....	58
LA PROBLEMÁTICA DE LA APLICACIÓN DEL EXTRAÑAMIENTO EN LATINOAMÉRICA.....	59
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>69</b>
<b>PROCEDIMIENTOS DIRECTORIALES ACTUALES DE EXTRAÑAMIENTO EN CHILE.</b> .....	<b>69</b>
ALGUNAS COMPAÑÍAS DE TEATRO EN CHILE, QUE INCLUYEN ESTRATEGIAS DE EXTRAÑAMIENTO EN SUS MONTAJES...69	

<i>Teatro La Provincia (Rodrigo Pérez): “Diatriba de la Victoria”</i> .....	69
<i>Teatro de Chile (Manuela Infante): “Ernesto”</i> .....	75
<i>Teatro La María (Alexis Moreno): “Los Millonarios”</i> .....	79
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>88</b>
<b>PROCESO CREATIVO DE LA PUESTA EN ESCENA DE GROENLANDIA.</b> .....	<b>88</b>
ORIGEN DEL PROYECTO. ....	88
SOBRE LA PUESTA EN ESCENA: BITÁCORA DE DIRECCIÓN. ....	95
<i>Texto</i> .....	96
<i>Espacio.</i> ....	104
<i>Actuación</i> .....	109
<i>Diálogo con la dramaturga.</i> ....	114
<i>Diálogo con la actriz.</i> ....	115
RESULTADOS DE LA PUESTA EN ESCENA. ....	119
COMENTARIOS COMISIÓN EVALUADORA DE PROYECTO CREATIVO. ....	123
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>130</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>137</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>143</b>
ENTREVISTA A RODRIGO PÉREZ, ACTOR Y DIRECTOR TEATRAL CHILENO. ....	143
ENTREVISTA A MANUELA INFANTE, DIRECTORA DE LA COMPAÑÍA TEATRO DE CHILE.....	149
ENTREVISTA ALEXIS MORENO, DIRECTOR COMPAÑÍA LA MARÍA. ....	166
COMENTARIOS COMISIÓN EVALUADORA. ....	181
<i>Evaluación Proyecto Creativo, Profesor Marco Espinoza.</i> ....	181
<i>Evaluación Proyecto Creativo, Profesora Macarena Andrews.</i> ....	184

*Evaluación Proyecto Creativo, Profesor César Farah*.....189

TEXTO DE GROENLANDIA .....2

## Introducción

El presente trabajo ha sido enunciado desde la propuesta de una investigación en el campo teatral, específicamente sobre la labor del director teatral; nuestro ámbito de estudio será la práctica escénica. La investigación se desarrolla a través de un trabajo teórico y práctico mediante el cual buscamos dilucidar la presencia y actualidad de la propuesta brechtiana en el teatro actual chileno y específicamente de la herramienta más representativa de este método que es el efecto de extrañamiento.

Para llevar a cabo esta indagación, nos planteamos dos preguntas principales: ¿podemos en la actualidad, trabajar bajo las premisas épicas brechtianas, logrando ir más allá de su técnica como estructura planteada en un momento determinado de la historia? y ¿es posible integrar a la puesta en escena chilena, hoy en día, el extrañamiento, manteniendo el espíritu brechtiano?

Las preguntas aquí planteadas surgen de la observación de nuestro teatro actual, heredero directo e indirecto de las teorías brechtianas, que frecuentemente recoge en nombre del extrañamiento, formas o modos de hacer, sin considerar el origen de aquellas premisas, estrategias que se transforman para el espectador en un elemento habitual y pierden la posibilidad de generar pensamiento crítico.

Realizamos un recorrido desde la aparición de Brecht en el universo teatral, su influencia en el medio, hasta su aparición en América Latina, y cómo el conocimiento de su visión sobre el hecho teatral, modifica radicalmente a las artes escénicas.

Brecht nos impulsa a generar una imagen crítica de las cosas y de nuestro contexto, una imagen completa de la situación, por medio de quiebres y contrastes, y ese quiebre es el que nos permite ver entre líneas, mirar a través de esos espacios cómo se construye la realidad. Esta imagen crítica, creada a partir de la dialéctica, no es sólo una cosa de la técnica que posee el creador, sino sólo un impulso, ya que como Brecht describe en el ensayo de 1936, Las cinco dificultades para decir la verdad, “hace falta el valor de escribir la verdad, la inteligencia de considerar las situaciones más fecundas, cómo saber a quién confiar la verdad, la astucia para difundirla y el arte de hacerla manejable como un arma.” (Didi-Huberman, 2008, p.38).

Nuestro objeto de estudio son los postulados estéticos y teóricos del teatro épico brechtiano y en concreto, el trabajo con los actores en la aplicación del llamado teatro épico brechtiano y las estrategias de dirección que propone Brecht a partir del llamado extrañamiento.

También revisamos la influencia que éste ha ejercido sobre el teatro latinoamericano y específicamente el teatro chileno, en lo que a la puesta en escena se refiere. En el caso del teatro chileno, indagamos en estéticas y formas que consideramos son herederas directas de la forma generada por Brecht.

Compone además nuestro objetivo, indagar e investigar de qué manera se utilizan los recursos y estrategias de distanciamiento en distintas compañías nacionales, dentro de las cuales algunos mencionan a Brecht como inspiración, mientras otras se reconocen herederas o adscriben a otras formas o tendencias.

Observamos cómo el teatro épico brechtiano transforma la escena por completo, al recuperar y actualizar entrado ya el siglo XX recursos y estrategias teatrales que fueron propias del teatro griego y el teatro medieval como, el uso de narrador, coros, máscaras, recursos que Brecht combina con nuevas estrategias actorales y directoriales, pertenecientes a la tecnología como por ejemplo proyecciones cinematográficas.

El teatro épico de Brecht ejerce una gran influencia sobre el siglo XX y determina un inevitable giro hacia un universo dramático en el cual la fábula es apartada de la escena. El teatro no se preocupará de enseñar o adoctrinar al público si no, de reflejar las contradicciones del mundo, para que luego el espectador pueda tomar decisiones al respecto, y generar una opinión.

La crisis del drama y de la representación ocurridas hacia fines del siglo XIX, establecen el clima propicio para la introducción de Brecht. Se trasladan las preocupaciones del drama, desde el lugar de las relaciones interpersonales, la problemática del hombre consigo mismo, con lo divino, hacia las relaciones con la sociedad.

Es lo social lo que determina el desarrollo de la acción. Y a partir de esta premisa, inicia toda una revolución que para Hans Thies Lehmann (2013) es incluso el aporte definitivo al fin de lo dramático. Se vuelven fundamentales los cuestionamientos en torno a las condiciones económicas, políticas y sociales por ser éstas las que determinan y generan el drama en la vida.

El hombre se ve enfrentado a la sociedad y a la problemática de su época y toma lugar como sujeto político, que se constituye a partir de un proceso de socialización.

Para llevar a la práctica la investigación teórica, hemos tomado un texto, de otro autor, que nos permite realizar la experiencia de generar en la puesta en escena nuevas estrategias escénicas de extrañamiento, al mismo tiempo que utilizamos las ya planteadas y propuestas por Brecht.

En el primer capítulo realizamos una indagación sobre los principios del teatro épico, centrándonos en el *Verfremdungseffekt*, o efecto de extrañamiento brechtiano, para analizar los distintos elementos de la escena sobre los cuales se puede aplicar dicho efecto, siempre bajo la mirada histórica de Brecht.

En el segundo capítulo nos centramos en Latinoamérica para reconstruir la llegada y el impacto cultural y político de Brecht en el teatro de nuestra región; para luego detenernos en los problemas que surgen en la actualidad para aplicar el teatro épico brechtiano y específicamente, el extrañamiento.

En el tercer capítulo, tomamos tres compañías de teatro nacionales, que nos permiten analizar los procedimientos directoriales de extrañamiento posibles en el teatro chileno. Analizamos una puesta en escena de cada compañía para observar dichos procedimientos.

En el capítulo cuarto observamos y analizamos a la luz de la experiencia y la práctica mediante la puesta en escena de Groenlandia de Pauline Sales, nuestras

premisas en el trabajo de dirección con la finalidad de generar nuevas estrategias de extrañamiento y abordar las ya propuestas por nuestro autor.

El impulso para realizar esta investigación guarda relación con mi primer acercamiento a Brecht por el año 2000, cuando siendo ayudante en segundo año, de lo que fuera la escuela Teatro Camino, sugirió el profesor titular que trabajáramos desde ciertos aspectos de la teoría épica brechtiana, ensayando diversas escenas con un grupo de jóvenes estudiantes. Desde una revisión somera de los preceptos (yo no tenía mayor conocimiento sobre B. Brecht antes de esto) y conceptos desarrollados por el autor, comenzamos a indagar en dichas escenas, la mayoría eran piezas antiguas como Baal, y a los estudiantes se les hacía muy difícil considerarlas desde una otra actuación, parecían no tener sustento. El mejor resultado fue obtenido por un grupo que trabajó en torno al Prólogo de Antígona, inserto como introducción en la traducción que Brecht (1947) realiza de la obra de Sófocles. La actuación de las jóvenes era compleja pues integraba y acataba los cortes y quiebres que el autor propone en la pieza, pero al mismo tiempo parecía simple y permitía que asomara un espacio de opinión en el grupo. Esta experiencia, me impulsa a indagar en esta otra forma de generar acción, en esta actuación que otorgaba una nueva frescura en la interpretación.

La metodología empleada en esta investigación es cualitativa ya que se enfoca en comprender las formas de uso de las estrategias de extrañamiento por algunos directores teatrales chilenos en la actualidad. Este estudio responde a una naturaleza descriptiva y analítica, porque además de exponer algunos casos emblemáticos y observar el proceso llevado a cabo en el montaje de nuestra obra,

descompondremos los elementos que los integran para comprender a la luz de la historia y la teoría brechtiana las posibilidades de aplicación en la actualidad.

En cuanto a los materiales utilizados para esta investigación, se realiza recopilación de material biográfico de Bertolt Brecht y bibliografía pertinente sobre el extrañamiento. Se hace necesario no sólo volver a sus propios escritos, sino también revisar material que apunta al registro de experiencias escénicas en torno al extrañamiento y escritos de análisis y experiencias que otros realizaron sobre el autor.

En torno a la técnica de recolección de datos, se realiza visionado de tres obras de teatro chilenas que a nuestro parecer trabajan bajo la mirada del teatro épico brechtiano y realizamos entrevistas en profundidad no estructuradas o abiertas a los directores de dichas puestas. Las entrevistas nos permiten completar vacíos de información con respecto a las puestas en escena y a la visión que cada director tiene sobre Brecht. Nos apoyamos también en fuentes secundarias como entrevistas, artículos y antecedentes de obras de teatro.

## Capítulo 1

### **Brecht y los fundamentos del teatro épico brechtiano.**

En este primer capítulo nos aproximamos a Bertolt Brecht y a los principios de su teatro épico, el cual se plantea con la finalidad de mover al espectador e impulsarlo al pensamiento y la toma de decisiones. Intentamos comprobar luego, que la base de su teatro se encuentra en el llamado extrañamiento.

Para indagar en los principios del teatro épico brechtiano, nos basamos en los escritos del propio Brecht, especialmente en los capítulos donde se detalla todo lo concerniente a la puesta en escena de su teatro, sus renovaciones y al uso del extrañamiento en diversas áreas de la puesta en escena.

Así también nos fundamos en libros, escritos y artículos en revistas teatrales, que compilan comentarios, versiones y nuevas visiones sobre el trabajo teórico escénico de Bertolt Brecht.

Para finalizar este capítulo nos acercamos aún más a los principios del teatro épico brechtiano y al elemento que tomamos como fundamental en la herencia que nos ha dejado éste, el extrañamiento, analizando algunas aplicaciones de éste en el trabajo de director de Bertolt Brecht.

### **Contexto histórico-político.**

Toda la obra de Bertolt Brecht, enmarcada entre 1898-1956, está inserta en un contexto de guerras y posguerras. Cuando finaliza la Primera Guerra Mundial, Alemania atraviesa grandes problemas en lo político y lo social. Son años marcados por la revolución de noviembre de 1918, que puso fin al Imperio e inició la República,

la represión del intento revolucionario de 1919 y la firma de la paz de Versalles (en junio del mismo año).

En los años 20, además de crisis política, Alemania enfrentará una fuerte crisis económica (Lafue, Pierre.1953). Es en este contexto que debemos observar a Brecht y su producción artística.

En sus primeras obras, se verá influenciado por el teatro Expresionista, un ejemplo claro de esto es su pieza Baal, escrita en 1918, cuando Brecht tiene 20 años y es alumno de la Universidad de Múnich.

Entre los años 1920 y 1921, Brecht junto a otros dramaturgos como Fiedrich Wolf y Piscator, se aproxima al Marxismo (Demange, 1967). De esta época se desprende una pieza magistral que le permite el reconocimiento mundial “la Ópera de los tres centavos” en 1928.

Erwin Piscator, nacido en 1893, funda en Berlín, en 1920 el Teatro Proletario, destinado a la propagación de la idea de la lucha de clases. Produjo obras con contenido social y político. Su objetivo era influenciar a los votantes y ayudar a clarificar las ideas políticas izquierdistas. Usó escenarios giratorios mecanizados, proyecciones de películas y artefactos mecánicos, elementos que luego tomará Brecht para enriquecer y potenciar su propuesta teatral.

Como establece Juan Antonio Hormigón (2012), el punto de partida de Piscator será el “teatro-documento”, en la intención de traer a primer plano los fondos, aunque, al tratarse de arte, con un “ingrediente lírico emotivo”. Desde esa

perspectiva del documento, a diferencia de Brecht (que se pregunta ¿Cuál es la historia?), Piscator manifiesta una tendencia antifabulista.

La propuesta de Piscator, se ve superada por el trabajo de Brecht, ya que éste último logra ir más allá del dilema Marxista que oscila entre la necesidad del goce artístico y la acción política. De la misma forma que Piscator, Brecht lo que busca es generar una estética nueva. En el centro de sus intereses se encuentra lo social. El destino del hombre, el desamparo, la ausencia de moral. Brecht ve en el teatro la posibilidad de transmisión de estas ideas, para generar la verdadera realización del ser humano.

Para entonces Brecht se había dedicado por varios meses al estudio sistemático del marxismo. Su colaboradora, Elisabeth Hauptmann, afirma que esto se debió a la necesidad de elucidar el funcionamiento de la bolsa mientras trabajaba en una obra llamada *Joe P. Fleischhacker de Chicago*. La obra nunca se terminó, pero las investigaciones de Brecht lo condujeron a darse cuenta de que el único medio adecuado para la elucidación del complejo funcionamiento de la sociedad capitalista, era el teatro Épico, el cual, en ese entonces formuló como el “actuar de memoria citando gestos y actitudes (Braun, 1986, p.209).

La situación política y económica de Alemania se vuelve cada vez más grave, con sucesos como el intento de golpe de Estado de Hitler en 1923 y la depresión económica de 1929-1930. Una segunda época de Brecht, es llamada de “Piezas doctrinarias”. Entre las obras de esta segunda época se destaca “Santa Juana de los mataderos”.

En 1933, la llegada de Hitler y la represión que de él se desprende, empujan a Brecht al exilio.

Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, emigrará por distintos países de Europa (Checoslovaquia, Suiza, Francia, etc.). Es durante el exilio que se inicia la tercera época de su producción, con obras de propaganda contra el nacionalsocialismo. Entre ellas: “Terror y miserias del tercer Reich”, “Madre Coraje y su hijos”, “Los Horacios y los Curacios”,etc

Brecht regresa en 1948 a Alemania Oriental, luego de dejar Estados Unidos a causa de la persecución macartista. En este regreso, funda el Berliner Ensemble. En esta etapa de regreso, escribe su versión de “Coriolano” (de Shakespeare).

### **Corrientes e influencias que contribuyen al desarrollo del teatro épico-brechtiano.**

Comenzamos exponiendo a grandes rasgos los principales conceptos que son la base del teatro épico brechtiano, para luego extendernos sobre las estrategias planteadas por Brecht en lo referente a la dirección y el trabajo con los actores; luego revisaremos la importancia central que adquiere su teoría y desarrollo del efecto de extrañamiento o *Verfremdungseffekt*.

Para abordar estos temas, tomamos como primera referencia los “Escritos de Teatro”, de su autoría, que compilan material escrito entre los años 1933 y 1947, tiempo de exilio y también de dificultades e impedimentos, entre ellas, la de practicar la dirección teatral.

En el primer capítulo de estos escritos, titulado “Sobre una dramática no aristotélica”, Brecht trata la decadencia del teatro burgués y a partir de ello la urgente necesidad de un nuevo teatro que pueda acercarse al siglo XX, al cual denomina en

“El pequeño Organón para Teatro” como “era científica”, ya que es la ciencia, dice Brecht, la que determina nuestra actual forma de vida y nuestra forma de convivencia.

La clase burguesa, que debe a la ciencia su prosperidad y de la que a su vez sacó su poderío, al hacerse su exclusiva beneficiaria, sabe perfectamente que si la concepción científica se aplicara a sus empresas esto supondría el fin de su poderío. Por ello, la nueva ciencia que se ocupa del modo de ser de la sociedad humana, y que fue fundada hace unos cien años, surgió de la lucha de los oprimidos contra los opresores. Desde entonces, algo del espíritu científico ha llegado a las profundidades con la nueva clase de los trabajadores, cuyo ambiente vital es la producción: desde su punto de vista, las grandes catástrofes se plantean como obras de los dominadores” (Brecht, 1963, p.9).

Desde la antigüedad, el teatro fue concebido como una imitación de la realidad. Aristóteles (2006), en su Poética define tragedia como una reproducción que imita las acciones de los hombres y es en este sentido de reproducir o imitar lo real, que el teatro se desarrolla hasta fines del siglo XIX.

Esta reproducción, en la puesta en escena, y a través de mucho detallar en el vestuario y la escenografía, tenía como objetivo contar desde una mirada crítica los problemas de la sociedad, el estado de las cosas, pero siempre desde la perspectiva de la burguesía, ya que era para esa clase social para quien se producía teatro.

Este realismo reflejaba situaciones como desajustes familiares, la hipocresía ética de la sociedad, la sujeción femenina, la situación miserable de los más pobres, presentándolos como fenómenos propios del funcionamiento social, analizando fatídicamente este funcionamiento.

El realismo y el naturalismo, en el teatro de la época, explicitaban la realidad en escena: El realismo ofrecía una posibilidad de cambio social, dentro de unos márgenes muy estrechos, sin cuestionar las estructuras de poder. El naturalismo por su parte, no deja espacio al cambio, ya que presentaba, como el teatro griego, el origen de los males de la humanidad, como causa de un destino inexorable y fatal.

El impacto histórico, social y moral de la Primera Guerra Mundial provoca que, a partir de esa ruptura, se genere un complejo sistema de corrientes artísticas - las vanguardias- que abren nuevos horizontes y descubren nuevas aristas de "lo real", hasta entonces reducido a lo aparente. El teatro se transforma entonces en un campo propicio a las exploraciones y experimentaciones que intentan instaurar nuevas formas de comunicación entre el espacio escénico y el público (Rodrigo, 2013, p.140).

El expresionismo, como movimiento artístico, utiliza y potencia la capacidad poética de los artistas, implicando una visión nihilista de la realidad. Pero pronto comienza a decaer, por poner más importancia a la forma, y encaminarse hacia una debilitación del contenido.

Los críticos marxistas opinaban que era el contenido —y no la forma— quien dotaba de significado a la obra artística, y si los sentidos culturales no se modificaban era porque no se producían cambios sustanciales en la infraestructura social (p.141).

Esto refiere que si la obra solo tiene valor en su forma, entonces, el componente artístico no alteraría la realidad del mundo porque su sentido vendría dado según los códigos de pensamiento asentados en la infraestructura, o como dice el propio Brecht:

La sociedad absorbe a través del aparato lo que necesita para ser reproducida así misma; por tanto solo pasará una innovación que conduzca a la renovación pero no al cambio de la sociedad establecida (Brecht, 2004, p.235).

Esta idea de transformar las obras en una pura forma expresiva, donde el sentido de ella implicara la libertad del arte, o libertad del artista, el arte por el arte, era solo una forma de reacción ante el movimiento que impulsaba a explicar todo desde un punto de vista científico.

Todo esto conlleva el surgimiento de los primeros estudios teatrales en Alemania, a comienzos del siglo XX. Fue Max Herrmann, quien en 1902 funda la primera asociación dirigida a la historia del teatro en Berlín. Con el tiempo, fue estableciéndose el arte teatral como ciencia autónoma dentro de los estudios literarios. A partir de él aparecen postulados, en los cuales, se concibe el arte del teatro desde la acción de los actores en la puesta en escena, opuesto al arte de la dramaturgia y por tanto como un lugar de producción social, donde ocurren interacciones y formas de conductas.

Este concepto de lugar de producción social o de conductas será tomado por Brecht como rol principal de su teatro Épico, para la transformación de la sociedad.

También aplicará Brecht, basándose en las ideas de Herrmann con respecto a la independencia del arte del teatro, en tanto puesta en escena, la premisa de director como autor teatral.

Según los estudios teatrales independientes de ese momento, el dramaturgo no es solamente quien crea un texto literario que se representa en escena, sino el configurador de una nueva

interpretación del texto que se expone de manera concreta en la acción escénica (Rodrigo, 2013, p.143).

El director adquiere en él un nuevo rol de autor dramático y creador, al tener la cualidad de dar nuevo sentido al texto, en la estructuración de la puesta, lo que implicaría un punto de vista y una nueva interpretación.

(...) la escisión que se produce en Alemania en torno a la dramaturgia teatral a principios del siglo XX con el nuevo concepto de teatro moderno, donde el aspecto escénico —teatral como acción y realización escénica— comienza a tener su autonomía con respecto al texto literario. El dramaturgo ya no es solo aquel autor que crea un texto que se representa en escena, sino el director y escenógrafo que predispone el espacio escénico para la construcción de una nueva semiótica artística —por medio de los actos que se representan— sin la necesidad de acudir a un texto. Estos cambios van a influir notablemente en la concepción que Brecht tiene sobre el teatro, pues va adaptar estos cambios para los postulados de su teatro épico (p.137).

Brecht muchas veces tiene el rol de dramaturgo y director en una puesta en escena. Y se podría pensar por esto, que respetaba a cabalidad sus propios textos. Muy al contrario, era capaz de cuestionar sus propios escritos, reflexionando desde su rol de director, poniéndolos en duda, y provocando cambios incluso antes de un estreno.

Los cambios en las puestas en escena, ocurren en distintos niveles. Aparece el trabajo conjunto de director, diseñador, dramaturgo; como ya no consiste sólo en poner en escena un texto, los ensayos se alargan en meses e instalan una nueva forma de abordar el trabajo teatral.

De los colaboradores que tuvo Brecht, su relación con Caspar Neher fue la más duradera y fructífera. Se conocieron como compañeros de colegio y fueron

amigos hasta que la guerra los separó (Neher tuvo que cumplir servicios en la primera guerra mundial). Ambos tenían una manera de concebir al mundo y al arte muy similar, lo que fue aumentando con el tiempo.

La influencia que ejerció Brecht sobre el artista, se hace patente en Neher en los años 20, cuando abandona las formas expresionistas y su decorado se transforma en escenografía, en el sentido de tomar parte del significado del texto (“La ópera de los tres centavos”) e ingresa en la puesta en escena a aportar tanto como el diálogo y la música.

Para Brecht es fundamental que la obra pueda potenciar forma estética y contenido. Ésta, es una de las críticas fundamentales que realiza al expresionismo. Su creencia de que la tarea del arte va más allá de la representación, ya que éste debe evidenciar y revelar las formas preconcebidas, ya sean estas lingüísticas, técnicas o sociales.

Las formas poéticas del arte, para Brecht, consideran una manera demasiado individualista de explicar el mundo, los códigos utilizados por ciertas vanguardias, entre ellas, el expresionismo, separan al arte del mundo y de la sociedad, y abandonan al espectador a una interpretación libre, que en la práctica, permite la manipulación según los códigos dominantes.

No hay que olvidar que el idealismo romántico propició la aparición de los movimientos nacionalistas en Alemania e Italia y que dicho nacionalismo, trajo consigo movimientos de exclusión respecto a otras culturas y cosmovisiones del mundo. Es el caso del antisemitismo en Alemania que tuvo bastantes defensores a lo largo de todo el siglo XIX y que culminó con

las políticas extremistas del III Reich, encargadas de exterminar cualquier pensamiento que no encajara con los valores de nacionalsocialismo (p.144).

Para huir de estas interpretaciones colectivas que buscan crear homogeneidad, y que pueden servir al orden imperante, Brecht buscará que la estética, siempre sea una especie de acusador, de ente delator del contenido de la obra. Es así como el teatro épico brechtiano, tendrá como objetivo mostrar las cosas de forma artística, en relación directa con el mundo, pero dejando atrás la mimesis.

El expresionismo, que enriqueció sobremanera los medios de expresión del teatro y produjo una cosecha estética hasta entonces desaprovechada, se mostró absolutamente incapaz de explicar el mundo como objeto de la praxis humana. El valor didáctico del teatro disminuyó considerablemente (Brecht, 2004, p.74).

El riesgo, se encuentra justamente en que los aportes realizados por el expresionismo han quedado en lo puramente estético. Brecht (2004), mediante su teatro épico, lo que busca es combatir las formas vacías en el arte es importante que las formas no estén separadas de las funciones sociales, reconocidas, rechazadas o desconectadas de ellas (p.101).

Para que el sentido de las obras modernas no pueda ser manipulado en favor de los intereses institucionales, propone un arte a la medida del contexto histórico, con una estética que ayude a hacer patentes las contradicciones que se dan en la vida, que utilice la tecnología y la ciencia en favor de la historia que se ha de contar. Brecht cree que para crear en base a estos nuevos principios, es necesario cuestionar los viejos paradigmas estéticos, y plantear una nueva forma de ver y mostrar.

Los códigos de pensamiento común se han perpetuado en el tiempo gracias al uso que el hombre hace de ellos, pero estos deben ser renovados para poder volver a ser fieles a la realidad actual. El lenguaje es una abstracción, una forma que requiere códigos y define conceptos, pero lo perjudicial es que dicha abstracción se imponga categóricamente desde una estructura ideológica determinada (Rodrigo, 2013, p.147).

Si bien es necesario para comunicarnos utilizar ciertos códigos que tienen significado, lo que plantea es cuestionar dichos significados, apartarlos del subentendido. Para conseguirlo, escoge la narración descriptiva en los elementos que componen el teatro: El texto, la música, los gestos, proyecciones y cualquier forma artística o tecnológica que ayude a referir de manera física a la realidad social y así huir de la interpretación ambigua y por lo tanto individualista y sicologista.

### **El *Verfremdungseffekt*: Extrañamiento brechtiano.**

El teatro épico brechtiano, tiene como principales características la reintegración del narrador a la escena; pero por sobre todo la introducción del efecto de extrañamiento o *Verfremdungseffekt*, efecto que tiene como objetivo el quiebre de la identificación del espectador con la obra teatral.

Patrice Pavis, en su diccionario, realiza una importante aclaración:

Puesto que el espectador está situado frente al escenario en una simbiosis más o menos estrecha con el evento, la imagen de su distancia psíquica respecto a la representación se ha impuesto, sobre todo a partir del célebre *effekt* Brechtiano (*Verfremdungseffekt*, incorrectamente traducido como distanciamiento: *efecto de extrañamiento* sería mucho más correcto) (Pavis,2005, p.140).

Nos apoyaremos en la corrección que realiza Pavis, para denominar de aquí en adelante el efecto creado por Brecht como extrañamiento. También porque nos

parece más cercana la definición de extrañar algo ante los ojos de otro, que la mera distancia que se pueda tomar ante un objeto o una situación. Además, podríamos deducir, que la mayor parte de la polémica a la que se ha reducido al nombre de Brecht, en cuanto se debate si su teatro suprime o no la emoción, podría haber quedado sanjada hace mucho mediante la corrección en la traducción del efecto.

Distanciar nos remite a la sensación o idea de desafectar. En tanto extrañar implica volver ajeno o extraño algo conocido para volver a conocerlo, lo cual no implica necesariamente una desafección.

La identificación es un pilar de la estética predominante. Ya en la magnífica *Poética* de Aristóteles se describe cómo la *catarsis*, es decir, la purificación psicológica del espectador, es provocada por la *mimesis*. El actor imita al héroe (Edipo o Prometeo) y lo hace con tal sugestión y capacidad de transformación que el espectador le sigue en esa imitación, y de este modo se apropia de las vivencias del héroe (Brecht, 2004, p.80).

Brecht busca, por medio del teatro, crear una imagen del mundo modificable, argumentando que el expresionismo no pudo ir más allá de la estética, quedándose únicamente en lo formal. Su búsqueda es la de un arte que permita entender la humanidad en todas sus relaciones, sus comportamientos, así como la ciencia ha tratado y observado la naturaleza, con una actitud crítica, dispuesta a observar cambios; porque así como la naturaleza, el ser humano está en constante cambio.

Mientras el pecho del rey Lear encierre las estrellas de su destino, mientras le aceptemos como inmutable, y sus actos se presenten como condicionados por la naturaleza, totalmente inevitables, es decir, fatales, podemos identificarnos (p.81).

Si desde esa perspectiva observamos la manera en que procede ese personaje, será inútil la reflexión sobre su actuar, ya que no hay razones para su comportamiento, fuera del destino mismo. En tanto la relación del espectador con lo que ocurre en el escenario, esté construida a partir de la identificación, el espectador será arrastrado por los sucesos que afectan al héroe, y no podrá separarse de las emociones que éste tenga, no tendrá otra visión de los hechos que la del irremediable destino. Ante esta reducida actitud, solo queda al espectador la posibilidad de comentar los sucesos de la obra, dejando fuera toda instancia de análisis sobre las causas o las consecuencias de dichos actos.

Los seres humanos van al teatro para ser arrebatados, fascinados, impresionados, elevados, espantados, conmovidos, cautivados, liberados, distraídos, salvados, animados, sacados de su propio tiempo, provistos de ilusiones. Todo esto es tan obvio que se suele definir el arte como aquello que libera, arrebatada, eleva, etc. Se considera que no es arte, si no lo hace (p.82-83).

El teatro que desarrolla Brecht, quiere buscar más allá. Se pregunta, cómo generar en el espectador una nueva actitud, por medio de la negación de todas las emociones que el teatro aristotélico le brinda. Busca establecer una nueva forma de relación entre escenario y audiencia, acercándose a los propósitos de la ciencia, y sentar nuevas bases para las artes escénicas, entregando en ellas conocimiento, reflexión y generando una nueva capacidad de ver las cosas.

### **Definición de extrañamiento.**

Brecht (2004) describe en su libro “Escritos Sobre Teatro” que extrañar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares, y provocar en torno suyo el asombro y la

curiosidad. De ello desprende que en la técnica de la identificación, el público sentirá que las reacciones del personaje le son tan propias, que no cuestionará asunto alguno en dicha conducta. Así mismo el actor, en tanto interprete sólo buscará en un mismo registro las emociones o reacciones a darle al personaje. En tanto en la nueva técnica propuesta, el actor podrá imaginar que hay otras emociones contenidas en el personaje, por lo tanto también encontrará otras diversas soluciones al momento de presentar al público. De esta forma, los sentimientos humanos se aparecen y presentan ya no como algo general, si no, como conductas particulares y pertinentes a un evento. Lo que nos permite pensar que en la misma situación, otro sujeto podrá reaccionar de otro modo distinto.

Pero el término extrañamiento, no aparece solo con Brecht. En la literatura, los formalistas rusos desarrollan ya el concepto de extrañamiento. En específico Víktor Shklovski quien utiliza el término *Priem ostranenija*, procedimiento o efecto de extrañamiento.

El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de "extrañar" a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante (Shklovski, 2010, p.55).

Extrañar consiste para este autor en desarrollar formas en el lenguaje literario, que permitan mostrar una nueva arista de las cosas, diferente a la cotidiana, al mostrarlas en nuevos contextos, diferentes a los que acostumbramos. También

extrañar implicaría utilizar la técnica de la exageración para resaltar lo ficticio (el grotesco, la parodia y el absurdo entrarían en esta concepción). Para Shklovski el extrañamiento en la literatura procede en tres niveles: En los géneros literarios, el nivel de percepción de la realidad y el lingüístico (al utilizar formas o palabras fuera de lo normal)

También podemos encontrar el desarrollo de esta estrategia de extrañar, en las artes visuales, y de la mano de Marcel Duchamp, artista plástico, considerado uno de los grandes artistas y teóricos del siglo XX. Este artista provoca grandes cambios en el arte, a partir de su cuestionamiento hacia las condiciones que tutelan la forma de crear y el mercadeo de las artes. Duchamp, acuñó el término *readymade* en 1915 para definir este arte de objetos encontrados. El artista ensambló su primera obra de *readymade*, “Rueda de bicicleta” en 1913. Luego su “Fuente”, un urinario, provocó grandes confusiones en el mundo de las artes en 1917.

La Fuente de Mr. Mutt no tiene nada de inmoral, eso es absurdo, lo mismo tendría de inmoral una bañera. El hecho de que el señor Mutt realizara o no La Fuente con sus propias manos carece de importancia. LA HA ESCOGIDO. Ha tomado un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció bajo un título y un punto de vista nuevos (Duchamp, 1917, citado por Janis, 2000, p.67).

En el traslado al teatro, este procedimiento, está relacionado con técnicas que permiten despojarlo de la ilusión, condición fundamental para Brecht y su teatro épico. Dejar atrás la idea de realidad escénica, y develar el ficticio de la gran maquinaria teatral. Así la atención del espectador se centrará en cómo ocurren las

cosas, cómo se fabrica la ilusión y la manera en que se construye el drama y los personajes.

Es lo contrario del *efecto de realidad*. El *efecto de extrañamiento* muestra, cita y critica un elemento de la representación; lo destruye, lo coloca a distancia al presentarlo bajo un aspecto inhabitual y al hacer una referencia explícita a su carácter artificial y artístico (*procedimiento*). Semejante al signo poético, que es autorreferencial (Jacobson 1963) y proclama sus propios códigos, la *teatralidad* se ve exageradamente subrayada cuando se produce este efecto de extrañamiento (Pavis, 2005, p.156).

Brecht, desea modificar la manera en que el espectador se relaciona con la obra de teatro, para darle un rol activo en la forma de percibir.

El mundo ahora, podía y debían ser representado como un mundo en desarrollo o por desarrollar, sin que se le pusieran límites a ese desarrollo por ninguna clase que los creyera necesarios en su propio interés.. La postura pasiva del espectador, que correspondía a la pasividad de la mayoría del pueblo en la vida real, dio paso a una postura activa, es decir, al nuevo espectador había que mostrarle el mundo como un mundo que estaba a su disposición y a la disposición de su intervención (Brecht, 2004, p.154) .

Movilizar al espectador y mostrarle que todo puede ser cambiado, implicaba para Brecht darle también una responsabilidad al público en los procesos. Decir que todo está ahí a su disposición otorga un rol, una responsabilidad y da el permiso para intervenir en las situaciones. Si el destino no está trazado, y todo es mutable, y las situaciones no están dictadas únicamente por la moral burguesa, entonces el mundo se convierte, en un lugar de acción política total.

En el escenario instala nuestro autor, un lugar que amasa diversas interpretaciones críticas, y por esto se suceden diversas lecturas para los

espectadores, provocando así su reflexión, impidiendo su emocionalidad (o mejor cambiando la forma en que éste puede emocionarse) o identificación que igualan la percepción del espectador con la del héroe.

En el ejercicio del espectador de comparar su situación social, con la que se pone en escena, aparecen dos historicidades en juego, la de la escena y la de la sala. Fundamental es para que se produzca comunicación entre ambas partes, que el cambio estético generado en la escena, devenga en un cambio ideológico. Toma posición tanto en el plano de la forma como en el del contenido.

La función de la creación brechtiana aspira a ir más allá de la velada teatral y de la sala de teatro misma, quiere enseñar, en el sentido de señalar las contradicciones del ser social, desencadenar procesos de conocimiento, para así provocar una actuación clara e inteligente en la vida.

Brecht busca dividir a la audiencia, en lugar de unificarla como promovía la identificación aristotélica, en la cual el público se convierte en masa al reaccionar emotivamente ante los sucesos que afectan y mueven al héroe. Es por eso, que el teatro épico es dialéctico, ya que realiza una nueva propuesta para el teatro, pero también para la realidad, todo esto, constituyendo una representación del mundo.

El mismo Brecht (2004) expresa en *Escritos Sobre Teatro*, en varios puntos esta relación entre dialéctica y extrañamiento.

**Extrañamiento como una manera de comprender** (negación de la negación). El proceso implica comprender, luego no comprender y luego comprender. El volver extraño un objeto conocido, implica esta nueva relación,

volverlo ajeno primero y luego volver a conocerlo en mayor dimensión, con mayor profundidad.

**Acumulación de las incógnitas hasta que se produce su aclaración.** La acumulación de actos incomprensibles hasta lograr la comprensión (salto de la cantidad a la calidad).

**Lo particular en lo general.** Particularizar dentro de lo general. Generar las definiciones que construyen las diferencias entre los seres humanos y las situaciones que los afectan. La búsqueda de integración de lo único y singular en situaciones que son comunes.

**Momento del desarrollo.** Acentuación de las emociones, y contraste de ellas, para dejar ingresar la actitud crítica del espectador.

**Contradicción.** Las contradicciones de los personajes en sus circunstancias y consigo mismo.

**Comprender lo uno a través de lo otro.** Cada escena, en un principio, independiente de las otras permite el descubrimiento de un vínculo en el total. Cada una tiene sentido en sí misma y en el total, adquiere un nuevo o mayor sentido.

**El salto.** La narración dramática procede de manera lineal, por continuidad. En tanto, el Teatro Épico viene a develar que en la historia los acontecimientos se dan de manera discontinua, de manera de obstaculizar la ilusión al público. Estas interrupciones permiten que las situaciones se “critiquen dialécticamente unas con otras” (Didi-Huberman, 2008, p.122).

El salto, como procedimiento de interrupción, puede operar de distintas formas en la puesta, (encontraremos aspectos que son propios del cine, sobre todo si pensamos en el concepto de Montaje de Eisenstein (2012).

1.- *Acción anunciada o comentada* en proyecciones o carteles. La acción es remplazada por la palabra que relata la acción misma.

2.- *Utilización de audiovisual, películas* para recordar al espectador que lo que sucede en el escenario es teatro, quitar la ilusión de realidad.  
(Salto a otra forma de representación)

3.- *Repetición o duplicación de personajes.*

4.- *Carteles que explican o anticipan los sucesos.* Eliminar la sorpresa, permite al espectador mantenerse crítico y despierto ante las situaciones.

5.- *Repetición de situaciones alterando los puntos de vista.*

6.- *Interrupción del personaje / actor* (en medio de una escena) para comentar a público sobre la ejecución o desarrollo de la escena. Puede ser que se abandone por un momento el personaje, para luego retomar o cambiar de escena.

7.- *Interrupción de un narrador o un tercero*, para comentar o adelantar los hechos.

8.- Detención de la escena mediante los *songs*, definición de canción que aparece con la Ópera de Tres Centavos (1928), se distingue de la canción tradicional, o de la ópera, ya que en el teatro Épico Brechtiano toma un nuevo sentido, ésta aparece en la escena interrumpiendo una situación, pierde importancia la armonía y muchas veces tiene sentido grotesco o paródico. Los personajes evidencian que van a cantar, y muchas veces la canción es precedida por su presentación o explicación. Podemos ejemplificar a través de la canción que Macheath y Poly Peachum hacen a dúo casi al final de la escena en que se han casado (en la Opera de Tres

Centavos). Comienza con un diálogo que parodia las escenas de amor más utilizadas, para luego cantar con dulzura y mirando hacia el horizonte (tomamos de referencia la versión cinematográfica) lo que puede ser la realidad de una relación, “tu amor podrá durar o no, aquí o en cualquier lugar”

*Teniendo libreta o sin ella aún,  
con o sin flores sobre el altar,  
y aún sin saber de quién tu [mi] velo es,  
y aún cuando no lleves azahar;  
el plato en que comes tu trozo de pan  
pronto tíralo, sin pensar.  
Tu amor podrá o no podrá durar,  
aquí o en cualquier lugar. (Brecht, 2012, p.343)*

**Unidad de las contradicciones.** La ley de la unidad de los contrarios, es la ley fundamental de la Dialéctica Materialista, “la dialéctica en sentido estricto, es el estudio de la contradicción en la esencia misma de los objetos” dice Lenin. Brecht busca la contradicción en lo homogéneo.

**Practicabilidad del saber.** Posibilidad de aplicación práctica del saber.

Brecht explica el distanciamiento como una técnica que proviene del antiguo teatro chino y que tiene como objetivo concreto impedir la identificación del espectador con los personajes de la obra. Plantea que el extrañamiento debe afectar

a distintas áreas de la creación. Esto es, la actuación, la música, la escenografía, el vestuario y la dramaturgia.

### **Distintos niveles de extrañamiento.**

El efecto de extrañamiento, se puede dar en varios distintos niveles de la representación teatral:

**A nivel de la fábula.** Se cuentan dos historias. Donde una es concreta, y la otra es la explicación de una moral profunda, la parábola. Pongamos como ejemplo “El círculo de tiza Caucasiense”, estrenada en 1948 en Minnesota, en el Nourse Little Theatre, Carleton College. Fue escrita por Brecht cuando llevaba once años de exilio. Se estrenó en el Berliner Ensemble en 1954 con dirección del propio Bertolt Brecht y escenografía de Karl von Appen. Está inspirada en un cuento llamado “El círculo de tiza”, de Li Hsing-tao, autor Chino. En la versión de Brecht, se presentan dos historias: Una historia cuenta sobre una vieja ciudad donde a causa de una rebelión del pueblo, el gobernador es asesinado y su mujer logra huir con algunos de los sirvientes, olvidando a su hijo pequeño, el cual es salvado por una de las sirvientas, la que pasará mil penurias por tener al niño, y finalmente se desata un juicio por su custodia. Por otro lado, la historia de fondo que abre la obra, un grupo de campesinos en la post- guerra, en la Georgia de Unión Soviética, que discuten sobre la propiedad de unos terrenos. Donde la pregunta fundamental es ¿De quién es la tierra?, ¿de quien la trabaja o de quien la protege?

**A nivel del decorado.** Se presenta el objeto que debe ser reconocido y representar las críticas que se efectúan. Aquí se incluye también el uso de carteles o

pancartas, que tienen el valor de la cita. Tomemos como ejemplo que la obra se desarrolla en “La Fábrica”. Debe estar ese espacio representado como espacio y objeto, pero además debe comunicarnos la crítica efectuada sobre ese espacio (Es sombrío, los trabajadores se enferman; es un lugar donde no hay cabida para lo humano, etc.) Otra forma de extrañamiento en el decorado, son los cambios de escenografía a la vista de los espectadores, etc.

Si se invita aquí a estas artes hermanas del arte teatral no es para conseguir una obra total en cuanto cada una de ellas se entrega y se diluye en el conjunto, sino en cuanto, unidas al arte teatral, activan la tarea conjunta cada una en su modo específico, y su relación mutua consiste en distanciarse recíprocamente (Brecht, 1963, p.19).

En los Escritos sobre Teatro, Brecht habla de la importancia en el teatro épico, de que los actores sean parte de dicha construcción. Dice que el constructor escénico debe adoptar una posición propia con respecto del tema que se ha de trabajar. Éste debe sumarse, sin diluirse, al director, al autor, músico y a los actores. Ya no es suficiente, como en el teatro dramático, que se deje espacio para que los actores se ubiquen. El movimiento y despliegue de los actores, es parte de la construcción escénica.

También a partir del teatro épico es que se define la importancia de contar con una construcción escénica para cada pieza. Algo que hoy en día nos parece lógico. Pero el teatro realista anterior a Brecht, solía utilizar un mismo decorado en más de una pieza teatral, por razones económicas y además, porque el espacio solo cumplía la labor de informar al espectador el lugar en el que estaban los personajes.

**En la gestualidad.** La cual informa acerca del personaje y su relación con el mundo. (*Gestus*). *Gestus*, palabra en latín referente a Gesto, que Brecht adopta a su teoría del teatro épico, no es igual al gesto común aislado, que realizamos en el cotidiano.

El ámbito de las actitudes que los personajes mantienen entre sí, es lo que llamamos el ámbito gestual. La actitud corporal, el tono de voz y la expresión del rostro están determinados por un gesto social: los personajes se insultan, se adulan, se aconsejan entre sí, etc. Forman parte también de las actitudes que los hombres adoptan entre sí, aquéllas que son al parecer completamente privadas, como la exteriorización del dolor físico experimentado en la enfermedad, o las actitudes religiosas. Estas exteriorizaciones gestuales son, por lo general, muy complicadas y contradictorias, de modo que no se pueden interpretar con una sola palabra, y el actor debe tener cuidado de que al representarlas con la necesaria intensidad no se le pierda una parte y quede en cambio, acentuado el conjunto (p.15).

Lo que pide al actor, es realizar una selección de entre toda la gestualidad que ha de sugerir. Hay ciertos componentes que permitirán revelar y acusar las contradicciones en el personaje, con él mismo y con su entorno. El gesto social existe como tal y pasa de la categoría de la simple mímica, cuando devela una relación social, cuando está en relación a otros.

**En la dicción.** Quita lo psicológico del texto y juega con el ritmo, con la musicalidad del texto.

**En la actuación.** El actor debe mostrar al personaje y no encarnarlo, encontrando *distancia* con el mismo, en el proceso de los ensayos, se aparta de él para volverlo extraño incluso a sus ojos, para dar como resultado un personaje

distinto al del teatro dramático. Acá también podemos citar los *songs (canciones)* y *los relatos a público*.

### **El extrañamiento en la actuación. La técnica actoral brechtiana.**

Tal como mencionamos cuando hablamos del decorado en el teatro épico brechtiano es importante destacar que el actor en este teatro forma parte de un conjunto, de un grupo teatral que persigue una misma ideología y tiene un objetivo político. Esta ideología guarda relación con contribuir en la transformación del mundo a través del teatro.

Hay un objetivo que persiguen todos los elementos que confluyen en el escenario, y ese objetivo está en los espectadores. El actor, según Brecht, no debe estar abstraído del mundo real, trabaja desde ese mundo para colaborar con esta idea de cambio, de construcción. El actor al formar parte de una compañía de trabajo, no se aparta del mundo, debe conocer mejor que nadie los problemas del hombre en la colectividad en que él también vive y poseer una visión personal del mundo que lo rodea, una idea sobre lo que implica existir en su tiempo.

Una vez entendido y realizado esto, puede comenzar a trabajar sobre la obra y sobre su interpretación.

La observación es un aspecto fundamental del arte escénico. El actor observa con todos sus músculos y nervios a los demás hombres, en un acto de imitación, el cual es, al mismo tiempo, un proceso mental. Si se tratase de una mera imitación sólo conseguiría mostrar lo observado, lo cual no es suficiente, ya que el original que lo expresa lo hace en voz demasiado imperceptible. Para pasar de la copia grosera a la representación, es preciso que

el actor mire a las personas como si éstas representasen aquello que hacen. En una palabra, como si le recomendasen al actor que medite sobre lo que hacen (p.13).

Para esto no se dirige a las técnicas habituales y tradicionales del teatro, sino, que primero debe mirar desde la vida. En esta nueva mirada sobre la interpretación es necesario que deje atrás la idea de identificarse con el personaje, o encarnarlo, en el sentido por ejemplo, que Stanislavski describía como encarnación. Sólo necesita relatar, describir los acontecimientos en los que interviene su personaje, sirviendo como puente entre el espectador de la obra, un puente que ayuda a ver la historia completa, pero al mismo tiempo interviene e interrumpe para recordarle al espectador que lo que está viendo es una obra de teatro.

Avancemos un paso más al investigar, por ejemplo, cómo debe el actor, a partir de lo dicho, leer su papel. Es importante que no pretenda “captarlo” demasiado deprisa. Aunque pretenda encontrar en seguida el tono más natural para su texto y la forma más cómoda de decirlo, no debe considerarse la recitación en sí como la más natural, sino que se demorará y aplicará sus criterios generales, y traerá a colación otras maneras posibles de decir el texto. En pocas palabras: adoptará la actitud del que se asombra. Y esto, por dos motivos. Primero para no establecer su personaje demasiado pronto, es decir, antes de conocer otras maneras de decir el texto y, especialmente, antes de conocer las de los otros personajes, lo cual le llevaría a numerosas adiciones. Y sobre todo, en segundo lugar, para introducir en la complexión del personaje el “No esto-sino esto”, que tan importante resulta cuando se quiere que el público, que representa a la sociedad, comprenda el proceso de los hechos por el flanco más vulnerable a la intervención humana (p.14).

El actor debe proceder como el testigo de un acontecimiento, que no finge al espectador que no conoce lo que sucederá, al contrario relata algo que conoce, pero a la vez al relatarlo descompone la acción y logra asombrarse de lo que descubre, de

las otras aristas de la situación y de las relaciones. Establece una distancia con sus gestos y con sus palabras. Para esto, puede en ensayos hablar de su personaje en tercera persona, relatando las acciones y luego realizándolas. Se observará realizando las acciones, como si observara a un extraño, no debe vivir sentimientos, sino, describirlos, y debe abstraer su gestualidad, para seleccionar aquello que le sirve para contar lo que quiere contar del personaje.

El actor debe aprenderse su papel juntamente con los otros actores, y debe construir su personaje al unísono con la construcción de los otros personajes. Porque la menor unidad social no es el hombre, sino dos hombres. También en la vida nos construimos mutuamente (p.14).

Propone Brecht que durante los ensayos avance lentamente el actor, al contrario de la maquinal realización de puestas en escenas del teatro dramático, donde los actores se aprendían sus líneas por separado y luego se sumaban a la escena, repitiendo gestos y acciones que otro les indicaba.

Descubre las situaciones que involucra la escena en sociedad, con los otros actores, como quien descubre el funcionamiento de la vida, la vida en comunidad.

El actor extrañado debe conservar por más tiempo su guión en la mano, sin necesariamente aprenderlo de memoria, manteniendo todo el tiempo la conducta científica que le permite interrogarse sobre cada aspecto de la puesta.

Al hablar, realizar cada gesto, o mostrar lo que el personaje decide sobre una situación, debe crear en su interpretación un espacio para que el espectador tenga en cuenta las otras posibilidades, las otras opciones que pudo tomar el personaje y que no tomó. Las posibilidades que coexisten en esa decisión tomada.

El actor al actuar, lo que hace es citar. En vez de dar la impresión de que todo está ocurriendo en la escena por primera vez, la construcción que realiza, le permite citar aun otro, por ejemplo. Y debe tener en cuenta que lo que está transmitiendo no es un sentimiento, sino, un conocimiento.

## Capítulo 2

### Brecht y el extrañamiento en el teatro latinoamericano

#### **Influencia del teatro brechtiano en Latinoamérica. Algunos casos emblemáticos.**

A continuación, revisamos la herencia y el vínculo del trabajo teórico-político desarrollado por Bertolt Brecht, en algunos países de Latinoamérica, con el objetivo de acercarnos hacia una revisión de la evolución del distanciamiento en la actualidad.

Brecht, además de heredarnos sus obras, y sus escritos, nos ha dejado una reflexión crítica sobre los métodos de transmisión cultural.

La insolencia con la que se acercó a las obras clásicas, su apropiación de las tradiciones, y mediante esto, la crítica de la idea burguesa de originalidad (incluso hubo de enfrentar acusaciones de plagio en contra suya), nos permiten verlo como un creador que toma la tradición y la historia del arte no como un objeto de museo, intocable, sino, como un impulso.

Mediante esta relación que Brecht establece con la tradición del arte, en donde toma de las obras clásicas la esencia que permite la conexión con su época, nos parece que entrega su obra también como un material a transformar y reutilizar de acuerdo a nuestros tiempos.

No podemos revisar el acercamiento de Brecht a América latina, sin tomar en cuenta que esta aculturación<sup>1</sup>, tomada como el proceso de recepción de otra cultura y de adaptación a ella, en especial con pérdida de la cultura propia, no fue un simple trasvasije de información, ya que a nuestro autor, y a nuestra América, no podemos separarlos de sus circunstancias históricas y políticas.

Para acercarnos a la influencia ejercida por la obra (teórica y dramática) de Brecht, creemos necesario observar este fenómeno a la luz del concepto de transculturación.

El concepto de transculturación fue acuñado por Fernando Ortiz (Cuba) en su obra “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar” del 1940. El autor lo define como un proceso que “implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que podrían denominarse de neoculturación” (Ortiz, 2002, p.260).

Con esto nos refiere al acto de transformación y no sustitución (como propone la aculturación), ambas culturas se transforman y se convierten en una nueva, pero conservando características de ambas.

---

<sup>1</sup> La aculturación es un proceso de adaptación gradual de un individuo (o de un grupo de individuos) de una cultura a otra con la cual está en contacto continuo y directo, sin que ello implique, necesariamente, el abandono de los patrones de su cultura de origen. Dicho contacto suele derivar en influencias culturales mutuas que comportan cambios en una o en ambas culturas. El proceso de aculturación consiste, por un lado, en la incorporación de elementos de la nueva cultura y, por otro, en el reajuste de los patrones culturales del individuo o grupo, motivados ambos por la necesidad de reorientar sus pensamientos, sentimientos y formas de comunicación a las exigencias de las realidades externas. [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/aculturacion.htm](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/aculturacion.htm)

En el teatro, cuando se utiliza el concepto de transculturación, se hace referencia no a trabajos que incluyen aspectos de varias culturas, sino a aquellos en los que se refleja el contexto cultural en el que se desarrolla esa obra, sus personajes y autores como sujetos transculturados y en los que se altera, transgreden o transforman elementos símbolos de otras culturas.

A simple vista, una gran parte de la producción teatral en los países latinoamericanos siguen patrones sobre todo de Europa, y quienes tienen la oportunidad de verlos desde fuera, no siempre se dan cuenta de que no son solo imitaciones, sino, apropiaciones, y evoluciones de esos patrones.

Hay cierto consenso en situar el inicio del periplo de Brecht en Latinoamérica (así como también de su masiva difusión internacional) en torno a los años de su muerte, hacia fines de los años '50 (García, 2012, p.6).

En términos históricos, en los años 50, la Cepal había establecido una teoría de desarrollo, planteando la importancia de cambios profundos en la estructura para dejar atrás el subdesarrollo en Latinoamérica. Luego en los 60 aparece la teoría de la dependencia, que teniendo bases similares a la teoría de la Cepal (Comisión Económica para América Latina), establece que es necesario un cambio más radical, para alcanzar un desarrollo económico.

América Latina toma conciencia de la importancia del desarrollo y todos los países que la componen se abocan a esta problemática. Sin embargo, el continente no tiene la capacidad de generar un crecimiento económico sostenido y depende económica y tecnológicamente de Europa y Norteamérica. La revolución Cubana

(1959) aparece como ejemplo de que se pueden realizar cambios profundos para terminar con las desigualdades económicas y sociales.

Estados Unidos, durante la Guerra Fría (entre el 1947 y 1985 aproximadamente), instaura políticas de ayuda y alianzas para evitar que surgieran nuevas “Cubas”. Paralelamente, comienzan a sucederse en Argentina, Chile y otros países dictaduras que paralizan por completo los procesos de crecimiento y desprendimiento de los países opresores. (Educarchile, América Latina: opciones de desarrollo en los años 60, 70 y 80. Recuperado en: <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=178685>)

La generación de artistas que fueron contemporáneos a Brecht, pudieron al igual que él vivenciar las consecuencias de los períodos de entre guerras, los años de apoyo y solidaridad con España, la creación de frentes populares, los efectos de la Guerra Fría, el surgimiento de las vanguardias, la Gran Depresión de 1929 como consecuencia de la Primera Guerra Mundial.

Hasta la crisis de la modernidad de los años setenta, con independencia de los planteamientos de la crítica y la historia del arte latinoamericanos, se partía de la evidencia de la validez del discurso unilineal impuesto por las vanguardias europeas (...) a las necesarias interpretaciones y adaptaciones de esos lenguajes en clave latinoamericana, sin que en ningún caso se cuestionase la autoridad del canon occidental (Acha 2006, p.1989, citado por Olivari 2014 p.174).

Esta crisis en Occidente, fue tomada por los artistas como una oportunidad para que Latinoamérica tomara un papel de reconstrucción del hombre y la historia.

Entre estos artistas están César Vallejo, David Alfaro Siqueiros, Pablo Neruda, que además compartían la ideología marxista con Brecht.

En el 1935 se realiza en París Un Congreso de Escritores, y se crea La Asociación Internacional de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura, donde se reúnen José Carlos Mariátegui, César Vallejo, David Alfaro Siqueiros, Raúl González Tuñón, Pablo Neruda, entre otros.

Se ha producido en toda España una explosión de barbarie... Este levantamiento criminal de militarismo, clericalismo y aristocratismo de casta contra la República democrática, contra el pueblo, representado por su Gobierno del Frente Popular, ha encontrado en los procedimientos fascistas la novedad de fortalecer todos aquellos elementos mortales de nuestra historia... Contra este monstruoso estallido del fascismo... nosotros, escritores, artistas, investigadores científicos, hombres de actividad intelectual... declaramos nuestra identificación plena y activa con el pueblo, que ahora lucha gloriosamente al lado del Gobierno del Frente Popular (Barral.et al., 1936, p.3)

Varios de ellos, incluido Pablo Neruda, se encontraron con Brecht en la segunda edición, celebrada en Valencia en 1937. Neruda, posteriormente en calidad de senador de la república de Chile, visitó Berlín Oriental varias veces y pudo ver algunos montajes del Berliner Ensemble y entrar contacto con la producción brechtiana.

Este encuentro y la alianza que de él se desprende, provocan un compromiso de trabajo internacional, contra el fascismo, y se comienza a hablar de arte “comprometido” con el contexto social. Esta problemática se hará más intensa durante los años 60 y 70.

Los primeros acercamientos con Brecht, en el ámbito intelectual, se realizan en este contexto, como una red de apoyo en los exilios y militancia; la posibilidad de conocer en profundidad su obra teórica, llega únicamente luego de su muerte.

Resultaría prácticamente imposible trazar un mapa exhaustivo de la presencia de Brecht en el teatro latinoamericano. Por un lado, la cantidad de puestas de obras de Brecht en los países latinoamericanos resultaría incontable. Una historia de puestas que si bien se concentra previsiblemente en los años '60, ostenta antecedentes notables, como la puesta de la Ópera de tres centavos en Buenos Aires en la tempranísima fecha de 1930 (Pelletieri, 1994, p.49).

La primera vez que una obra de Brecht se muestra en América Latina es en el Teatro Colón de Buenos Aires, Argentina, en 1930. Alexander Tairov, director ruso y su compañía, gira entre otras obras con *La ópera de los tres centavos*. Brecht recién comienza a ser conocido en los años 50 en nuestra América, cuando la guerra termina y él regresa a Alemania. Comienza a realizar las puestas de sus textos y realiza giras por Italia, París y Suiza; es en esas giras que algunos latinoamericanos ven por primera vez su obra unida a su teoría en la escena.

Al morir Brecht en el año 1956, su influjo se ha sembrado entre distintos creadores en América Latina, y se realiza en Brasil un homenaje con el estreno de la *Opera de tres centavos* y la publicación de varios artículos que buscan comenzar a difundir sus teorías, así también ocurre en Cuba y Colombia, donde se traduce y publica fragmentos del *Pequeño Organón* y algunas obras suyas.

Tomaremos algunos casos que nos parecen importantes de destacar, en cuatro países de Latinoamérica, ya que no solo aluden al montaje de textos de Brecht, aun cuando también existen, sino, países en que ha surgido la posibilidad de

integrar el contenido político y dialéctico, fundamental de la teoría Épica Brechtiana, modificado, adaptado, integrado a su propia realidad político-social:

Cuando se habla de la influencia ejercida por Brecht en el teatro actual, no se está hablando del carácter ideológico de esta influencia, sino, del aspecto puramente formal, a través de la fórmula de distanciamiento y de la concepción épica y espectacular del drama (De Quinto, 1963, p.27).

Magaly Muguercia, en su libro "Teatro Latinoamericano del siglo XX (1950-2000)", habla de la influencia cruzada en Latinoamérica por el Teatro del Absurdo, el Teatro de la Crueldad y El teatro Brechtiano. Esto denota que el Teatro Político de Brecht influenciará nuestros teatros, pero de forma combinada, entre la crítica social y la realidad trastocada del absurdo.

Se cuenta que corría el año 1954 [...] Brecht tomaba algo en el café del teatro cuando Eugene Ionesco, reconociéndolo, se le acercó y le dijo: "Lo acuso de matar los sentimientos en el escenario y del terror de la razón (...) No se esfuerce, este mundo es incognoscible". Brecht le respondió (dicen que en voz baja): "Si el mundo es incognoscible, ¿de dónde usted lo sabe entonces?" [...] Mientras esta conversación transcurre en el teatro parisino, Pablo Palant está traduciendo *Esperando a Godot* en Buenos Aires; Norma Aleandro, en el Nuevo teatro, ensaya la Madre Coraje de Brecht. Francisco Morín estrena en La Habana Las Criadas de Jean Genet, y Vicente Revuelta descubre en París a Brecht y a Jean Vilar (Muguercia, 2015, p.89).

El teatro en Colombia, a fines de los años 60, comienza la lucha contra el naturalismo costumbrista instalado en las artes escénicas de Latinoamérica. Toma del teatro Épico Brechtiano múltiples técnicas; entre los grupos más destacados de esta época está "La Candelaria" compañía dirigida por Santiago García.

La Candelaria, fue fundada en el 1966 en *Bogotá*. Su teatro se destaca por desarrollarse a partir de la denominada *dramaturgia colectiva*.

El movimiento teatral en Colombia empieza a tomar fuerza a partir de la década del cincuenta, momento en que el país inicia una profunda transformación, que suele relacionarse con un acontecimiento fundamental en la historia colombiana. El asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán (El 9 de abril de 1948 en sucesos conocidos como El Bogotazo.) El país se había mantenido en las primeras tres décadas del s. XX bajo la hegemonía del partido conservador, pero en los años 30 el partido liberal había logrado subir al poder, perdiéndolo nuevamente en el 46.

Gaitán tenía una gran cercanía con la gente y crea el “viernes popular” una celebración que incluía discursos políticos, folclore y teatro, ya que se había dado cuenta de la influencia que éste ejercía sobre la gente. La clase conservadora, dominante, está descontenta con el poder que Gaitán ostenta, ya que se perfila éste a la presidencia. Crece el clima de tensión entre ambos partidos en el país, lo que culmina con el asesinato de Gaitán y la revuelta del pueblo por el descontento que esto provoca.

Una ola de violencia se esparce por el país, a lo que el gobierno reacciona duramente con fuerzas de choque, y se genera entre ambas partes, pueblo y fuerzas de gobierno, un conflicto armado. Esta guerra genera movimientos campesinos liberales que se defienden de los conservadores, sumado a la desigualdad, la pérdida de fuerza del campo debido a la migración por la guerra y la influencia socialista, permite la creación hacia los 60 de las guerrillas campesinas (FARC, ELN y EPL), las que primero son asociadas al marxismo, y provocan que se mantenga el

clima de guerra en el país. Con el tiempo estas guerrillas se han vaciado de ideologías y se han asentado en el mundo del narcotráfico y la delincuencia.

Antes de éstos hechos, el teatro se realiza según el modelo europeo, específicamente siguiendo la forma del teatro español y francés. Con la necesidad de generar actores para la televisión, comienzan las reformas. Comienza la posibilidad de especialización y el deseo de conocer nuevas formas.

La decisión de explorar todas las fórmulas posibles y desconocidas, que representaron para ellos la fuente de la investigación, el riesgo y fervor teatral de su proyecto. —"Nuestro propósito trataba además — "muy a las patadas" de ponernos al orden del día sobre lo que había y se estaba presentando en los más importantes teatros de arte de París, Nueva York, Londres, Berlín, Roma, o de cualquier capital del mundo. Escenarios donde se estaban dando las mismas obras de los más importantes dramaturgos de ese tiempo, y nos parecía fundamental conocer esos autores y esa obras por nuestra propia cuenta, en otro país muy distinto, latinoamericano, con otra mirada. Y pienso que la cosa funciono bastante bien (Duque y Prada, 2004, p.101).

El primer encuentro con Brecht ocurre al montar "Los fusiles de la señora Carrar". A raíz de la aparición de éste en revistas de moda surge la necesidad de conocer su obra, y este montaje, aun cuando no es uno de sus textos más épicos, sería el impulso.

El primero en generar un contacto directo, es García, director del Teatro Búho. Quien becado viaja a Praga y consigue realizar un cambio para ir al Berliner Ensemble, donde se queda seis meses y del cual aprende la teoría y la aplicación del teatro Épico Brechtiano, junto con presenciar un gran número de montajes del mismo Brecht.

Luego de montar “Un hombre es un hombre” viaja a Nueva York, para realizar una pasantía en el Actor’s studio, y luego realiza un *stage* en Lyon con el Théâtre Populaire de Roger Planchón. Con esto podemos observar que García con cada viaje introduce nuevas técnicas y miradas sobre el teatro colombiano.

En 1965 monta “Galileo Galilei” con un elenco de 40 actores, pero es censurado por la universidad donde trabaja y solo realizan cinco funciones.

El detalle desencadenante de la censura y lo que molestó a las directivas tiene que ver con el hecho de que García incluyera en el programa de mano un artículo de su propia autoría titulado —“El caso Oppenheimer” sobre Joseph Robert Oppenheimer, en el que se denunciaba su participación en la fabricación de la bomba atómica, y se incluían fotografías de los holocaustos de Hiroshima y Nagasaki. Esto no gusto nada. La universidad exigió a García suprimir el artículo antes del estreno de la obra, porque se mencionaba también la responsabilidad del Pentágono en los hechos de la Bomba atómica, parece que la información había llegado hasta la embajada y era un momento en que la Universidad estaba a punto de obtener un préstamo del Banco Interamericano de Desarrollo. Las autoridades allanaron el despacho de García donde estaban los programas, este fue notificado y accedió a negociar, pues el estreno era imparable, y se pactó que se suprimirían estas páginas del programa de mano (p.161).

Si bien, es el momento en que las universidades acogen a los grandes directores y se transforman en lugares propicios para hacer teatro, al mismo tiempo, son las que no permiten la libertad de búsqueda, el espacio de libertad que necesita el teatro, ya que cualquier posibilidad de denuncia es censurada.

Se hacen presentes en Colombia así como en otros lugares de Latinoamérica los movimientos universitarios que fueron desarrollando la relación entre teatro y revolución.

Cuando la universidad, por la censura, dificulta la creación, algunos maestros renuncian y forman compañías, y se encuentran lugares para establecerse y realizar funciones sin depender de nadie. Surge el teatro independiente.

Se condensa pues, algo que venía gestándose desde la misma creación del teatro —El Búho— ya existía en el medio teatral la inquietud de crear una dramaturgia nacional, —con expresión propia y con sentido americanista sin caer en lo folclórico y anecdótico, para desarrollar este tipo de teatro era necesario lograr una conciencia profesional y una metodología de trabajo que evitara la espontaneidad y el facilismo en el trabajo artístico (Jaramillo, 1960, p.87).

Es en este contexto que nace la producción del Teatro La Candelaria.

### **Brecht en Colombia. El Teatro La Candelaria.**

Compañía fundada en 1966, en la ciudad de Bogotá. Su trabajo continúa hasta hoy. Toma su nombre de La Candelaria, barrio de Bogotá, un núcleo histórico cultural muy activo de la ciudad donde está ubicada su sede. Es un grupo que pone en relieve en sus trabajos la relación entre los discursos foráneos y el discurso nacional. Tiene como lema en su trabajo “Un teatro para el pueblo”.

La diferencia entre las creaciones colectivas europeas y norteamericanas con las latinoamericanas es la funcionalidad de las obras. En los países desarrollados la Creación Colectiva es ante todo una forma de revitalizar el teatro; en los países del tercer mundo la Creación Colectiva, es una búsqueda estética. Es esencialmente una respuesta a las necesidades sociales, políticas, económicas y culturales (p.105).

La precariedad económica del medio es la que empuja en los inicios a la compañía a trabajar desde el colectivo. Lo que se tienen, son recursos humanos. La creación colectiva permite mantenerse al margen de la cultura empresarial. No hay especialización, todos saben y hacen todo (escribir, construir escenografía, vestuario, actuar, producir, etc.) Hay un rechazo a la división del trabajo, como en las fábricas, y esto es el primer fuerte componente político que diferencia a la compañía. Mantenerse diferente a la fabricación. La creación artística desde otro lugar, que también implica el deseo de construcción de un nuevo modelo de sociedad. Acá aparece un elemento dialéctico del Teatro Épico Brechtiano. El teatro como modelo de sociedad.

La creación colectiva viene también a responder a una necesidad social; hasta ese momento no había una dramaturgia que cumpliera con las necesidades del momento real y diario de los espectadores, y el país enfrentaba una dura situación en lo social y lo político.

Los rasgos característicos de las primeras experiencias colectivas, reside en el marcado interés de los grupos hacia los grandes acontecimientos sociales, tales como: las huelgas, los movimientos populares, las migraciones campesinas a la ciudad, el gran periodo de la violencia en Colombia , y muchos otros; los cuales son abordados desde perspectivas estéticas distintas. Mientras tanto, las grandes fuentes pre- textuales de enorme valor a las que se recurre frecuentemente son: la novela, el cuento, las leyendas populares, las crónicas periodísticas, los poemas, las canciones, y demás manifestaciones de nuestra cultura (Duque, 1994, p.66).

En esta forma de trabajar, también subyace un deseo que existía en la sociedad colombiana. El ideal de igualdad y de comunión. Al desjerarquizarse el trabajo del grupo, el funcionamiento de este depende de cada uno y de todos en

conjunto, en las diversas áreas que componen el trabajo teatral. Y ese principio político, se transforma en un elemento distintivo de la estética del grupo. Surgieron en Colombia varias agrupaciones, trabajando de esta forma la creación colectiva. Pero fueron El Teatro Experimental de Cali (TEC) y La Candelaria, quienes profundizaron sobre este tipo de trabajo.

El TEC logró generar un método a partir de este tipo de creación, para resguardar la creación colectiva y alejarla de las posibilidades de dilución. En 1970, Enrique Buenaventura publica “Método de Creación Colectiva”, estableciendo parámetros teóricos y prácticos para este tipo de trabajo. Además el TEC siempre partió la creación desde un texto de autor, en este caso, Buenaventura.

En cambio La Candelaria, se mantuvo sin formalizar en un método su forma de creación, y además mantuvo el principio de creación libre, comenzando las puestas en escena desde una frase, un tema o una inspiración, lo que luego se transformaba en texto al irse componiendo ensayo tras ensayo.

En su trabajo lo principal es la relación hombre-sociedad. Donde parte fundamental es el espectador como receptor y participante de la obra. Tanto la realidad como el hombre se presentan como sujetos transformables y susceptibles de cambio y aun cuando nuestro autor no habla de este tipo de creación, colectiva, el motor del grupo, el hombre en sociedad y la sociedad reflejada en el grupo de espectadores que asisten a la función, la posibilidad de cambio que reside en esa relación, viene a ser un conector fundamental con el Teatro Épico Brechtiano.

Las interferencias externas, en toda cultura, son miradas con recelo y a veces con aversión (como peligrosas) más por los que velan por preservar el arte, que por los que lo hacen. Esto

es lo que frecuentemente ha pasado en América Latina con los « aportes » de la cultura europea sobre nuestro arte. En algunos casos puede ser cierto, pero en otros, como en el caso de las teorías de Bertolt Brecht para el teatro, y voy a poner como ejemplo nuestra dramaturgia desarrollada en La Candelaria, podemos aseverar que estas influencias, lejos de ser perjudiciales, nos han estimulado en la conquista de una forma propia de ver y hacer teatro, que se ufana de su independencia y originalidad (Garcia, 2012 ).

Una de las creaciones más destacadas de la Candelaria, es “En la raya”, obra de 1994, en la que opera el sentido dialéctico y político del teatro Épico Brechtiano en diversos elementos. La obra está creada a partir de la novela de García Márquez, “Crónica de una muerte anunciada”. “En la raya” está tratado el problema que sufre Colombia con la exclusión social. Los personajes que intervienen en la obra son vagabundos, prostitutas, gente que intenta ingresar y construir un lazo con la sociedad por medio de ingresar a un grupo de teatro. Este grupo desea realizar una versión de “Crónica de una muerte anunciada”, pero la falta de oportunidades, los problemas por pobreza que cada uno enfrenta y la desigualdad de clases hace mella en el grupo cada vez más. Finalmente uno de los actores es asesinado y se cierra el lugar donde realizaban sus ensayos.

### **Brecht en Argentina.**

La llegada del teatro brechtiano se produce en los '30 y '40, cuando comienza a representarse en alemán y en idish. Recién es traducido en 1945.

En el año 1952 se traducen en Argentina “Nueva técnica de la interpretación” (1940) y luego “Para un Teatro épico”, y un ensayo sobre el autor, escrito por Herbert Ihering, dramaturgo y periodista alemán (1953).

En 1954 el grupo Nuevo Teatro, estrenó en la Sala Corrientes 2120 una versión de “Madre Coraje”, dirigida por Alejandra Boero y Pedro Asquini. La misma directora reconoce en una entrevista (treinta años después) que aún no se entendía lo que Brecht proponía, solo se montaba porque era importante ya en Europa.

En 1956 el Teatro Independiente Telón lleva a escena La Condena de Lúculo. En 1959 se destaca “Los fusiles de la madre Carrar”, dirigido por Hedy Crilla y “La Mujer Judía” dirigida por Carlos Gandolfo en el Teatro La Máscara.

Brecht se va extendiendo en el teatro independiente y en el teatro comercial culto, aparece como metáfora de la situación política en la que se encuentra Argentina.

Sin embargo había una falta de comprensión en la práctica de lo que Brecht buscaba con el Teatro Épico, ya que las representaciones no lograban el efecto de extrañamiento en el público.

Hay que notar que por esa época también, el teatro comenzaba a poner en práctica los preceptos de Stanislavski, por lo que aparecían ambos métodos de manera confusa en su aplicación en las distintas obras que se estrenaban.

La mayor influencia de Brecht en Argentina se produce en la dramaturgia. Osvaldo Dragún, llevado a escena por el Teatro Fray Mocho, en “Historias para ser contadas” (1956), “Los de la mesa diez” e “Historia de mi esquina” (ambas de 1957) utiliza algunos procedimientos Brechtianos, aunque cambia su función. En ciertas obras los actores narran y presentan al que será su personaje, y también interrumpen el curso de la acción relatando en pasado lo que los personajes dialogan (es el caso de “Historia de un flemón, una mujer y dos hombres”. 1965). Dragún

utiliza varias estrategias de Extrañamiento en sus textos, pero al cambiarles la función, son consideradas parte del desarrollo del *Melodrama social*.

Ya a comienzos de siglo, el melodrama se había convertido en un género subalterno y en los cincuenta su ubicación era la de género desplazado a los márgenes del campo intelectual, pese a lo cual es tomado por Dragún. Los procedimientos Brechtianos en su obra, lejos de producir un efecto distanciador, o mejor, la identificación irónica, en su peculiar estructura invierte su semántica y están destinados a emocionar “hasta las lágrimas” a un público “de izquierda” preparado para recibir el mensaje, lleno de compasión, y más de autocompasión, por la suerte de personajes como “el vendedor” o “el hombre que se convirtió en perro”, con los cuales se identifica compasivamente. Este proceso de identificación se verifica fundamentalmente porque el sistema de valores sustentados por los personajes es compartido por el espectador (Pelletieri, p.40-41).

Los procedimientos brechtianos que utiliza en su obra, en vez de provocar en el público distancia y reflexión, emocionan profundamente, labor fundamental del melodrama, pero adquiere tintes políticos, cosa que no es propia del melodrama, ya que transforma al oponente en la fábula, el villano, y pasa a ser la sociedad. (Ref. Pellettieri, 1995. P. 136)

Brecht influenció en Argentina también el teatro político de los '70, en creaciones como “Ceremonia al pie del obelisco” de Walter Operto o en “El avión negro” de Grupo de Autores (Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Ricardo Talesnik y Carlos Somigliana) y en la dramaturgia de Ricardo Monti (“Una noche con el señor Magnus e hijos” (1970), “Historia tendenciosa de la clase media argentina” (1971), entre otras.

## **Brecht en Brasil.**

Al igual que en otros países de Latinoamérica, en Brasil, Brecht ejerce influencia sobre directores y actores, siendo llevado a escena numerosas veces en los años sesenta, pero más allá de esta influencia y con mayor fuerza quizás que en otros países, también provoca una gran fuerza sobre la dramaturgia de este país.

La obra de Brecht, contribuye en el naciente teatro popular brasileño (fines de 1950 y comienzos de 1960) por los ideales de mejora del mundo, su postura crítica ante las formas imperantes teatrales y las reformas en la representación.

La muerte del cuatro veces presidente, Getúlio Vargas en 1954, la sensación de libertad y al mismo tiempo la polarización que ocurre a nivel político, es un clima favorable para la entrada de la obra de Brecht. En ese momento Brasil se encontraba en una búsqueda de desarrollo de la creación dramática nacional, entre los autores aparecen Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho y Augusto Boal.

Getulio Vargas, asume como presidente por última vez, a la edad de 70 años. El panorama del país es un muy diferente a los años 30, época en que por primera vez asume el mando.

(...) se había agotado el frente populista, pues la política industrial exigía otros cambios. Esta situación lleva a que se desestabilice su gobierno, amenazado permanentemente por golpes militares. El 24 de agosto de 1954, la situación colapsa y en la calle era voz popular la existencia de un golpe. Vargas, después de una reunión, se suicida en pleno Palacio Presidencial. Como un gesto de denuncia y de protesta deja una carta conocida como su Testamento Político (Sosa de León, 2004, p.18).

Su gobierno populista, si bien realiza grandes avances en lo referente a la industria, nada hace por el campesinado, que se mantiene despojado de sus tierras y sumido en el analfabetismo y el abandono.

Boal, crea el sistema “Coringajoker”, el cual tiene su base en una mixtura del método de Stanislavski y la técnica de montaje de Brecht. Esta creación es una gran contribución al teatro de Brasil.

También surge el CPC (Centro Popular de Cultura) constituido por un grupo de intelectuales de izquierda con el objetivo de crear y difundir un “arte popular revolucionario”. De este grupo se desprenden dos actividades fundamentales:

### **Opinião (1964 – 1982)**

Es un grupo teatral de Río de Janeiro que desarrolla y crea en Brasil el Teatro de protesta. Realiza un fuerte trabajo de investigación en torno al teatro y la política y se transforman en un punto central de creación dramática. Su trabajo más destacado es "Opinião" un espectáculo musical, que fue dirigido por Augusto Boal y producido por Teatro Arena y CPC de la Unión Nacional de Estudiantes UNE (institución perseguida por el régimen militar, que se había instalado recientemente en Brasil). El espectáculo se estrena en 1964, pocos meses después del golpe de estado. Estaba compuesto por piezas musicales que rebelaban la injusticia imperante en el país. Es un referente en lo que a música de protesta se refiere. Otro trabajo importante del grupo fue “Liberdade, liberdade”. João das Neves (1935), director y dramaturgo brasileño, fundador del Grupo Opinião y director de CPC, dice:

Brecht es fundamental, porque el teatro dialéctico, un teatro que trata sobre la realidad en proceso, refleja la necesidad de transformación de la sociedad. (...) Brecht siempre será

inmortal, mientras existan los problemas que su teatro aborda, incluso después de que estos problemas hayan sido superados, porque la construcción de una nueva sociedad exige una discusión constante, y una discusión dialéctica (p.18).

### **Teatro Oficina (1958 hasta hoy)**

Es una compañía con gran influencia en el teatro de Brasil en los años 60. Comienzan con una exploración en el naturalismo en los preceptos de Stanislavski, y a consecuencia de la dictadura militar en 1964, la compañía comienza a trabajar bajo la mirada del teatro político Brechtiano. Llegando a los años 70, la compañía toma contacto con el Living Theatre, que se presenta en Brasil, y realizan un trabajo conjunto. El grupo es liderado por José Celso Martínez Correa (1937) y estaba integrado, en un comienzo, por alumnos de la Facultad de Derecho de la Universidad de Sao Paulo. Son trabajos de esa primera época “Pequeños burgueses” (1963), donde se representa la Rusia previa a la revolución y que evidencia muchos puntos en común con la realidad brasileña anteriores al golpe militar de 1964, “O rei da vela” (1967) de Oswald de Andrade y “Na selva das cidades” (1969) de Bertolt Brecht. (Ellis, 1994.)

Es importante destacar que en la producción de ambos grupos se hace patente la idea planteada por Brecht, que la historia fue hecha por el hombre y, por lo tanto, puede ser cambiada por el hombre. Éste es un punto importante de su influjo en Latinoamérica, en una época donde los países están siendo sometidos a dictaduras y grandes cambios.

Augusto Boal (1931 – 2009) director, dramaturgo y escritor. Desarrolla el Teatro del Oprimido, una metodología pedagógica de teatro, que busca la

transformación social. Tal como ya mencionamos, fue director del espectáculo “Opinio” entre otros. En el año 71, después de ser apresado por su activismo político-cultural, es exiliado y se refugia en Argentina. Es ahí donde comienza sus investigaciones en torno al teatro del Oprimido, además de escribir, adaptar y dirigir diversas obras.

En 1977 fue invitado a organizar una manifestación sobre la “diáspora” de latinoamericanos para el Festival Mundial de Teatro de Nancy. En esa ocasión declaró al diario Le Monde: No somos pobres víctimas, sino soldados que perdimos una batalla, que nos vimos obligados a replegarnos fuera de nuestros países. Seguimos viviendo, seguimos trabajando, mostraremos que estamos vivos. (Boal, 2009, p85)

Boal, desarrolla una crítica al teatro aristotélico y a la estética burguesa a partir de la propuesta Brechtiana, escribe al respecto tres artículos durante los años 60. Su Teatro del Oprimido, es un teatro que busca recuperar la humanidad de la sociedad para generar una transformación en ella. “Actores somos todos, y ciudadano no es aquel que vive en sociedad: ¡Es aquel que la transforma!” (Ref. Boal, mensaje del Día Mundial del Teatro, 2009).

Su teatro es caracterizado por lo social y se desarrolla como un teatro comunitario, en cuya forma de hacer teatro se vuelve más importante el proceso de creación que el resultado artístico. Es en este sentido, un teatro social. El proceso creativo es desarrollado de manera igualitaria en colectivo, por tanto, es una herramienta potente de conocimiento y transformación de la realidad, al servicio del hombre en comunidad.

Consiste en democratizar la escena teatral, volviéndola un lugar de expresión.

Boal (1975), escribe “Nosotros pensamos que el teatro no sólo debe ser popular, sino que también debe serlo todo lo demás: especialmente el Poder y el Estado, los alimentos, las fábricas, las playas, las universidades, la vida” (p.10)

Boal, se inspira para desarrollar su teatro en la pedagogía de Paulo Freire, y toma de distintas ciencias humanas los valores de ética y solidaridad.

### **Brecht en Chile.**

En 1953, el TEUCH, estrena “Madre Coraje”, protagonizada por Carmen Bunster, pero este montaje pasa casi desapercibido. Luego en el año 59, bajo la dirección de Eugenio Guzmán se estrena “La ópera de tres centavos”, con actores de la Universidad de Chile.

El uruguayo Atahualpa del Cioppo, director del teatro El Galpón, identificado como introductor de Brecht en América Latina en la década de los 50's con La ópera de tres centavos en 1956 y “El círculo de tiza caucasiano” en 1959, es invitado a Chile para dirigirla, por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), donde tiene como asistente a Víctor Jara, escenografía a cargo de Patricio Bunster y Joan Turner, Marees González como actriz principal.

La obra fue seleccionada como la mejor de 1963 y los tres antes mencionados, ganadores de premios en sus especialidades.

También destaca en Chile el montaje de la obra Antígona, realizado por Víctor Jara, uno de sus últimos trabajos, presentado en el Teatro Camilo Henríquez, con el TET de la Universidad Católica.

Y acercándose a la aplicación de los recursos y estrategias Brechtianas, destaca en el año 1978 la versión de “Chañarcillo” de Antonio Acevedo Hernández, dramaturgo chileno, dirigida por Fernando González Mardones, “donde se pueden apreciar coros narrativos, distanciamiento, música y danza” (Muguercia, 2015, p. 132)

### **La problemática de la aplicación del extrañamiento en Latinoamérica.**

Al momento de analizar algunas compañías latinoamericanas y algunos intentos de trabajar desde el extrañamiento, como procedimiento directorial que apunta más o menos hacia los mismos objetivos que deseaba alcanzar Brecht en su teoría y en sus puestas, nos encontramos con algunos elementos que dificultan su aplicación, su traslado a Latinoamérica y más aún, que cuestionan ciertos elementos de base de la teoría Épica Brechtiana.

Analicemos algunos hechos. Brecht instala su centro de acción teórico y escénico en la sociedad. Y busca generar un cambio en la manera de abordar el personaje, en los actores, para que desde ellos y hacia la platea opere el cambio, una manera distinta y fresca de observar lo que nos rodea.

En esta nueva forma de instalar la representación, ya no aparece como objeto principal la posibilidad de que el público crea en lo que está viendo, como si fuera parte de la realidad de la vida. El acento de Brecht está desplazado hacia el espectador en el sentido de movilizarlo y darle un nuevo rol en el acto de *espectar*.

Maugham se asusta al constatar que su público ya no cree. Habría una salida si se creara un drama que no tuviera que ser creído, o si se creara un drama que pudiera ser creído nuevamente. [...] me parece más dudoso que en este momento se pueda conseguir un drama

susceptible de ser creído. No es cuestión únicamente de técnica. Es tan poco una cuestión de técnica (o de estilo, o de punto de vista), como para la ciencia moderna es una cuestión de una nueva lógica, si se pueden establecer afirmaciones científicas de validez general, axiomática. La ciencia de nuestro tiempo ha renunciado prácticamente a la fe. El nuevo teatro- en su propio terreno tan diferente- tendrá que renunciar también a ella. Quedaría la otra solución: Un drama que no tiene que ser creído. [...] Es decir, un drama que contara con la crítica de su espectador y apelara a ella (Brecht, 2004, p. 118).

Es la carencia de crítica existente en el teatro anterior a Brecht, la que éste busca combatir. Ante los tiempos que nuestro autor vive, ve necesario el cambio de actitud del arte, ve urgente la necesidad de transformación del teatro, para transformar al espectador, para transformar el mundo.

A lo largo de su vida, tan fecunda por lo demás, la oposición de Brecht a la comunión emotiva resulta trágica. Cuando raya más alto, el dramaturgo la desmiente; pero el teórico, finalmente, llega casi a reconocerlo. En su «Introducción al teatro de Bertolt Brecht», nos cuenta André Gisselbrecht lo que el escritor, quejándose en sus últimos años de que la gente tomara el carácter «épico» de su teatro como categoría estética y no como objetivo social, le dijo a su biógrafo Schumacher: Me pregunto seriamente si no valdría más renunciar a este concepto del teatro épico (Buero, A. 1963. A propósito de Brecht. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-de-brecht--0/html/00391294-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-de-brecht--0/html/00391294-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) [Consulta: 15 de mayo de 2015])

Todo arte cumple un rol social, dado que divulga opiniones, posturas, manifiesta intereses de los seres humanos. Pero cómo hace el arte para acertar o no a cumplir esa función, es un terreno en el que no existe tanta claridad. Brecht está consciente de la importancia de dicha función social y porque está preocupado de no errar en ello, que da a su arte este carácter de lección explícita. Para esto desarrolla

teorías en su técnica, rozando la pedagogía y en la puesta en escena misma, instala el *Extrañamiento*, y con ello, resalta el aspecto de reflexión crítica, un aspecto de la dramaturgia.

¿Por qué los hombres, que son capaces de considerar normal la guerra atómica, no habrían de habituarse perezosamente a cosas tan pequeñas como los efectos de extrañeza, sólo para no tener el trabajo de abrir los ojos? Puedo incluso imaginarme que algún día sólo podrán hallar su antigua forma de placer en los efectos de extrañeza (Gisselbrecht, 1958, p.62).

La humanidad al parecer, busca caer en los brazos de la emoción adormecedora. Es un hecho que al volverse familiar el efecto Extrañador inicial, éste pierde su efecto y el espectador vuelve a entregarse al placer catártico, aristotélico, de la construcción escénica. En las artes en general todo movimiento revolucionario se vuelve tarde o temprano moda y con ello, se pierde el espíritu de su impulso inicial y su objetivo. Se vuelve forma. Y es justamente contra eso, que Brecht luchaba. La posibilidad de mantener equilibrio eterno entre forma y fondo.

El rechazo de la identificación no proviene de un rechazo de las emociones y tampoco conduce a él. La tesis de la estética vulgar, según la cual no se puede suscitar la emoción en el espectador si no es fundiéndose en la del actor, es una tesis falsa. Una dramaturgia no-aristotélica debe someter a una crítica circunspecta las emociones que busca producir. Ciertas tendencias artísticas, como las provocaciones de los futuristas y dadaístas y la frialdad de la música moderna son el resultado de una crisis de la afectividad. El teatro alemán de postguerra (1914) se ha comprometido resueltamente, en los últimos años de la república de Weimar, en la vía del racionalismo. El fascismo, con su hipertrofia grotesca de lo emocional – también la amenaza de una caída del racionalismo dentro de la estética marxista- nos ha llevado a insistir enérgicamente en el racionalismo. Pero en una gran cantidad de obras de teatro contemporáneas se puede hablar de ausencia de efecto emocional; y se puede hablar

de un renacimiento de la “emoción verdadera” siguiendo las tendencias racionalistas extremas. Se sorprenderán solo aquellos que tienen una visión convencional de la emoción (Brecht, 2004, p.21).

Si Bertolt Brecht, crea y encuentra la forma del Teatro Épico bajo las condiciones que impone el Nazismo, ¿cómo podemos trasladar dicho descubrimiento a otros países sin borrar este impulso que aparece en Brecht como la lucha contra un régimen que entiende que puede dominar y mover masas desde un adoctrinamiento por medio de las artes?

Por supuesto que Brecht no logra todo esto en un único intento; es un trabajo gradual donde el mismo se somete a sí y a sus producciones a una permanente crítica. Por eso es que evoluciona desde la noción épica del teatro a la didáctica, y podríamos decir que recién con *Madre Coraje y sus Hijos* o con *Galileo* logra sus objetivos, esto es, a fines de la década del 30. Es en esas obras que Brecht entiende que lo Épico no es el individuo ni la sociedad considerados como entidades, sino, las relaciones que los hombres mantienen entre sí. Bernard Dort sostiene al respecto que “El verdadero juego del teatro épico tiene lugar entre la escena y la sala” (1969:68) y esto se obtiene una vez que el espectador se ubica en ese *entre* (Irazábal, 2004, p.76).

En este sentido, es quizás Boal, el que se más se aproxima a ese espacio buscado por Brecht en la relación entre los espectadores y la escena, al integrarlo y transformar la manera en que ambos se relacionan.

Podemos deducir que el hecho sólo de tomar la dramaturgia Brechtiana y llevarla a escena en nuestra Latinoamérica, no implica una aplicación de la teoría Épica Brechtiana. Implica sólo un aspecto de nuestro autor, su faceta en la que imprime en las páginas de su historia su visión de mundo. Pero si esta forma no se

combina con la teoría que sostiene a todo el dispositivo escénico, no es más que la puesta en escena de la obra de un dramaturgo con una visión de mundo específica.

El teatro épico, como hemos visto se sostiene sobre varios conceptos que deben ser traspasados a la puesta y deben ser vehiculizados por los actores.

Entre los años 50 y 70, Brecht establece su influjo en América Latina y con ello aparecen seguidores, traductores, inspirados y detractores. Muchos se dan el permiso de denominar qué es Brechtiano y qué no.

Los primeros problemas se suscitan porque el público siente que la temática de las obras de Brecht les es ajena y no pertenece a la cultura latinoamericana. Seguramente precedido por la fama de revolucionario, es prejuizado injustamente.

En los años cincuenta, Osvaldo Pelletieri decía que Brecht era ya en Buenos Aires un autor canonizado; se lo consideraba en las polémicas, se lo citaba como modelo y su nombre y su obra contribuían a dotar de legitimidad a los grupos que se atrevían a ponerlo en escena. (Pelletieri en Muguercia 2015, p. 128)

Con ello podemos inferir que bastaba con trabajar sobre el aspecto dramático del Teatro Épico Brechtiano y ya se podía adquirir el papel de “conocedor” de la técnica.

En Buenos Aires, se dan cita distintos directores argentinos y uruguayos que logran visibilidad por llevar a escena la dramaturgia Brechtiana, y la mayor parte de ellos trabaja la actuación desde el realismo stanislavskiano.

Sobre el trabajo de los actores argentinos y su eventual Brechtianismo de los años 60, comentaba Jaime Kogan que aquel Brecht argentino se actuaba, en general, en

cuerda realista psicológica. “Categoricamente me atrevería a afirmar que el estilo interpretativo actoral en los espectáculos de Brecht no está excesivamente distante de lo que podemos encontrar en una obra de Gorostiza (Ardiles Gray en Muguercia, 2015, p.129).

El ingreso paralelo de Brecht y el Teatro del Absurdo a Latinoamérica, como consigna Muguercia en su libro, sería la señal más clara en sentido de cómo hemos recibido esta herencia, nos permite entender la manera en que se recibe y da lugar a la Teoría Épica Brechtiana. Se necesitaba una dramaturgia que ayudara a adentrarse en el corazón del nuevo ser social del continente, aquejado por dictaduras y opresión. Y en este sentido, el aporte que realiza la dramaturgia de Bertolt Brecht, en integración con el absurdo de Becket e Ionesco, responden con urgencia y contenido a esta necesidad.

Cabe entonces preguntarse si no es suficiente este tipo de herencia. Podemos descansar en el pensamiento de cómo la cartelera de Uruguay, Argentina, Chile, Bolivia y Ecuador, permite al espectador de los años 50, recibir este aire fresco, combativo y crítico a través de los dos autores europeos ya señalados. El problema se instala en la aplicación superficial de algunas ideas y postulados de Brecht, que permiten una comprensión a medias de sus ideas y del centro de su técnica para el actor, que buscaba más allá de una nueva forma de actuar, una transformación en la mirada del mundo, y esta debía partir en los actores, ya que son ellos los que introducirán al espectador en la historia.

Las lecturas a vuelo de pájaro de la teoría del teatro épico que hacían algunos directores de teatro universitario confundieron la fecunda contradicción entre lo verbal y lo gestual con la mecánica oposición entre lo racional y lo sentimental. Y el teatro se “enfrió”. (...) Esto,

aplicado al pie de la letra en la actuación, produjo un estilo que rápidamente se propagó por toda la escena universitaria y que permitía a cualquiera encubrir todas sus deficiencias técnicas e interpretativas como actor con la disculpa de una apabullante autosuficiencia: era una actuación “distanciada” (García, p.148).

Este estudio superfluo o escindido del trabajo de nuestro autor, en el que se cree posible observar y aplicar su teoría actoral, sin considerar la raíz histórica y el contexto de la teoría desarrollada, invita a pensar que tal vez de manera apresurada se considera muchas veces a Brecht como algo “superado” o pasado de moda incluso.

Muchas veces presenciamos puestas en escena en las que se alude a la herencia Brechtiana, y sin embargo sólo se ha considerado en ellas el Teatro Épico como una cuestión puramente estética, en donde carteles, pancartas, *songs* y quiebres al público solo dan cuenta de una forma, de una cáscara.

José Sanchis Sinisterra al respecto desde el contexto español escribe que el error radicaría en la velocidad con la que se ha querido alcanzar a Europa en cuanto a movimientos intelectuales y artísticos se han sucedido en ella, y en ese ritmo acelerado de ponerse al día, se adopta sin adaptarlo (...) apenas asimilado, en modo alguno agotado, se lo abandona para seguir un nuevo camino recién abierto. (Ref. Sanchis Sinisterra, 2002. p. 95)

No es posible considerar a Brecht separado del contexto socio-político y la determinada situación histórica en la que se encuentra enraizado como dramaturgo, teórico y director.

Debemos recordar, tal como señalamos al comienzo del primer capítulo, que Brecht mismo rechaza el concepto romántico de originalidad artística (Ref. Sinisterra, 2002. p. 97) y hace frente a la actitud crítica de los creadores que muestran la labor artística como algo mágico que mediante la inspiración divina crea una poética original, que se valida en ello, en la posibilidad de ser original e innovadora. Por el contrario Brecht cree en el trabajo de equipo, en el cual cada integrante aporta su conocimiento particular y universal en la idea o conciencia de creador en una “era científica” (Brecht, 1994. p.231) en la cual se usan y consideran todos los materiales y conocimientos generados por el hombre a través de la historia, seguro de que este conocimiento y creación ha capturado el espíritu de la humanidad en distintas épocas y por ello es capaz de rebelar la problemática del hombre en sociedad.

La adaptación de temas y argumentos de la literatura y de la tradición universales, la parodia de situaciones y personajes ya creados, incluso la utilización de textos ajenos, son una constante del teatro de Brecht, que no obedece ni a insuficiencia imaginativa, ni a una cierta propensión al plagio. Responde por el contrario, a una estética fundamentada en la convicción de que la compleja realidad contemporánea no puede ser captada ni expresada íntegramente por medio de la intuición creadora: ésta, cuando quiere satisfacer algo más que la propia necesidad de expresión o la ajena de expansión, debe apoyarse en el esfuerzo creativo de otros, asumirlo y prolongarlo de acuerdo con las exigencias del momento histórico (Sanchis Sinisterra, 2002, p.97).

Este concepto histórico del arte, vendría a ser una pieza clave en la aplicación del teatro épico brechtiano en la actualidad. No podemos considerar el teatro de Brecht como un arte muerto, sino, que debemos siempre analizarlo a través del contexto histórico y biográfico en el que nos encontramos insertos como artistas y

confrontarlo, actualizarlo, vendría a ser darle forma a través de la mirada de nuestras contradicciones en la sociedad actual.

La historia de toda sociedad hasta nuestros días es la historia de la lucha de clases”, la adaptación de un clásico debe poner de relieve lo que en sus contenidos hay de ilustrativo y ejemplar sobre un determinado estadio de la evolución de la sociedad. La obra de arte del pasado se convierte así en testimonio de las grandes contradicciones, errores y debilidades que constituyen la historia humana, gran parte de los cuales se mantiene aún viva, bajo distintas formas, en la lucha presente por una sociedad a la medida del hombre (p.97).

Por lo tanto para el teatro épico brechtiano, actualizar un clásico consistiría en conservar y destacar aquello que pone de manifiesto el conflicto del hombre contemporáneo en sociedad y a través de esto *iluminar la estructura de sucesos, el juego de las grandes pasiones con relación a las concretas situaciones históricas* (Ref. Charini, 1969)

Para mí, distanciar significa solamente: Poner al público en disposición de no considerar lo que pasa en escena como inevitable; permitirle, *a despecho de la participación emocional más fuerte*, saber siempre lo que siente; impedirle que se identifique con cualquier cosa, para que no llegue a considerarlo todo natural, eterno e inmutable (Werkwertch, 2002, p.102).

En cuanto al Extrañamiento, y la posibilidad de aplicarlo en el teatro actual, podemos agregar, que así como antes ya mencionamos la imposibilidad de la aplicación o la consideración parcial del teatro épico brechtiano, este efecto propuesto por Brecht, no está exento de dicha condición.

Aislado, destinado únicamente a quebrar la situación presentada, apunta solamente a una arista de la propuesta de Brecht. El extrañamiento en el teatro actual debe replantearse y elegir qué realidad queremos iluminar.

Simplificando extremadamente el concepto, recordemos que se trata de un *modo* de reproducir dramáticamente la realidad inmediata, de forma que le espectador no se vea obligado, por la fuerza coercitiva del espectáculo, a identificarse con la acción, a vivirla en sí mismo, una vez aceptada la ficción como “realidad posible”, mediante la participación emocional. Iluminando la realidad más evidente con una luz insólita, despertando el asombro y la extrañeza ante fenómenos aparentemente “naturales”, provocando la adopción de una actitud crítica, el teatro Brechtiano rechaza la sugestión, el ilusionismo, el hechizo ejercidos por la escena burguesa en nombre de una concepción mágica del arte dramático (Sanchis Sinisterra, 2002, p.97).

Así Sanchis Sinisterra nos aclara que Brecht se impone ante la escena burguesa, para eliminar y rechazar la identificación y la sugestión, ante la manipulación que ejerce el nazismo sobre Alemania, contextos de nuestro autor. Por ello es clave para actualizar y aplicar este concepto brechtiano en nuestro teatro actual, reposicionarnos en nuestro propio contexto, el histórico de nuestros países y el biográfico de nuestros actores, para construir y generar estrategias nuevas a partir de viejas estrategias, frescas formas, a partir de ideas históricas, que apuntan siempre a la ubicación del ser humano y su conflicto en sociedad.

## Capítulo 3

### Procedimientos directoriales actuales de extrañamiento en Chile.

#### **Algunas compañías de teatro en Chile, que incluyen estrategias de extrañamiento en sus montajes.**

A continuación revisaremos tres compañías de teatro chilenas que toman elementos del extrañamiento brechtiano y logran apropiarse de dicha herramienta y generar estrategias para movilizar al espectador.

Nos enfocaremos en tres creaciones, por ser ellas a nuestro parecer, la prueba de la posibilidad de emergencia de nuevas estrategias de extrañamiento de mano de directores muy diversos y del uso y efectividad ,aún hoy, de las estrategias clásicas propuestas por Brecht.

Por una parte observaremos a la luz de algunos escritos de y sobre Brecht ciertos pasajes y elementos de cada puesta en escena. Y por otra parte dialogaremos con cada director, para considerar desde su palabra la presencia de los preceptos de nuestro autor en sus creaciones.

#### **Teatro La Provincia (Rodrigo Pérez): “Diatriba de la Victoria”.**

La primera compañía con la que dialogaremos es Teatro La Provincia, dirigida por Rodrigo Pérez, Licenciado en Psicología de la Universidad de Chile y actor egresado del Club de Teatro de Fernando González.

*Provincia señalada, una velada patriótica* (2003, con dramaturgia de Javier Riveros), marca el inicio formal de la compañía La Provincia al mezclar frontalmente historia política reciente de nuestro país con un tratamiento estético cada vez más despojado y duro. (...) El proyecto ético-estético de la naciente compañía es realizar un acercamiento a través del teatro a la dimensión política y cultural del país, desde un punto de vista de la herida-huella social que ha dejado la historia reciente de Chile. (Lagos, 2006, p.124)

Teatro La Provincia nace el año 2003, con la obra *Provincia señalada, una velada patriótica*.



La Diatriba de la Victoria. Fuente: [www.teatrodelamemoria.cl](http://www.teatrodelamemoria.cl)

**Título: Diatriba de la victoria.**

Autor: Textos de Juan Radrigán, Salvador Allende, Roberto Aceituno.

Dirección: Rodrigo Pérez

Elenco: Amparo Noguera, Catalina Saavedra, Gabriela Aguilera, Marcela Millie.

Compañía: Teatro La Provincia

Funciones: Octubre y Noviembre 2009 en Teatro La Memoria.

Diseño Iluminación: Andrés Poirot

Concepción Espacial: Alexandra Von Hummel

Diseño y Realización: Ingrid Hernández y Leonardo Chaparro

Producción: Teatro La Memoria<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> En: <http://www.teatrolamemoria.cl/21/10/2009/diatriba-de-la-victoria-3/>

## Reseña:

“Diatriba de la Victoria” es una investigación escénica que confronta tres textos de diferente origen y contexto histórico. El primer texto es el discurso pronunciado por Salvador Allende el día 5 de noviembre de 1970 en el Estadio Nacional, con motivo de su ascensión al poder, históricamente conocido como “El Discurso de la Victoria”. El segundo texto corresponde a una versión de la obra “Diatriba de la Empecinada” escrita por Juan Radrigán en el año 2004, monólogo de un mujer que emplaza frontalmente al público, exigiendo que le devuelvan a su compañero detenido desaparecido. A los dos anteriores se suma un poema del psicoanalista Roberto Aceituno.

El extrañamiento se dirige contra la propia alienación, doblemente grave cuando el hombre hace de ella una costumbre. Hay que sacudirle para que no pierda ni el oído ni la vista. El lenguaje ayuda particularmente a despertarle: de una simplicidad tan manifiesta como engañosa, fluida, interrumpida por rupturas frecuentes. El actor habla como si recitase el papel de otro, permanece al lado del personaje, lo aleja de él, no trata de encarnarlo (Bloch, 1998, p.117-118).

La diatriba de la Victoria, es una puesta en escena coral donde cuatro actrices entregan y muestran las voces de cuatro obreras, alienadas en una cadena de producción, que dejan, a pesar de ellas, caer las palabras de dichos textos, que tejen, trenzan, e incluso confunden los contextos históricos en los que cada uno de ellos aconteció, dejando caer también partes de cuecas tradicionales, interpretadas por las mismas actrices. *La Puesta en Escena da cuenta, desde una perspectiva*

*crítica y política, la mirada amnésica que el Chile de hoy tiene respecto a su propia historia.*<sup>3</sup>

Hemos tomado específicamente esta pieza de Rodrigo Pérez, por servirnos como ejemplo, aun cuando la mayor parte de su producción podría considerarse heredera de Brecht y sus principios teatrales y políticos, al trabajar, por mencionar algunas cosas con los actores sentados a un costado atrás de la escena, como si el escenario fuera un ring al que ingresan cada vez que deben representar o defender una escena.

La Diatriba de la Victoria, es una puesta limpia y de aparente simpleza, que nos permitirá desde ella extraer ciertos elementos que se constituyen como estrategias directoriales de Pérez y que a nuestro parecer se relacionan con el extrañamiento brechtiano.

El extrañamiento es todo el método, no hay otra cosa. Hay miles de cosas chicas. El extrañamiento tiene un objetivo que es por una parte reflexionar, pero al mismo tiempo ayudar a la narración. La narración es fundamental en Brecht: qué se cuenta. Lo que se cuenta siempre es una historia, esa historia tiene mayor o menor complejidad, más abstracta o más concreta. Eso varía de acuerdo a las épocas, las tendencias, etc. Sin embargo el extrañamiento, por una parte, vuelve la atención a la misma narración (Pérez, R. Entrevista personal, 5 de enero de 2015)

Para volver la atención a la narración, Rodrigo Pérez ha utilizado algunos elementos como la construcción de un *gestus*, definido por Pavis (1998) como la relación social que el actor establece entre su personaje y los otros (p.119). Las actrices están mostrando una acción, y su cuerpo compone el *gestus* de la obrera,

---

<sup>3</sup> En <http://www.jhcnewmedia.org/stgoamil/?p=3769>, este fragmento forma parte de la reseña de la obra “La Diatriba de la victoria”.

mediante un vestuario adecuado, comportamiento, relación con las otras en escena, postura corporal y la acción realizada por un movimiento específico de sus manos, sobre una banda de producción, que indica la manufactura de algún producto. Es una coreografía que estiliza y señala a la vez la acción de fabricar. Estas mujeres están provistas de elementos mínimos para señalar a otra, al personaje, a la trabajadora de la fábrica.

Son un grupo de mujeres obreras, así de general. Y su diferencia con el personaje de la otra radica únicamente en la distinción de cada actriz, ya que no hay construcción psicológica que las detalle o distinga.

Uno puede incluso, como método extrañador, interrumpir la narración, cambiarse de registro, por ejemplo cuando se ponen a cantar, eso es cambio de registro. Cambio de lenguaje. Por ejemplo si estoy hablando de amor, continúo cantando, la narración sigue pero *cambio de lenguaje*. Pero si yo canto una canción que no tiene nada que ver con lo que estoy hablando, estoy quebrando definitivamente, hay un *cambio de registro* en la narración. Nosotros estamos llenos de ese cambio de registro. Pero implica de alguna manera un espacio para la reflexión del espectador y al mismo tiempo le devuelve la atención a la narración primera, a la base (Perez, R, Entrevista Personal, 2015).

Se generan quiebres en la línea de acción. De pronto provocando un salto en la acción que están realizando, cantan y alguna comienza a bailar una cueca. Según las palabras de Pérez, este vendría a ser un cambio de lenguaje. Casi baila realmente, señala, esboza a penas el baile. Hay otro momento en que Catalina Saavedra interpela al espectador con un fragmento de La diatriba de la empecinada de Radrigán, este momento, provocaría una interrupción con cambio de registro.

En el caso de la Diatriba, es una obra bastante más compleja. No sé cuánto hay de Brecht pero siempre hay. De partida Brecht lo que hace es quitar toda la parafernalia escénica, dejar

despejado el espacio teatral y uno ve los focos, etc., lo que absolutamente normal para nosotros. Y uno sabe como espectador que está viendo teatro. Ya no se cuestiona. Ya no es un pedazo de realidad que uno mira por el ojo de la cerradura y eso es herencia de Brecht. Ese es el teatro que estamos haciendo hoy en día, todos, en general. Bueno, algunas cosas buscan más magia (Perez, R, Entrevista Personal, 2015).

En cuanto a la fábula, es sencilla. Un grupo de obreras presentadas en su rutina laboral. Cargada de poesía pero muy minimalista. No importa lo que va a suceder en esta obra, sino, cómo sucederá. La forma himnótica de trabajar, maquina y repetitiva, propuesta por el director de forma coreográfica, nos permite ver detrás y mas allá de el rol que cada una cumple. Hay una carga pesada, una tristeza honda en su accionar. En algún momento detienen su trabajo, abandonan la cinta de producción y van a un rincón para comer. Podemos observar ahí alguna relación entre ellas, siempre a partir de un comportamiento articulado que deviene en gestus.

El quiebre o interrupción está propuesto en el momento que una de ellas rompe el espacio de la fábrica, mira a los espectadores y dirige a ellos un fragmento de la obra de Radrigán "La diatriba de la empecinada". Las palabras escogidas llegan directamente al público, para remecerlos y despertarlos de esta realidad ficcionada y normalizada.

En escena, solamente las actrices y sus delantales de color verde oscuro. Una iluminación que nos logra acercar a ese lugar lúgubre y oscuro que es la fábrica. Un mesón con la idea de una banda que circula. Pero esta no se mueve, no es necesario ningún efecto, ya que la imagen sólo arma el movimiento en nuestras cabezas.

## Teatro de Chile (Manuela Infante): “Ernesto”

Ernesto, de Rafael Minvielle, se estrenó en el Teatro Santiago en 1842, y se considera como una pieza precursora del romanticismo dentro de la dramaturgia chilena.



Ernesto (2012). Fuente: [www.teatrodechile.cl](http://www.teatrodechile.cl)

Título: **Ernesto.**

Autor: Manuela Infante Teatro de Chile, basado en obra de Rafael Minvielle (1842)

Dirección: Manuela Infante

Elenco: José Miguel Jiménez / Jorge Arecheta [2011]; María José Parga; Juan Pablo Peragallo; Nicole Senerman / Héctor Morales [2011]; Claudia Yolin / Gabriel Cañas [2011]María Eugenia Valenzuela.

Compañía: Teatro De Chile

Funciones: 2012 Enero. Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil, Teatro Lastarria 90. Santiago, Chile. 2011 Abril/Mayo. Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), sala N2. Santiago, Chile. 2010. Enero. Temporada en la Sala Sergio Aguirre,

Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Festival Internacional de Teatro  
Santiago a Mil. Santiago, Chile.

Duración: 1 hora 30 minutos

Diseño de escenografía: Claudia Yolin

### **Reseña:**

Ernesto, es un joven soldado español que es enviado a América a luchar contra las colonias rebeldes, y ahí abandona las filas realistas para sumarse a la lucha por la independencia de América. Cuando regresa a su país para casarse y encontrarse con los suyos, descubre que en España lo han tachado de traidor de la patria, por lo tanto su amada no puede casarse con él.

El modelo conceptual que mueve la Independencia es francés y es interesante preguntarse cómo todos los paradigmas que nos definen, tienden a ser extranjeros. Por eso en la obra está el juego con el Teatro Municipal, que es una miniatura de un teatro francés", explica, "por otro lado este proyecto moderno, desde la Ilustración, tiene como génesis el sujeto libre y lo interesante es que ahí surgen una serie de instituciones sociales que limitan eso. Esa paradoja es fundamental y se puede observar hoy (Infante, M en Alvarado, Rodrigo, 5 de enero de 2010. Somos responsables de proponer una lectura crítica al bicentenario. Diario la nación)

A partir del descubrimiento de la directora, de que Chile en sus inicios como nación, es un constructo desde el discurso, según el modelo francés, con normas que son prestadas de otros, es que comienzan a desarrollar en el montaje la idea de construir, generar, así como Chile es una nación construida por una idea, inventada y sustentada por ideales prestados o impuestos, externos a la cosmovisión existente a

la llegada de los colonizadores, encuentran a través de esta premisa, la que sería la guía para el desarrollo de la puesta en escena.

*El proyecto independentista Chileno y americano estuvo impulsado por ideas liberales e ilustradas recogidas de procesos sociales y culturales foráneos. Este proyecto de nación "moderna" se construyó fundamentalmente mediante –y en- el discurso, desplegando todo el poder de la palabra como edificadora de la realidad. Un discurso que construye -cuando imagina- un nuevo país independiente, que, así mismo, nunca dejará de parecerse en parte imaginario, en parte dependiente (Recuperado en: <http://www.teatrodechile.cl/es/obras/ernesto>).*

Así también a partir de ello pretender reflexionar sobre nuestro arte, tomado a retazos de otros.

La narración tiene un papel fundamental en esta puesta. Todo está hecho y mediado por el relato.

El pequeño escenario de la Sala Sergio Aguirre está pelado. Un micrófono cuelga desde lo alto y el elenco de la compañía Teatro de Chile, María José Parga, Juan Pablo Peragallo, José Miguel Jiménez y la videísta Nicole Senerman (falta la diseñadora Claudia Yolín) comparan la pobreza del lugar con el Teatro Municipal, espacio que ocuparían ficticiamente, antes de que la producción decidiera cedérselo a "una compañía alemana". Los fotógrafos que llegaron a la pasada de prensa les piden que sigan improvisando (Infante, M en Alvarado, Rodrigo, 5 de enero de 2010. Somos responsables de proponer una lectura crítica al bicentenario. Diario la nación).

La obra comienza en el espacio vacío, donde solo habitan los actores, que se disculpan con el público por no contar con los elementos que de verdad pretendían utilizar para la puesta. Aquellas cosas, escenografías y materiales que quisieron tener pero no pudieron, por presupuesto, por falta de tiempo, etc. Escenografía que

no cupo por la puerta, telas que salían de presupuesto. Incluso la sala en la que se estrenaría sería el Teatro Municipal.

Entonces, a partir de esa idea dijimos “*bueno, que tal si imitamos ese proceder*” y tratamos de construir esta obra sólo en el discurso, sin los cuerpos y las experiencias perceptivas, que normalmente habrían en el teatro, sino que imponer en el espacio esta obra en el plano del discurso, entonces ahí apareció la idea de hacer toda esta obra diciéndola no haciéndola. (Estoy pensando como ocurre el...) Porque ese es un elemento de distanciamiento si quieres, como que hay dos elementos de distanciamiento creo yo, uno que es decir las cosas en vez de que ocurran, y otro elemento de distanciamiento es que la obra da estos giros que primero es el texto, después los actores diciendo lo que piensan mientras dicen el texto, como esa pasada para atrás, seguro puede ser leído como otro gesto de distanciamiento; entonces el primero, lo del discurso responde a esto de la constitución y lo segundo responde a esta idea del romanticismo como un viaje hacia el interior del yo (Infante, M. Entrevista personal, 19 de Noviembre de 2014) <sup>4</sup>

Dan la sensación de improvisar bajo una dibujada coreografía de acciones que mediante el cuerpo, va armando en la cabeza del espectador toda visualidad. Vemos aquí el intento de hacer patente la idea brechtiana del teatro mismo como construcción. No hay escenografía ni utilería que nos induzca en esta acción, sólo la narración.

Esta puesta, nos remite todo el tiempo a pensar en la materialidad misma del teatro. De qué está hecho el teatro: ¿de fantasía o de acciones?. El gesto directorial de llevarnos a pensar en la factura misma de la puesta y a través de ello nos conduce a reflexionar sobre nuestra nación, de qué se compone Chile, podría ser equiparado con el gesto del pintor René Magritte, cuando mediante la representación

---

<sup>4</sup> Infante, Manuela. Entrevista realizada 19 de noviembre de 2014. Valparaíso. En Anexos.

de una pipa y el texto pintado *Ceci n'est pas une pipe* (Paquet, 2012, p.15) (*esto no es una pipa*) nos quiere revelar el material del cual está hecha la pintura, cuestionando la representación. La pipa en cuestión no es más que óleo y trazos de pincel sobre una tela. Una representación. Este mismo gesto es el que se plasma en la pieza de Infante. Esto, no es la realidad, es una representación de la misma, y como tal puede funcionar con leyes propias y diferir de ella. Es teatro, y el teatro se constituye de narración y de acciones en el espacio.

En cuanto a la actuación, en el sentido más puro brechtiano, ésta está señalando todo el tiempo. Al decir por ejemplo “Yo estoy aquí mientras tu tomas mi mano...”, indican la acción y al mismo tiempo la van sugiriendo, realizando con el cuerpo, pero siempre acentuando la idea de que están intentando realizar lo que viene como indicación. Los actores contruyen sin mayor detalle, mediante gestos arquetipicos y señalando con el cuerpo a penas, en un intento de reconstrucción de escena, como quien repasa y va representando paso a paso un caso policial.

### **Teatro La María (Alexis Moreno): “Los Millonarios”**

En la obra “Los millonarios” de Alexis Moreno, aparecen claros elementos del teatro épico brechtiano y sobre todo de extrañamiento escénico, y estos elementos integran la forma de hacer teatro de esta compañía, es parte de su mirada desde la dirección y la actuación.

Título: **Los Millonarios**

Autor: Alexis Moreno

Dirección: Alexis Moreno

Elenco: Alexandra Von Hummel, Manuel Peña, Elvis Fuentes, Rodrigo Soto, Daniela Fernández, María Eugenia Valenzuela.

Compañía: Teatro La María

Funciones: 12 de julio al 23 de agosto en Teatro UC. Segunda temporada 16 de octubre al 01 de noviembre de 2014 en Teatro U Mayor.

Duración: 1 hora 40 minutos.

Diseño de escenografía: Rodrigo Ruiz.

Diseño de iluminación: Ricardo Romero.

Producción: Teatro La María.



Los Millonarios (2014). Fuente: [www.latercera.com](http://www.latercera.com)

### **Reseña:**

Un estudio de abogados -corruptos, despectivos y millonarios- decide representar la causa mapuche defendiendo a un comunero acusado de asesinar a un

matrimonio de agricultores en la Araucanía. ¿A qué obedece esto? ¿Cinismo? ¿Vanidad? ¿Poder? Los abogados presentarán una defensa impecable entre cuatro paredes; en alguna fiscalía, entre comisiones de expertos y operadores políticos. ¿Y los protagonistas de las demandas? No fueron ni serán convocados. Una comedia negra que invita a reflexionar sobre nuestra idiosincrasia y relaciones de poder (Recuperado en: <http://www.teatrouc.uc.cl/Los-millonarios.html>)

El mundo actual es nuestro. Este terruño es nuestro. No se deje engañar por esos conceptos anacrónicos: patria, país, ciudadano, derechos, justicia... la justicia varía su definición dependiendo del contexto. Pero usted y yo no tenemos las mismas pesadillas ni el mismo deseo (Moreno, A. Recuperado en: [http://temporadasanterioresteatrouc.uc.cl/word/Comunicado\\_Los%20Millonarios-Teatro-UC.docx](http://temporadasanterioresteatrouc.uc.cl/word/Comunicado_Los%20Millonarios-Teatro-UC.docx))

A continuación detallaremos aquellos aspectos que a nuestro parecer como estrategias de dirección buscan (y logran) en escena generar distanciamiento.

Armé una estructura que es un cuerpo total y ese material es la base, comprendiendo que la idea de montaje se va a hacer cargo de esa base dramática que en sí ya propone ciertas cosas que generan extrañamiento, que deben generarlo para que lo que queremos decir tenga peso y uno lo pueda evidenciar en el espectador (Moreno, A. Entrevista personal, 19 de noviembre de 2014).<sup>5</sup>

De acuerdo a lo que Moreno nos explica, de manera conciente y dirigida a evidenciar el uso de elementos extrañadores, la obra se divide en 11 escenas, cada una presentada en la pieza mediante la proyección de un título y un extracto de un texto que será parte central del relato de dicho acto.

---

<sup>5</sup> Moreno, Alexis. Entrevista realizada. En Anexos.

Esta estructura permite generar la narración épica, se van presentando los sucesos uno a uno, y anunciando lo que en cada fragmento o escena ocurrirá.

La forma de comedia negra, permite al espectador un espacio para a través de la risa tomar distancia de los acontecimientos mismos. En el centro del relato está la historia de un hombre mapuche que asesina y viola a una pareja en la araucanía. Situación bastante cercana a la historia vivida en Chile.

El autor, toma la decisión de contar la historia desde el punto de vista de “Los Millonarios”, una firma de abogados muy prestigiosos, exitosos y ricos, que toman como desafío cada caso. En esta ocasión están obligados a defender a este hombre mapuche, al cual desprecian, y por su reputación, tienen que ganar el juicio. Para desarrollar la fábula y a la inversa de lo que indicaría el común de las puestas en nuestro teatro, Moreno decide ponerse al otro costado de la historia. Y dejar de lado la conducta, que él llama paternalista, con respecto a los mapuches, a los pobres, etc.

Este es un punto importante, ya que hemos mencionado antes como punto central en la mirada de Brecht sobre el teatro, que como seres humanos no estamos determinados. No somos de acuerdo a una forma dictada por un prejuicio. Bajo este prisma, el mapuche no es bueno sólo por ser mapuche, pero sí, el desarrollo de la puesta nos permite ver que a través de la historia se han cometido reiterados abusos contra nuestros pueblos originarios y hoy en día continúan en forma de discriminación generalizada y estos pueden entregar base a la razón de la violencia y la lucha en la araucanía.

Este discurso está puesto a la inversa en boca de los abogados y es a través de ellos que podemos reconocer nuestros propios prejuicios y discriminaciones.

Entonces el actor desde el inicio comprende que no se va a hacer cargo del rol dentro de una situación, si no se tiene que hacer cargo de una fuerza de relato que tiene que ver con cómo pensamos Chile. Eso es lo primero. Por eso también la obra es tan pasada, tan grotesca, es contradictoria, etc., etc. Y la estructura de la dramaturgia lleva al actor (sobre todo) a un cuestionamiento continuo. Los actores me decían “pero cómo vamos a actuar esto” porque realmente estamos actuando el otro lado, se habla de la problemática mapuche, nos metemos a la problemática mapuche pero desde un lado que es demasiado contradictorio porque la defensa final la realiza la peor de todas, la abogada que es un monstruo (Moreno, A. Entrevista personal, 19 de noviembre de 2014)<sup>6</sup>

En terminos actorales, los personajes están siendo mostrados. Sobre todo en el caso de la actriz Alexandra Von Hummel, quien por pertenecer a la compañía desde su inicio, lleva con comodidad la estética brechtiana que ha caracterizado también otras puestas de La María. Los actores están mostrando a un personaje, resultado de la composición corporal, conductual, vestuario y voz. El gestus de cada uno, aparece con claridad desde que ingresan a la escena y a través del desarrollo de las relaciones que se dan entre ellos.

La acción no es una válvula de escape para las emociones de los personajes, y sabemos que para Stanislavski cada acción que ocurre en un escenario está implicada de alguna manera con el súper-objetivo de la obra, cosa que se olvida con demasiada frecuencia. Brecht busca una sucesión de hechos con gestos simples, claros y precisos con el fin de “mostrar lo que se quiere mostrar”, es como si los hechos sustituyeran la trama de la obra (Malonda, 1998, p.186) .

---

<sup>6</sup> Moreno, Alexis. Entrevista realizada. En Anexos.

La construcción a cuadros permite enfatizar la idea de mostrar. Los personajes son puestos en las distintas situaciones que se desarrollan en cada parte. Y vale decir, que cada parte se sustenta en sí misma y tiene valor incluso individualmente, y es portadora de un discurso claro, que se despliega a partir de su título.

La irrupción en la pieza de elementos que son extraños o ajenos a la acción, cortan y quiebran el avance lineal del relato. Los hay, como mencionábamos antes, títulos que revelan lo que sucederá al iniciar cada escena; la aparición del personaje de la abogada, por la actriz Von Hummel, vestida y ataviada de la Virgen del Carmen, que habla desde la abogada misma, pero con acento español.

(...) la Virgen del Carmen es la colonizadora española, la traen los españoles cuando vinieron a Chile y te la ponen ahí "toma, esta es tu virgen. Rézale". Es la patrona de los militares, de todas las fuerzas armadas, la Virgen del Carmen. Piensa que en La Colonia había mucho sacerdote español, alguna representación en carnaval...no sé...y La Virgen del Carmen era representada por señoritas de La Colonia Española y te hablaban así...pueblo de Chile...(con acento español). Entonces, el gesto de la virgen fue perfecto, porque desde el Teatro UC lo entendieron perfecto, dijeron: No, comprendemos, la imagen de la virgen, el sentido de la colonización española, etc (Moreno, A. Entrevista personal, 19 de noviembre de 2014)<sup>7</sup>

El gesto de la aparición de la abogada disfrazada de Virgen del Carmen, es una irrupción irreverente (sobre todo en el contexto de las funciones de la obra en el Teatro de la Universidad Católica) que permite por un lado, un nuevo comienzo en la escena, es un elemento fresco que se integra al relato y que está cargado de sentidos, funciona como quiebre y también como relato, en el sentido que potencia

---

<sup>7</sup> Moreno, Alexis. Entrevista realizada. En Anexos.

esta idea de la introducción al país de elementos que no le son propios y que asumimos como nuestros sin cuestionamiento.

Otra interrupción en el desarrollo de la acción ocurre en una escena en la que los personajes comienzan a bailar al ritmo de Ricchi e Poveri la canción que fue popular en los 80, “Mamma María”.

A mí me gusta sobre todo a veces para refrescar la atención del espectador, para descomprimir...hay mucha gente que dice: ¿pero por qué bailan? Y dentro del desarrollo de esta cosa media perversa del baile... ah! Vuelven a entrar y quedan un poco arriba para la escena que viene después. Entonces todos los quiebres dentro del relato, si, son conscientes y cuando esos quiebres tienen uso de música, claro, a mí lo que más me importa, o sea, en un principio lo que más me importa es la música y la selección musical que hacemos es demasiado importante. Cada obra tiene un sentido. Cuando tradujimos una obra de Joe Orton que no se había montado acá entonces era un recocado de..., utilizamos puros cover, tenían que ser puros cover y eso va dándole un sentido interno, el espectador no tiene por qué saber. Claro, en este caso en el “Mama María” tiene que ver con que el grupo que era “Ricos y Pobres”, ese grupo estaba muy presente en fiestas de gente pinochetista, en los ochenta siempre ese grupo aparecía, esa era la razón, de por qué ese tema; y también las grandes fanfarrias, la gran orquestación de la música que eran tan dramática en contraposición con las otras, por qué Chopin, Chopin también era un inmigrante, que cuando llegó a Francia lo miraban como se ve con asco a un inmigrante actual y el tipo sólo tocaba en las grandes cortes parisinas porque el era...todo empieza a tener un sentido (Moreno, A. Entrevista personal, 19 de noviembre de 2014).<sup>8</sup>

El baile ocurre sin motivo aparente, pero irrumpe mostrando una sexualidad decadente entre los personajes, que están ebrios a esa altura de la noche. La abogada sube a la mesa para bailar subiéndose la falda y los abogados bailan con

---

<sup>8</sup> Moreno, Alexis. Entrevista realizada. En Anexos.

gestos obscenos en torno a ella. En un momento de mucha comicidad y a la vez es muy fuerte. Viene a revelar aspectos ocultos de los personajes, al tiempo que funciona como escape, un cambio drástico en el ritmo de la acción.

Otro quiebre o irrupción y que de acuerdo a la clasificación que nos ofrece Rodrigo Pérez, obedecería a un cambio de lenguaje, porque opera dentro de la obra como un salto en la acción, pero sigue teniendo relación con la situación, es la llamada “Escena grosera”, en la que los protagonistas (“los millonarios”) representarán, a una familia de clase baja. Se anuncia la escena y los actores-personajes se ubican bajo la mesa, como delimitando un escenario, que también nos parece una especie de casa muy pobre y ahí realizan una lectura dramatizada de la escena. Las capas que componen la escena, implican a los actores mostrando al personaje (abogados) que muestran a esta familia pobre. Es decir, son actores que representan a personajes que actúan a otros personajes. En evidente utilización del gestus social, los abogados toman la postura de ese personaje, en su implicancia social (ese personaje es muy diferente a ellos), exagerando forma, voz y reacción.

El extrañamiento de la empleada mapuche. El personaje de la empleada mapuche, es como podemos ver, un estereotipo. Se presenta como los protagonistas la ven. Como un elemento perteneciente a una clasificación y no como una persona con características propias y particulares.

Para acentuar la mirada que sobre ella tienen los abogados, se ha utilizado en la puesta a dos actrices, con características físicas muy diferentes. En un momento de la pieza, entra nuevamente el personaje, interpretado por la segunda actriz y todos ellos se asustan. Uno de los personajes, alude a que se ha quitado el maquillaje.

En escena se ha puesto de manifiesto la actitud que solemos tener con respecto a las personas y las cosas. Extrañar a este personaje, permite movilizar al espectador en torno a lo que se ha asumido como concepto. La mujer mapuche aparece en la obra, como un elemento al cual ellos temen, porque lo desconocen. Es inofensiva cuando lleva su uniforme. Viene de un universo distinto al de los personajes y sobre ella ejercen su poder y autoridad toda vez que ésta trabaja para ellos.

## Capítulo 4

### Proceso creativo de la puesta en escena de Groenlandia.

#### Origen del proyecto.

El proyecto de puesta en escena de Groenlandia, tiene su origen en el encuentro con el texto durante el año 2006, cuando participé como asistente de dirección en el semi-montaje que de este texto realizó Héctor Noguera en el marco del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, organizado en conjunto por el Goethe Institut, el Instituto Chileno Francés, el Centro Cultural de España y la Embajada de Suiza.

En dicha ocasión el texto fue protagonizado por Amparo Noguera y el diseño integral lo realizó Rodrigo Bazaes. El diseño tomó preponderancia en la puesta, ya que a partir de creación escénica espacial de Bazaes, se propuso la acción de la actriz, la que estaría de espaldas al público en la acción detenida de ponerse un aro frente al tocador, y el texto sería leído desde una proyección desde un proyector de diapositivas en el muro trasero de la sala. El texto fue intervenido por el artista con manchas de café, anotaciones ficticias de la actriz y dibujos de niño, abriendo y combinando en la escena ficción y realidad, de la actriz como madre y instalando las huellas de trabajo, del cotidiano sobre el texto.

Pauline Sales, autora del texto, es una dramaturga, actriz y guionista francesa (1969). “Groenlandia” fue escrita en el año 2003, y Sales actuó en una de las puestas que de su texto se han realizado en Francia.

La historia que trata el texto es la siguiente:

Una mujer decide abandonar a su hija de cinco años y decide no volver a su casa. Prepara su huida y su destierro emocional hacia Groenlandia. Tiene sólo una noche para convencer a su hija que la acompañe a esta extraña expedición a Groenlandia. Caminan mucho, cuenta historias, entran en cafés, se sientan en la vereda, se pierden en la noche. Después de eso continuarán camino a Groenlandia, como el gran proyecto de conectarse con el origen y de acercarse a algo parecido a la felicidad. Dramaturgia sobre el deseo de romper lo establecido, el incansable deseo de amor, el miedo, el anhelo de libertad y la amenaza de un mundo hostil. Una mujer habla con su hija. Ella quiere tomar su mano, en los países más fríos, con los osos polares, los trineos y pieles. Ella le habla sobre las mujeres falsas y reales, el nacimiento, el pelo blanco en las sienes, una torta de chocolate, hombres, el padre, las inundaciones. En el camino, noticias del mundo, la violencia de la vida cotidiana que llama a la puerta. Están perdidas en un barrio, en la ciudad. La pequeña quiere ir a casa. ¿Ella se va a rendir, dejándola en la vereda con un papel blanco indicando su dirección? (Recuperado: <http://redcompartir.cl/cartelera/groenlandia/>)<sup>9</sup>

La primera decisión fue trabajar con la actriz Javiera Osorio Ghigliotto. El trabajo comenzó el mes de diciembre de 2014. Las primeras búsquedas, siempre orientadas a reflexionar sobre el rol que la mujer cumple en la sociedad, tenían relación con el texto “Santa Juana de Los Mataderos” de Bertolt Brecht. Específicamente comenzamos desarrollando una investigación desde la aparición en dicho texto de la Señora Luckernidle, personaje que es la esposa de un hombre que cae en una máquina de moler carne y que intentan sobornar para evitar que proteste y haga público dicho accidente. Nuestra búsqueda rondaba la idea de la construcción de esta mujer que espera en su casa, como madre y como esposa.

Con el avance de la investigación, nos dimos cuenta que para poder enfrentar ese trabajo de creación integral, que invitaba a crear una nueva obra a partir de un

---

<sup>9</sup> Extracto de carpeta Groenlandia en anexos

fragmento de la obra y el personaje creado por Brecht, necesitaríamos un equipo humano más amplio, un dramaturgo(a) y mucho más tiempo del presupuestado.

Volvió a mí por esos días la posibilidad de llevar a escena el texto de Sales, y sobre todo por la proximidad del personaje con la actriz, en cuanto a su edad y a que ambas tienen una hija de cinco años.

El texto, es de una gran riqueza literaria. Es un escrito que combina situaciones concretas, cotidianas, a ratos poético, con mucho humor negro. Se convierte en una potente voz de la mujer, aun cuando a través de su protagonista pareciera acotarse en las mujeres jóvenes que son madres, en realidad el texto hace eco en cualquier mujer, de cualquier edad, ya que finalmente apunta a un lugar más extenso: la indagación sobre lo femenino, qué significa ser mujer hoy en esta sociedad y que implica la maternidad.

Al avanzar con la puesta, nos dimos cuenta de que en su voz, están presentes distintas mujeres. A ratos la hablante pareciera ser cuestionarse como una adolescente, en otros como una mujer adulta, o una niña. Y todo nos lleva constantemente a reflexionar sobre la imagen que la sociedad ha construido como “mujer”, modelo o rol que adoptamos muchas veces de forma automática, sin detenernos a pensar en aquello que se adopta.

Es importante destacar que en cuanto a aspecto biográfico se refiere, directora y actriz difieren en edad (38 y 32), y sólo la actriz es madre. A pesar y con estas diferencias podemos sentir en cada fragmento del trabajo que el texto hace voz de nuestros cuestionamientos desde un nuevo lugar, desde la valentía de la acción de

abandonar, renunciar, generar un cambio en la vida que se asume desde el automatismo de la herencia del rol a cumplir.

Otra importante razón en la elección del texto, es su forma. No podemos olvidar que esta dramaturgia debía impulsarnos a construir una puesta en escena sobre la cual pudiéramos proyectar y generar estrategias de extrañamiento. En este caso el texto mismo tiene características que podríamos asumir como brechtianas y extrañadas.

En primer lugar el texto es una narración. En el diccionario de Patrice Pavis, encontramos una definición para el concepto de narración en el sistema épico brechtiano:

Destructor de la ilusión: En el Teatro Épico (Brecht), y en la medida en que la *ilusión* dramática de una representación es presentada directamente al público, sin el autor como intermediario, los personajes sustituyen a su creador y desempeñan un papel idéntico al del narrador en la novela: comentarios, resúmenes, transiciones, canciones o songs son algunas de las diversas formas específicas del personaje-narrador. Resulta imposible distinguir aquello que pertenece al papel del personaje (lo que verosímilmente puede narrar) y aquello que es la transposición directa del discurso del autor. Se pasa constantemente de la ficción interna de la obra (donde la presencia del narrador está motivada y justificada por la ficción) a la ruptura de la ilusión, por ejemplo en las *interpelaciones* al público (Pavis, 2003, p.310).

La primera característica y fundamental para el teatro épico brechtiano, es que el texto es un relato, una narración. Una mujer, que nos cuenta sobre un viaje que ha de realizar.

Una madre que emprende un viaje hacia un país tan lejano como Groenlandia, con su pequeña hija. La razón, abandonar ahí a la niña.

La autora instala la historia desde una cierta ambigüedad de la situación. No sabemos si realmente la madre viaja y recorre los suburbios a altas horas de la noche junto a la niña, o si esta historia ocurre en su cabeza, en el deseo, en la búsqueda de romper con lo establecido y el anhelo de un espacio de libertad, tal vez en la habitación de la niña, soñando o jugando juntas que huyen, que viajan.

Es por ello que la puesta se instala desde la narración. La primera acción que ofrece la autora y que tomamos para la puesta, es la de relatar el viaje.

El tiempo del relato está situado a menudo en el presente, sobre todo cuando las situaciones son más generales o describen sensaciones; en otros pasajes, la mayoría tendientes a relatar situaciones concretas ocurridas en este viaje, aparecen narradas en tiempo pasado.

Dentro del desarrollo de este viaje y en opuesto a la característica del relato, a ratos las situaciones se presentan como vivencias. Por lo tanto tenemos situaciones que son narradas y situaciones que de alguna manera son vividas o revividas.

Hay *narración*\* (y por lo tanto narrador, no únicamente personaje en acción) a partir del momento en que las informaciones que se aportan no están vinculadas concretamente a la situación escénica, en que el discurso apela a la representación mental del espectador y no a la representación escénica real del acontecimiento (p.310).

La forma en que se conduce la narración entre estos distintos tiempos y formas es a saltos. Es decir, en mayor parte no hay un enlace dramático para conectar una situación, relato o vivencia con otra.

Otra característica fundamental en la dramaturgia escogida es que posee momentos de “quiebre o interrupción”, en los que se abandona o pausa el relato de viaje, y que nos pareció un momento perfecto para dirigir a público e interpelarlo.

El comienzo fue desde el texto mismo. Durante extensas jornadas nos dedicamos a leer y releer el texto, buscando comprenderlo más profundamente y desentrañar de él una estructura que nos pudiera guiar en la puesta en escena.

Trabajamos con la traducción al español que realizó Milena Grass, traductora y analista teatral de la Universidad Católica, y al mismo tiempo nos remitimos al texto original en francés, ya que nos encontramos con pasajes de un gran hermetismo y al revisar en el original es posible encontrar sinónimos que generan nuevos verbos que nos permiten entender la acción, el movimiento de la historia.

El texto de Sales, tiene una extensión de 26 páginas, y está escrito como una narración única. No existen acotaciones de ninguna especie, salvo dos líneas en el comienzo del texto que aluden a una cierta descripción física de la protagonista que nos da Sales (2003)<sup>10</sup>: Una mujer. Figura delgada. Medias. Pañuelo en la cabeza, aspecto hitchcockiano. (p.2). Salvo esta indicación, los únicos indicios sobre el personaje los encontramos al interior del texto y apuntan por ejemplo a comentar que la mujer está en sus 30s, que está casada y que tiene una hija de 5 años.

---

<sup>10</sup> Texto Groenlandia, en anexos.

También podemos inferir que es una mujer que vive con ciertas comodidades en algún buen barrio de París. La ausencia de detalles específicos sobre la protagonista produce una ambigüedad en el personaje. En un primer momento, nos preocupó que en varios momentos del texto se hace referencia a artículos de consumo que se asocian con la vida burguesa o acomodada, y muchas de las actitudes que esta mujer tiene, permiten finalmente pensar en una mujer antojadiza, mañosa, arrogante y burguesa.

El riesgo dentro de esta descripción de personaje, era que el público asistente dejara de hacer este viaje junto a la protagonista, justamente por ser un ser insoportable, una caricatura o una acumulación de lugares comunes en torno a una mujer de clase alta.

Uno de los primeros descubrimientos que realizamos sobre la estructura, fue que sólo en el último tercio de la obra aparece lo que Brecht llama interrupción o quiebre: el personaje, o la actriz habla a público.

Este descubrimiento nos permite comprender una primera clave de la escritura de la obra, y que guarda relación con el juego dramático que potencia el texto.

La dramaturga construye un relato en el que el espectador fácilmente se ubica en el rol de juez, el rol de la sociedad. Esta mujer es criticable, superficial, snob, autocompasiva y va conduciendo al espectador a asumir dichas características como propias de todo el género femenino. Más, en el momento en el que no queda otra alternativa que pensar en la locura de la mujer, la dramaturgia instala un quiebre en el que la actriz o el personaje (esto tampoco ha sido aclarado por Sales) se suma

al público, y a las posibles críticas que tenga éste sobre aquella mujer, lo apoya “saliendo” de la obra y del relato de viaje, para cuestionar lo que hasta ese momento ha tenido que actuar. Abandona al personaje y lo pone en duda, avanzando en un diálogo con el espectador empujándolos a darse cuenta de que todas esas críticas son las que la sociedad pone a diario y a través de la historia de la humanidad, sobre la mujer.

### **Sobre la puesta en escena: bitácora de dirección.**

El trabajo de creación de puesta en escena tuvo lugar entre los meses enero y agosto del 2015 y tuvo como guía al profesor Marco Espinoza.

Durante los primeros meses trabajamos únicamente sobre el texto, revisando, comprendiendo y sobre todo en busca de una posible estructura que viniera desde el texto de Sales, sobre la cual pudiéramos comenzar el camino creativo de la puesta en escena, lo performativo.

Las primeras dificultades en el trabajo aparecen justamente al momento de buscar una estructura de soporte para la puesta en escena. Este soporte armaría una especie de camino al interior del texto, permitiéndonos desentrañar o crear acciones. Lo más importante era descubrir entonces cuál es la acción principal del personaje en la obra.

Durante muchos ensayos, trabajamos con la idea de que esa acción era viajar; pero con el avance de la puesta en escena, descubrimos que en realidad la acción es *narrar*. Se narra, se relata un viaje y todos los sucesos que acontecen en ese inicio de viaje. Trabajar desde esa acción, nos permitió generar y encontrar en

escena saltos y quiebres venciendo la necesidad de ligar, de buscar un conector claro para cada parte.

### **Texto.**

Como antes mencionábamos, comenzamos buscando en la dramaturgia escrita un camino que nos permitiera dar un soporte a la puesta en escena, una especie de estructura.

El texto, de una gran carga narrativa, está escrito a lo largo de las páginas sin ninguna división aparente. Después de algunas lecturas y al compararlo con el original en francés, notamos que hay una especie de división en fragmentos, dada por la distribución de la escritura en la hoja (hay medias páginas que han sido dejadas en blanco) y ese espacio coincide con lo que podríamos decir es el cierre de una unidad o tema.

Así fueron apareciendo estaciones o fragmentos tendientes a relatar una situación en particular dentro de esta travesía. Dividimos entonces el texto en 10 fragmentos. Cada fragmento está compuesto por una acción que se desarrolla en un espacio más o menos específico (casa, auto, calles de noche, comisaría, etc.)

Los fragmentos, se ordenan uno tras de otro con la aparente lógica del avance por la ciudad, y a pesar de cierta continuidad en la narración, hay bruscos *saltos* temporales y espaciales; entre uno y otro cambia de tema o de reflexión; también hay *saltos* dentro de un mismo fragmento, cuando abandona la narración que guarda relación con el viaje y aparecen textos que revelan las contradicciones entre lo que siente y lo que su entorno social indica.

El texto no posee indicación alguna, a excepción de las dos líneas iniciales que dan cuenta de cómo visualiza la dramaturga al personaje. Éste comentario, nos sirvió como impulso para pensar en el personaje con una mirada política. Comenzamos a indagar en la visión de esta mujer con “aspecto hitchcockiano”, y quisimos darle una importancia superior a la del comentario, algo importante debía portar como información la única indicación presente en el texto.

En las películas de Hitchcock, las mujeres, usualmente, cumplen un rol casi decorativo. Mujeres hermosas, esculturales, que la mayoría de las veces están preocupadas de temas bastante banales. Tomemos como ejemplo, la película *Vértigo* del año 1954, protagonizada por James Stuart y Grace Kelly. El argumento de la película es un periodista que tiene un accidente e inmovilizan su pierna, por lo que se ve imposibilitado de salir de su casa y realizar muchas de sus labores. Con tanto tiempo disponible, comienza a obsesionarse con vigilar a sus vecinos y descubre entre ellos un asesinato. Su novia, lo asiste en la aventura, pero de manera bastante pasiva, ya que la mujer (Grace Kelly) en realidad está mucho más preocupada de mirar revistas con trajes de novia.

A partir de una visión somera del rol de las mujeres en las películas de Hitchcock, podemos decir que ellas son portadoras de la mirada masculina, es decir, no existen por sí mismas, sino, a través del ojo del hombre.

¿Ser mujer es entonces ser percibida? ¿La mirada masculina hace a la mujer? Todo el mundo se somete a miradas, pero esto con mayor o menor intensidad según las posiciones sociales y sobre todo según los sexos. En efecto, una mujer está más expuesta a existir a través de la mirada ajena. Por eso la crisis de adolescencia, que tiene que ver justamente con

la imagen de sí que se brinda a los demás, es a menudo más aguda en las jóvenes. Lo que se describe como coquetería femenina (¡el adjetivo está de más!), es la manera de comportarse cuando se está siempre en peligro de ser percibido (Portevin, 2000, p.3)

A partir de esta premisa, proponemos a la protagonista de “Groenlandia”. Una mujer instalada en escena, para ser vista. Para ser juzgada como madre y mujer en una sociedad que le exige ser y parecer. Como lo expresa en el texto P. Sales (2013)<sup>11</sup> “Siempre quise que estuvieras orgullosa de mi. En cuanto a los otros era importante que se dijeran y además es madre” (p.4); como la obligación autoimpuesta también, sobre la apariencia que debe seguir teniendo una mujer aún siendo madre, a pesar y además de todas sus tareas, estar linda siempre.

Esta mujer, joven, ataviada como un personaje de película de Alfred H, que establece sus reflexiones a partir de la contradicción del ser mujer. Se cuestiona la condición de la maternidad y el rol de la mujer, abriendo paso a la idea de la construcción de lo femenino, ya no como sinónimo de la maternidad.

El texto es rico en contradicciones, las que en un primer momento complejizaron nuestro avance con la puesta en escena, hasta que descubrimos que en ellas radica el pensamiento político de la autora. Esta idea de comprender – no comprender, propia de la dialéctica Brechtiana, permite por ejemplo generar en el espectador un estado de alerta. No todo lo que dice esta mujer es coherente a oído de los otros. A ratos habla de cosas que son de conocimiento público, a ratos devela formas de sentir, y luego cambia de parecer.

---

<sup>11</sup> Texto Groenlandia, en anexos.

La preocupación desde la dirección, era que no apareciera un personaje mañoso y antojadizo que fuera fácil de rechazar o de prejudicar desde el espectador. Luego fuimos descubriendo que estos cambios abruptos, muchas veces atribuidos como parte del género femenino, son utilizados a propósito por la autora, para empujar al espectador a generar este juicio rápido y lapidario. Cosa que se confirma en el primer gran quiebre, cuando la actriz abandona el relato para primero sumarse al sentir del espectador y hacer eco del cansancio que ha acumulado hasta ese momento, y luego para interpelarlo; es justamente ese juicio con el que cargan las mujeres en lo cotidiano:

De nuevo van a decir ¿de qué está hablando?

Hay algo pero es difícil seguirlo.

Se pierde.

Exagera.

Reitera la basura entre los hombres y las mujeres.

La fascinación por la violencia está llevando nuestra sociedad a la ruina.

La femineidad y sus arrebatos, todos sus arrebatos que nos libran del mundo entero, qué mierda.

¿Se nos da mal hacernos bien?

¿Por qué rechazar la diversión?

¿Vamos a tener que seguir escuchando por mucho tiempo?

Me aburro

No sé si cerré los ojos.

De todas formas hay una historia.

Se habla de una hija y de su madre.

Una historia de derrota moral y de chocolate.

Tengo hambre. Uno siempre mira para ver cuándo llegará el momento de ir a comer.

Uno siempre mira para ver cuándo llegará el momento de irse a dormir.

¿la va a dejar o no?

¿A quién, a su hija? ¿Cuántos años tiene antes que nada?

No se dice, tampoco su nombre.

Todo para hacerse la original (p.23).

Esta sucesión de interrogantes, que pretende en un primer momento poner a la actriz de lado del público, saliendo de la representación o abandonándola a modo de protesta, para mostrar su molestia con la manera en que el personaje se conduce, su queja, su locura, y que entiende incluso que el espectador esté mirando su reloj para ir a comer o para irse a su casa, es una estrategia de la dramaturga, en un momento en que el relato no tiene salida, ya ha llevado al espectador al borde de la desesperación, con una verborrea que no hace sino dar vueltas entre el dolor de la mujer, sus intentos por controlarse y controlar a la niña. Y al mismo tiempo acusa a la autora de querer hacerse “la original” y al acusar a la autora, nos lleva nuevamente a ese lugar que hace que a todas las mujeres se las pueda determinar de una cierta manera; buscan constantemente llamar la atención sobre problemas que no son tan importantes para la humanidad.

Mostrar al ser humano como objeto de investigación, como algo por conocer, es otra estrategia Épica Brechtiana, que nos remite a entender el Extrañamiento como método de comprensión y conocimiento del mundo. La salida de la actriz y el cuestionamiento hacia el personaje no hace si no extrañar la escena. Volvemos desconocido un sujeto que pensábamos absolutamente sabido.

Hay tres recursos, presentes en la dramaturgia textual de “Groenlandia”, que permiten generar extrañamiento en la actuación:

## 1. El traslado a tercera persona.

En el texto “El arte del monólogo” José Sanchis Sinisterra, nos presenta una clasificación que busca generar una clasificación fresca y precisa sobre el monólogo, que ayude a orientar al actor en escena en su trabajo. En esta clasificación, nos indica tres modalidades:

- El locutor (o sujeto monologante) se interpela a sí mismo.
- El locutor interpela a otro sujeto (o personaje B)
- El locutor interpela al público.

En Groenlandia, están presentes y conviven las tres modalidades. La mayor parte del tiempo, la mujer interpela, dialoga con otro sujeto, que es la niña, su hija, de forma imaginaria. A veces la sitúa al interior de la acción relatada, y otras veces está fuera, como si fuera ella a quien se le cuenta ciertas partes de la historia. La existencia de la niña, es en gran parte, motivo y motor del discurso de la mujer. En ambos casos para esta clasificación, la niña está “ausente de escena, presente para el locutor”, es alguien a quien el espectador no ve, pero la mujer dirige a ella su discurso y su intención comunicativa (Sanchis Sinisterra, 2010, p.12).

Otra parte amplia del texto, se interpela a sí misma, se pregunta, reflexiona, y lucha consigo misma. Esas dos modalidades son la forma principal del texto, y otras veces, habla directamente con el público.

Cuando habla con el público, desde la acción de narrar, habla desde el personaje. Es la mujer que está contando esta historia de viaje la que se dirige a una audiencia indeterminada. Es decir, le habla a alguien, “le transmite información que el autor

necesita poner en conocimiento del público para el correcto entendimiento de la acción dramática” (p.14). En el caso de los momento de quiebre, si bien es cierto, ya se ha dirigido antes al público, esta vez lo hace la actriz, ya no desde el personaje, sino desde su comentario personal, intentando tomar las palabras de la autora como propias, cuestiona al personaje y las decisiones que ha tomado. Habla en tercera persona. En este caso se dirige a ellos como “*publico real del teatro, es decir como colectivo de espectadores que asiste a una representación*”(p.15), y tiene como objetivo afectarlos, movilizarlos, recordarles que están en el teatro y evidenciar que la imagen que se ha expuesto de esta mujer, tiene mucho del prejuicio social sobre lo femenino: los arrebatos, la histeria, etc.

Ella cuenta cualquier cosa. Cuenta mal.

Ella siempre ella.

Quiero saber qué pasa con la niñita.

A mí me da lo mismo. Por mí que se muera (Sales, 2003, p.23)<sup>12</sup>

Este espacio ocupado por los espectadores en este tipo de interpelación, los convierte en un personaje B, que interviene en la situación dialogando con la actriz.

## 2. El traslado al pasado.

Como antes ya mencionaba, el texto está escrito en presente y en pasado. Llamaremos vivencia a los momentos en que la mujer revive ciertas situaciones. En esas ocasiones, habla en presente, como si el acto estuviera ocurriendo ahora. También habla en presente cuando interpela al público en las interrupciones o quiebres. Estrategia que tiende a buscar que el espectador despierte por una

---

<sup>12</sup> Texto Groenlandia, en anexos.

situación que cree está ocurriendo de verdad. Como si fuera la actriz la que ha tomado independencia de la puesta en escena y ha decidido hablarle, rompiendo la escenificación. Cuando la mujer / personaje relata, narra, habla en pasado, intentando evidenciar que todo ocurrió ya, y que lo actual es solo una reconstrucción de los hechos. Es una historia que se cuenta. Este recurso brechtiano de Extrañamiento, persigue recordar al espectador que está presenciando una obra de teatro.

### 3. La inclusión (en voz alta) de acotaciones y comentarios.

En los primeros acercamientos a la puesta, trabajamos una acción muy básica, como tomar té, y en la lectura se le pidió a la actriz, que comentara cuando lo sintiera necesario, que integrara su opinión cuando surgiera en ella la necesidad de comentar. Así comenzamos a acercarnos a la acción que realiza la dramaturga al interior del texto, instala la ficción y desarrolla más o menos una línea en el personaje, que es quebrada cuando opina con respecto a lo que el personaje hace.

Dentro de los quiebres o interrupciones realizados en tercera persona, existen acotaciones o comentarios en voz alta, que parecieran no pertenecer al personaje, la decisión directorial fue que éstos fueran integrados y asumidos como comentarios de la actriz con respecto al accionar del personaje que está representando.

Uno muy importante, que apareció como clave para que la actriz comprendiera lo que implicaba mostrar al personaje, es una línea muy breve que interrumpe la escena en la que madre e hija han encontrado un auto abierto en la noche e ingresan

a él para guarecerse del frío y dormir un poco: No tengo idea. Le dan escalofríos en la espalda jugando con su hija me quiere mucho poquito nada (p.18).<sup>13</sup>

A nivel dramático textual es un comentario, en la actuación lo definimos como una abrupta salida de la actriz. En ese momento sostiene en sus brazos su abrigo como si fuera la niña. Ha desarrollado una acción larga en torno a eso, y con este texto esa acción/ficción es abandonada abruptamente, suelta los brazos, deja caer el abrigo, sale de la acción.

### **Espacio.**

El desarrollo y la búsqueda del espacio de la puesta en escena, comenzó paralelo a los primeros ensayos, desde la pregunta de la acción que desarrolla el personaje, le seguía la interrogante dónde está.

El espacio debía albergar a la actriz y desde ahí podríamos generar acciones. El espacio debía contener al personaje y significar, entregando como una instalación, el sentido de base de la puesta en escena.

El primer encuentro ocurre con la casa de cartón, y es ella la que se amplía en el espacio y se prolonga a través de la escena demarcada en cuadrado y las réplicas de casas de cartón en tamaño pequeño.

Conectándonos con la puesta, desde el punto de vista brechtiano, debíamos construir un espacio que tuviera como misión la narración también de la historia y nos regresara cada cierto tiempo a la realidad del espacio teatro, sacándonos de la ilusión. Un espacio que resultara funcional a la acción de la actriz, y que al mismo

---

<sup>13</sup> Texto Groenlandia, en anexos.

tiempo contara de forma paralela la historia, lograra hablar de aquello que queremos destacar como visión política de la obra.

Ya mencionamos antes, que la autora no deja ver con claridad si el personaje viaja en realidad, o si sólo es producto de su imaginación, por tanto, comenzamos a trabajar desde la idea de que hay tres espacios posibles. El dispositivo escénico está compuesto por esas tres áreas. Una es la calle (en el supuesto que la mujer y la niña salieron de su casa y tomaron camino a Groenlandia); el segundo es la casa (sobre la idea de que no sale de su casa, sino, es en ella donde imagina todo este recorrido) y tercero, la posibilidad de que todo ocurre en un espacio mental, y esta mujer en realidad sueña, desea salir de casa y huir, pero solo lo puede realizar en su cabeza.

La iluminación, diseñada por Julio escobar Mellado, completa el diseño escenográfico al enmarcar y delimitar los tres espacios antes mencionados y generar otros nuevos que permiten instalar vivencias y relatos al interior de la obra.

En la medida en que realizamos la puesta en escena, las decisiones directoriales apuntaban a definir que hay momentos en Groenlandia que se vivencian, de acuerdo a lo mencionado por Constantin Stanislavski buscamos “crear en escena la vida interior del personaje representado y de toda la obra, adaptando a esta vida ajena los propios sentimientos humanos” (Stanislavski, 2003), trabajando en algunos momentos incluso desde la memoria emotiva de la actriz y otros que se relatan (generando extrañamiento brechtiano).



Escena Comisaría – Vivencia. Fuente: Autoría propia.

Es decir, para poder instalar en escena el extrañamiento brechtiano, es necesario antes haber creado una situación cercana al espectador; para poder extrañarlo es necesario antes permitirle identificarse, en el sentido stanislavskiano.



Escena del Camión Frigorífico – Vivencia. Fuente: Autoría propia.

Además de los tres espacios mencionados, calle, casa, mesa, necesitábamos para estas vivencias, espacios en los que la actriz entra en lugares, como el almacén Chino, Comisaría, camión frigorífico.



Escena Calle de Noche – Vivencia. Fuente: Autoría propia.

Lugares que el diseñador optó por definir geoméricamente en el espacio cuadrado que delimita la puesta en escena. Espacio que durante la primera temporada fue construido por un cuadrado de linóleo gris, y en la segunda temporada se mantuvo el piso negro de la Sala La Comedia del Teatro Ictus.

Finalmente el diseño de iluminación, sobre la escenografía lo que realiza es un mapa trazado a base de luz, que establece calles, líneas de peatones, por donde el personaje/actriz se mueve como en una pequeña ciudad de juego. Es a la vez la síntesis de una ciudad en la noche y un espacio de juego de niños.



Escena Desayuno/ El café. Fuente: Autoría propia.

Es también la luz, que construyendo estos espacios de ilusión, nos permite cortar en los momentos en que comenta la actriz en contra de la obra, momentos de quiebre o salida.

Al momento que la actriz abandona la construcción de personaje y hace señas hacia la cabina de iluminación, el espacio se neutraliza con colores crudos, planos y se ilumina también al espectador.

El guión lumínico fue establecido también como una guía para la actriz – la iluminación va empujando y conduciendo a la actriz/personaje por la ciudad y por las escenas – como una manera de instalar a la persona del director al interior de la puesta, empujando, impulsando las situaciones. Lo que entrega un punto más de conflicto, ya que el tiempo de la escena es manejado a momentos por la actriz y en otros momentos por el tiempo de la iluminación. Hay fragmentos en que la actriz está

finalizando una situación y es empujada a comenzar con la siguiente, por la iluminación entrante o el universo sonoro.



Escena en Carnicería y Camión Frigorífico. Fuente: Autoría propia.

### **Actuación.**

Las posibilidades que entrega el texto, son amplias. Como ya mencionamos, es un texto que tiene características literarias, y no cuenta con más acotación que la que alude a la apariencia del personaje. Esa pista, fue la que primero tomamos y nos condujo a la visualidad del personaje, una mujer con alguna semejanza con los personajes de las películas de Hichtcock, en el sentido de la importancia que da a su apariencia física. Una chaqueta piloto, un pañuelo en la cabeza. Zapatos de taco alto.

Desde este punto, comenzamos a trabajar en base a una mujer proyectada desde la mirada del hombre. Aun cuando ha sido madre, se preocupa de verse muy

bien. Y surge la necesidad de crear un personaje. Una forma en la que esta mujer se acerca al mundo. Una forma de caminar, de poner sus brazos, de moverse.

Tomando como referente imágenes de mujeres de los años cincuenta, actrices, modelos, en general cualquier mujer que fuese una especie de icono por su belleza que además fuera madre, comenzamos a acercarnos a una forma, que deviene de la visualidad y el comportamiento.

Este es un punto importante, ya que instala un doble conflicto en escena, por un lado, hay una mujer intentando sostener un personaje, una construcción de sí misma en la vida; por otro lado, una actriz intentando sostener un personaje en la puesta en escena.

No existe nada que no esté en vías de transformarse, que no esté en desacuerdo consigo mismo, principio que vale también para los hombres, sus sentimientos, sus opiniones y su comportamiento, en los cuales se expresa el carácter específico de la vida social en un momento determinado (Brecht, 1963, p.65)

Se hace fundamental la presentación y establecimiento de este conflicto, ya que en él radica el carácter dialéctico de la actuación y de la puesta en sí. No existe forma de presentar esta realidad social únicamente mediante la muestra de su funcionamiento. Es necesario internarse en ella y mostrar las fuerzas contradictorias que operan en el personaje, en la mujer en sociedad y en nosotros mismos como espectadores y como sociedad.

La división del texto en escenas o fragmentos, nos permite apoyar y defender la construcción a saltos del relato. Cada estación de alguna manera guarda relación con un lugar específico en su avance por la noche en la ciudad.

Esta división, nos posibilita acentuar la condición fraccionada del relato, e impide en la actuación buscar la transición realista y aferrarnos al salto brechtiano, lo que implicó un gran descubrimiento en escena. Para la actriz, acercarse al universo caótico, que es la corriente de pensamiento fragmentada del personaje, dificultaba mucho la comprensión de la puesta como un todo y el aprendizaje de la estructura de acciones y relato. Cuando descubrimos y comprendimos que justamente ahí radicaba nuestro error, se puso énfasis en las escenas como saltos en el relato y se dio apoyo a la actuación en el mapa que crea la iluminación y el sonido en escena, para impulsar a la actriz desde un momento al siguiente.

De acuerdo a la clasificación que antes mencionamos, creada por Sanchis Sinisterra, comenzamos a aclarar qué tipo de monólogo es Groenlandia.

Descubrimos que tiene casi todos los tipos desarrollados por el autor, y éstos se van sucediendo en las distintas escenas, de forma combinada. La utilidad de acudir a esta clasificación, es que nos permitió definir a quién se le habla y esto permite aclarar los focos de atención de la actriz, que producen en efecto de cuarta pared o no. Punto fundamental en todo tipo de montaje y en especial en un monólogo, ya que permite aclarar las razones del personaje, y cambios en el ritmo a partir de ello.

Cuando la mujer se interpela a sí misma, normalmente se está preguntando cosas o reflexiona en torno a otras. Interpela a otro sujeto, que frecuentemente es la niña, presente en escena para el personaje, pero no la vemos. Cuando interpela al público, se da en dos niveles. Uno como audiencia ficcionada, le habla a alguien, pero no exactamente a quienes hoy vinieron a presenciar el espectáculo, sino, al

público como un personaje C. En tanto en los quiebres, habla directamente a quienes presencian la obra hoy, se dirige a todos y cada uno, relevándolos de la ilusión.

Casi todo el texto está relatado en primera persona, excepto los momentos de quiebre, y un par de frases al interior de dos escenas distintas, que definimos, como los primeros dichos de la actriz con respecto al personaje que interpreta: “No tengo idea. Le dan escalofríos en la espalda jugando con su hija me quiere mucho poquito nada” (Sales, 2003, p.18) <sup>14</sup>. Momento en que la actriz, que antes sostenía su abrigo en remplazo de su hija, lo deja caer, abandonando la tensión del momento y tomando distancia de la situación.

Este traslado a tercera persona permite en escena la confrontación de dos tonos diferentes entre sí. Por esto, el texto real, pronunciado por la actriz, se extraña y se sale del juego escénico.

También produce extrañamiento el cambio de tiempo del relato. Hay situaciones que suceden en el ahora y otras que se relatan en pasado. Muchas veces este cambio de tiempo ocurre al interior de una misma unidad, de un fragmento que relata algo específico. Para ambiguar el juego escénico, decidimos destacar algunos, permitiendo a la actriz que junto con el cambio de tiempo realice acción en el sentido de ese cambio, generando quiebre. Y en otras partes, dejamos que el cambio de tiempo fluyera al interior de la escena. No pasa desapercibido ante el espectador y provoca una pequeña salida del mismo, como un elemento extraño al interior de un fragmento.

---

<sup>14</sup> Texto Groenlandia, en anexos.

Otro elemento importante en la actuación, es que en cada inicio de fragmento o escena, la actriz se prepara para actuar, y al iniciar lo hace impulsada por la iluminación o el sonido, o ambos en conjunto. Esto implica una doble intensión y lectura. Por una lado, la actriz se prepara y comienza a actuar este personaje que es una construcción gestual, de comportamiento. Por otra parte, es el personaje el que se prepara para comenzar a “actuar” en sociedad, según el rol que le corresponde en ella.

Al interior de los quiebres, la actriz puede tomar un punto de vista de la situación, puede tomar una posición, es su versión sobre este proceso. Tiene la posibilidad de revelar su opinión personal como actriz y mujer a través de las palabras de la autora.

Debo decir que toda técnica actoral creada o reciclada, que usa un creador para conseguir la estética en la que quiere expresarse, desborda el marco, los límites de esa estética. Unas técnicas se “adjuntan” a la naturaleza del actor, mientras que otras son creadas con intensión exclusiva para la poética que necesita poner en pie el creador (Malonda, 1998, p.180).

La construcción del mundo gestual del personaje, guarda relación con una opinión que como grupo decidimos dar sobre esta mujer, para provocar al público. Los rasgos que de esa mujer ha tomado, caben en el campo de acción de lo social. Por lo tanto al actuar lo que hace es dialogar con el espectador sobre las condiciones sociales y las consideraciones de la mujer hoy en día.

Es fundamental la toma de posición de la actriz y su opinión (la directorial subyace en la puesta en escena misma), esa opinión está expresada en la construcción gestual y vocal del personaje, y además debe dejarse entrever, en los

intersticios de la puesta, entre cada cambio, en el cansancio ante el impulso obligado de la música o la luz y finalmente en el diálogo e interpelación al espectador durante los quiebres. Hay un contraste entre actriz y personaje, el trabajo no es biográfico, pero no podemos evitar que roce a veces la vida de la actriz, por lo tanto entendemos que para extrañar las situaciones, debemos poner acento justo en aquellos momentos en que aparece la línea que divide personaje y actriz. El extrañamiento contemporáneo debe hacerse cargo, mediante ya no el enfatizar esa línea, sino, volverla difusa, un constante ir y venir.

### **Diálogo con la dramaturga.**

Cuando tomamos el texto Groenlandia, teníamos alguna información sobre la autora. Y cuando Pedro Bahamondes de Diario La Tercera, entrevista a Pauline Sales, hay una respuesta que nos abre los ojos sobre algo que está en el texto y que para nosotros no resultaba determinante al interior de la historia.

El texto fue creado por encargo de una asociación que busca prevenir el cáncer en las mujeres. Y Pauline dice que ella no podía escribir desde la enfermedad, pero sí desde el mundo de las mujeres.

Estuve toda una tarde con mujeres de diferentes edades que habían padecido algún tipo de cáncer. No ocupé sus testimonios para escribir la obra Groenlandia pero sí algo que las unía a todas: una gran franqueza, una lucidez casi glacial de su vida y del amor. Me da la sensación que las mujeres son devoradas por aquello que deben dar y compartir en su tiempo, la maternidad es una forma de invasión de devorar (Bahamondes, 2015, p.43).

Cuando construimos la puesta, pensamos en que cada vez que mencionaba la palabra cáncer, lo decía de forma metafórica, como quien utiliza el concepto como

devorar. Creemos que no tener esta información fue determinante, ya que de otra forma quizás hubiéramos subrayado la situación médica de la mujer, quitándole peso a su estado y sus decisiones durante la obra. Hemos decidido mantener esta información como alimento para la representación y sin embargo continuar con el trabajo sin enfatizar en ello.

La maternidad es algo hermoso, pero a la vez es también eso: una postergación. Por eso, esta mujer trata de abandonar a su hija, su niña, probablemente para salvarla y salvarse a sí misma. Ella no se siente capaz de criarla (p.43).

Eso que devora e invade al personaje, es lo que debe estar presente a través de la puesta en escena. La decisión lumínica de ir impulsando a la actriz por el mapa trazado sobre la escena, guarda relación con esa invasión. Empujar a la actriz por la escena, es esperar de ella una reacción inmediata y automática ante los estímulos, sin permitirle vivir un proceso entre escena y escena.

### **Diálogo con la actriz.**

Conversación realizada el día 11 de diciembre de 2015.

Ángela: ¿Cómo viviste el proceso de creación de Groenlandia?

Javiera: El proceso de Groenlandia ha sido sin duda muy particular y diferente a todos mis procesos como actriz hasta ahora. Debido a varios factores, la obra es un unipersonal por ende la relación directora- actriz fue particularmente muy estrecha a la a la hora de la comprensión, discusión y visión de la obra, se podría pensar que siempre es así, pero creo que no, aquí había un tercero que era el texto y también su vida propia, la cual observamos con mucho cuidado de tal manera que la creación

fue debido a ese espacio que encontramos ambas en una primera etapa y a la cual volvimos siempre que era necesario detenernos en ese lugar.

En una segunda etapa, cuando comenzamos los ensayos y a componer este universo, como actriz sentí plena libertad en proponer e ir encontrando esos caminos al comienzo caóticos, entrecruzados, oscuros, luminosos y vacíos que iban narrando pero de los cuales yo no era tan consciente, comprendía la obra por fragmentos, acciones que aparecían, acciones en la emoción en el gesto, en la palabra.

La guía aquí es fundamental y como la directora en este caso jugaba en la escena adentro y a veces afuera, a veces acompañándome en la oscuridad absoluta y otras iluminando desde afuera como quien te rescata en un bosque en medio de la noche. Fue un proceso importante en cuanto a mi aprendizaje como actriz, Angela sabe trabajar muy bien la palabra, la emoción y yo era más bien una actriz con mucho cuerpo pero sin la experiencia previa del estudio del texto exhaustivo, por lo que fue redescubrir el teatro desde el poder de lo que decimos y cómo la actriz en este caso es un comunicador con una misión muy clara, narrar, contar.

A: ¿Hay descubrimientos durante las funciones en Teatro de La Palabra?

J: Sin duda el periodo de funciones viene a completar algo muy importante en el proceso. Hay una interacción directa con el público, dentro de la ficción hay varios quiebres que integran al público siendo interpelado por la actriz, como uno más, eso nos abrió un entendimiento de la obra, de la puesta en escena fundamental, por lo que el proceso pasa a una siguiente etapa y que es la de calibrar todos esos elementos encontrados durante los ensayos y el proceso directora-actriz, el público

es el tercer personaje de la obra, por lo que el periodo de funciones instala el completo universo que plantea la dramaturgia en conjunto con las decisiones de la puesta.

El público, cuando es interpelado, genera una respuesta. Hay funciones en que el público se ríe nervioso, otras en que se escuchan reacciones, que nos llevan a pensar que han entendido la situación que planteamos.

A: ¿Cuál crees que es lo fundamental en escena, o qué sientes que te guía durante la actuación?

J: Creo que es un conjunto de elementos y varias capas que componen el trabajo actoral, por una parte está el texto, la palabra, el significado, el ritmo, a lo que le llamo relato en acción, lo que tiene tiempos, ritmos igual que una pieza musical y que como actriz trato de ir escuchando y siguiendo, sin esta atención es fácil perder el relato, por otra parte está la emoción que ha sido lo más difícil de calibrar ya que una emoción no es voluntaria, sucede, no obstante es interesante cuando se fusiona con la acción de la palabra y como actriz no decido si estoy en la emoción o en el relato sino en ambos. El cuerpo contenedor también ha sido fundamental, dejarse permear por lo que sucede, estar en presente sin miedo, soltar el control dentro del mapa realizado por el trabajo previo de ensayos con la directora.

A: Y al mismo tiempo, controlar todo ese impulso. La actriz debe estar descontrolada en apariencia y ser capaz de detenerse y calmarse cuando así lo requiere la estructura. Hay una historia por contar, y no puedo dejar que una emoción tiña otra escena, porque el cambio es permanente en la puesta. Lo más importante

es eliminar toda transición realista y generar el salto brechtiano. La actriz, por formación tendía en un primer tiempo a encontrar tránsitos entre un fragmento y otro, el tiempo se dilata porque aparecen emociones, pensamientos, correspondientes a la tradición realista. Nos dimos cuenta que es fundamental para el montaje y sobre todo para lograr el acercamiento al extrañamiento brechtiano, concentrarse en el salto. Sin transición. Generar cambio en quiebre de una idea a otra, acentuándola con un cambio en el registro vocal y corporal.

El dominio del tiempo es fundamental en la puesta. A través de la música y el cambio lumínico, podemos generar un tiempo que guía a la actriz entre fragmento y fragmento, pero es solo ella la que puede manejar el tiempo al interior de cada fragmento o escena. Es muy importante que se maneje en ellos como si fuera una composición musical. Hay fragmentos más lentos, otros más ligeros y rápidos, y la sensación es de ritmos musicales.

A: ¿Cuál es la relación que se establece con el público?

J: Como mencionaba anteriormente, el público completa la puesta en escena. Queremos que el público opine en conjunto con la actriz, piense y decida, se haga preguntas, sea un público activo.

A: Para ello, la actriz rompe con la escena y primero conduce al espectador a pensar que ella está de acuerdo con ellos. Que la obra está mal escrita, que la protagonista se victimiza, que también se aburre. Para a partir de esta relación dialéctica, hacerles descubrir que lo que en ese momento ellos piensan, es el juicio que instala permanentemente la sociedad sobre la mujer. Aquí se hace muy

importante la forma en que la actriz aborda cada quiebre. El quiebre está establecido por texto, por lo tanto es actuación. Pero es vital que el público piense que verdaderamente es la actriz la que se ha equivocado y se ha saltado una parte, para que verdaderamente entre en el juego, por ejemplo, de que les resumirá la obra y mostrará el final. Toda la obra, está cargada de un lenguaje corporal claro que a veces tiñe con esa energía el quiebre. Descubrimos que es fundamental que la energía baje y aparezca la calma de la actriz, otra emoción, que no es la del personaje que está a esa altura exaltada y agotada. Debe encontrar la forma de salir de esa emoción y detenerse. Luego e ese primer quiebre, la emoción actriz-personaje comienza a acercarse, ya que por un lado, está la mujer – personaje, intentando que la niña no se aburra, intentando permanecer tranquila, pero está absolutamente exaltada, y por otro lado la actriz, también está acelerada y molesta con la obligación de tener que seguir actuando. Hay un leve acercamiento entre esos dos estados que provocan una suerte de ambigüación, de borroneo entre la línea que divide personaje de actriz.

### **Resultados de la puesta en escena.**

Dialogaremos a continuación con artículos de crítica en la prensa, para acercarnos a la recepción de la puesta por parte del público, para indagar en los resultados del espectáculo al presentarlo al espectador.

Al presentar la pieza por primera vez, comenzamos a darnos cuenta de la importancia fundamental de la estructura. Estructura que no solo fija espacios, acciones y traslados, lo que ya estaba muy definido, sino, una estructura musical, que permitiera fijar el ritmo de la obra y ayudara a sostener al espectador durante la

hora y media que duró el espectáculo durante la primera temporada en Teatro De La Palabra.

Dicha estructura consiste en pensar fragmentos de textos unidos por un tema, como una música, lo que genera un pie forzado en la intérprete de cambiar esa “melodía” por decirlo así, en el próximo fragmento, el ritmo por el ritmo, como base de lo que se dice.

El estreno de la obra estuvo sujeto a la condición que pide el Teatro de La Palabra, de mantener los textos sin cortes ni adaptaciones, respetando la palabra que ha creado el dramaturgo originalmente. Por lo tanto el texto está íntegro y he ahí la razón de su larga duración.

Fue muy importante en el camino hacia la puesta esta condición, ya que nos obligó a entender cada parte de la pieza, sin huir de esas partes difíciles recurriendo al corte. Incluso hay un fragmento que sólo logramos entender a cabalidad a partir de la cuarta función. Es un texto en el que la mujer, se encuentra confusa, tiene cualidades muy diferentes al resto de la obra y se hace difícil de entender. Pauline, la autora, ha definido de alguna manera ritmos para la puesta, sobre cómo serán dichos esos textos, mediante los espacios, la manera en que ha sido configurado el texto en el papel. Por lo tanto, nos apegamos a ello y dejamos que la palabra fuera manifestándose hasta entender su naturaleza. Pero fue, repito, solo hasta la cuarta función, que apareció distinto ante nuestro entendimiento y se abrió.

Osorio sostiene con dinamismo a su personaje durante la hora y media que dura el montaje, y conmueve con una interpretación que enfatiza las contradicciones de la mujer y se aleja de cualquier visión estereotipada. (...) Es lo que apreciamos ahora en toda su magnitud, con

Javiera Osorio ocupando el espacio a su antojo, hablando para una hija imaginaria, para la policía, para sí misma, cambiando de planos, dirigiéndose al público e incorporándonos, finalmente, en su resuelta expedición a Groenlandia (Costamagna, 2015, p.23).

Hay otras cosas que varían función a función y nos permiten entender un camino a seguir en la temporada. Por ejemplo, la emoción. Es importante que el personaje no se auto compadezca. Esta mujer no puede llorar en escena, porque tiene que luchar, contra el tiempo, contra si misma, contra la vida. Trabajamos siempre en torno a quitar cualquier indicio de autocompasión en ella.

Por lo tanto elegimos un momento para que ella llore. Y llore mucho, es un comienzo de escena, y empezamos por la indicación del llanto. Simplemente debía llorar, fuerte. Es un salto de emoción, desde la escena anterior. Por un lado, permite crear el salto/quiebre brechtiano y a la vez, en estructura, nos permite empujar al espectador con fuerza hacia la opinión que queremos que tenga sobre la mujer que está en escena. Es una mujer histérica, debe ser una loca, no es una mujer normal. Opinión con la que se enfrentará a sí mismo luego del quiebre, que refuerza su idea y luego la confronta.

Completa el triángulo, necesariamente escaleno, su dimensión reflexiva respecto del lugar del teatro en la sociedad contemporánea. A partir de ello, postula una nueva forma de hacer teatro, una relación no alienada entre el actor y el personaje, una recepción no empática del espectáculo por el espectador (Hormigon en Thompson, P & Sacks, G, 1994, p.342).

Lo más importante en la puesta, es lo que se genera y se prepara en el espectador. La expectativa de un bello texto, actuado por una buena intérprete y la fascinación de irse a casa luego de eso, o a cenar, con la cabeza limpia.

Tras un comienzo extremadamente lento –que afectará a la extensión de la obra-, que despertará más de un signo de interrogación a algún espectador, la puesta se desarrollará de a poco, sin prisa pero sin pausa. Será a partir de ahí que la figura atrapante de Javiera Osorio Ghigliotto cautiva al público al encarnar un texto sentido y con palabras exactas. Su presencia escénica llenará el espacio junto con una voz potente y con los matices requeridos para cada situación. Profundidad que no es ceremoniosa y sensibilidad que no empalaga. Ella viajará a distintos confines que podrán ser espacios que van más allá de los nombres sino que se ubicarán como situaciones a enfrentar o desarrollar. Sinuoso en su camino, la puesta irá desde una abstracción subyugante hasta el realismo más crudo (Gaguine, Daniel, 2016. Vivir cuesta vida. El caleidoscopio de Lucy, recuperado en: <http://elcaleidoscopiodelucy.blogspot.cl/2016/02/groenlandia-teatro.html>).

La puesta en escena da un lugar especial a la palabra, en tanto ésta durante los primeros minutos crea imágenes, y ubica al público en la situación del personaje. La obra no comienza en el inicio del viaje. Da la sensación de que madre e hija llevan ya un largo rato caminando, como si el inicio del texto fuera un fragmento aparte, una especie de prólogo, y es así como lo hemos dispuesto. Un espacio que tiene la intensión de flotar en la obra. La mujer tiene en su mano una casa pequeña, y la iluminación se hace puntual sobre ella, sin denotar espacio físico en torno a esta acción.

La puesta debe preparar al espectador durante más o menos cuarenta minutos, haciendo creer al público que puede confirmar sus dichos sobre lo que una mujer es, para la sociedad, y luego mediante el quiebre, abrirlo a otra percepción. El personaje en sí, debe permitir, pensar a la mujer como sujeto de estudio, y la maternidad como situación, no como un apéndice de la mujer, si no como condición, que no necesariamente responde a lo etiquetado en sociedad.

(...) El arte que nada añade a la experiencia de los espectadores -escribe Brecht-, que los deja ir tal como llegaron, que nada quiere, excepto adular los más rudos instintos y afianzar conceptos inmaduros o ultramaduros, no sirve de nada (Brecht, 1963, p.222).

Estas estrategias pueden ayudar a que los espectadores se vuelvan observadores reflexivos y críticos, que puedan comparar la expresión que se presenta sobre el escenario con sus propias experiencias y entrever las consecuencias para su praxis social. En escena se deben volver visibles los procesos interpersonales y los cambios sociales con sus tensiones y contradicciones justamente para que el espectador se confronte con las realidades que los determinan, las consideren y las vean como transformables y tomen la decisión de transformarlas.

### **Comentarios comisión evaluadora de proyecto creativo.**

A continuación revisaremos algunos de los comentarios de la comisión evaluadora del Magister en Artes mención Dirección Teatral sobre el proyecto creativo, obra Groenlandia.

Dicha comisión estuvo integrada por los académicos Marco Espinoza, Macarena Andrews y César Farah.

Comenzaremos por revisar algunos fragmentos de la evaluación del profesor Farah.

La obra se sitúa en un acontecimiento particular, el intento de una madre por renunciar a una hija, dejarla lejos el proceso que aparece de tal acto o su intento, subyace aquí también la intrínseca necesidad de esta madre por abandonarse a sí misma. Este abandono a la par que

físico, es por supuesto, un viaje interno. Hay, por supuesto, una toma de posición política al tomar este tema, el texto y el sentido con que se presenta. (Farah, 2015)<sup>15</sup>

Nos parece un comentario muy importante en tanto el tema de la obra se constituyó en una duda que nos rondó durante un tiempo. ¿El drama de una mujer única, tiene la repercusión o importancia suficiente para ser considerado de interés público y podremos mostrar a través de él nuestra desición política? Brecht dice que el teatro debe desconcertar, hacer dudar y poner en riesgo estructuras establecidas, remecer las certezas y los prejuicios, en pos de despertar y movilizar al público.

La problemática de una mujer que oscila entre su deseo y lo que la sociedad le exige, tiene implicancias individuales y grupales. Hay incluso hoy en día un gran desconocimiento en torno a lo femenino. El cuestionamiento de lo que hoy en día implica ser mujer, y las nuevas aristas sobre la maternidad, están impulsando nuevos diálogos, pero aún vivimos bajo la idea generalizada de lo que una mujer es. Aún logramos visualizar a través de la publicidad a la mujer como un no-hombre. Femenino definido por oposición a lo masculino. Creemos que la puesta traza un camino hacia una visión cruda de lo que ya hemos hablado antes, la definición de lo femenino.

Escénicamente, su dirección es concreta, manifestando un interés por desaparecer discursivamente en lo evidente y dejar que tanto texto como actriz sean los verdaderos solventadores de la propuesta, con un diseño de actuación que busca acercarse a la idea de extrañamiento, con una manera particular de comprenderlo, discutible, pero que se sustenta y se ocupa de exponer a la actriz y no de ocultarla, se hace claro que la intención es esa precisamente, dejar frente a nosotros-público el discurso (corporal y hablado) del personaje,

---

<sup>15</sup> Informe evaluación Académico César Farah, incluido en Anexo.

también de la actriz y no sostenerlo desde causalidades miméticas externalizadoras (Farah, 2015).<sup>16</sup>

Debemos considerar que el espectador y el evaluador incluso, no conoce el material dramaturgico desde el cual inicia el proceso. A nuestro paracer, la dirección si bien busca establecer en la escena misma un recorrido que realizará la actriz, sin mas intervención que el diálogo que se establece entre cuerpo-luz-sonido, esta misma es la que genera la puesta y da lugar a un texto, que como ya dijimos anteriormente, podría ser un relato literario. La dificultad, para el proceso directorial, radica de hecho en que todo universo debe ser contruido y generado, a partir de la aridez del texto creado genialmente por Sales. La mano de la directora está muy presente en tanto ha generado todo camino para que el encuentro entre todos los elementos ocurra.

La manera particular de plantear el extrañamiento brechtiano en la puesta, guarda relación con la investigación misma. ¿Se puede hoy en día utilizar el extrañamiento brechtiano? Es esa la interrogante que nos ha conducido en el proceso investigativo escrito y performativo. La búsqueda ha girado en torno a generar nuevas estrategias de extrañamiento y verificar si éstas aún cumplen con el objetivo propuesto hace más de 50 años por Bertolt Brecht.

Es por esto que la actriz en escena compone una particular corporalidad articulada por medio del levantamiento de los brazos y quiebres en los codos y el flex en rodillas y oposición entre la dirección de las piernas y la parte superior de su cuerpo. Esta composición mutable con todo claramente identificable a lo largo del espectáculo presenta una complejidad artificiosa que no necesariamente responde a la construcción de un gesto social que revele la

---

<sup>16</sup> Informe evaluación Académico César Farah, incluido en Anexo.

determinación de una voz, actitud y expresión y que termine por potenciar una comprensión profunda más allá del asombro y la curiosidad (Andrews, 2015).<sup>17</sup>

A partir de lo expuesto por la profesora Andrews con respecto a la construcción del gesto social, podemos contar que nuestra búsqueda, enfocada desde la lectura de los estereotipos femeninos y la idealización de la mujer, nos condujo a una construcción corporal que pretende mostrar (en el sentido Brechtiano) lo que la sociedad indica que es una mujer. Como plantea Malonda en el artículo de revista ADE teatro, gestus vendría a implicar “una complejidad de gestos, actitudes, frases o arengas, que una o varias personas dirigen a una o varias personas. Todo ello y más enmarcado dentro del punto de vista de crítica social” (Malonda, 1998, p.180). Y es a partir de ello que se ha realizado la composición que es el personaje de nuestra puesta.

En escena oscilamos entre la construcción artificiosa, como bien define la profesora y la mujer concreta y real que es la actriz. Podríamos profundizar en la construcción del cuerpo mismo de la actriz y declararla también como artificiosa, ya que esta misma es producto de los mandatos sociales sobre lo que una mujer debe ser. Su forma de caminar, de mirar, de hablar, de vestirse. Esta construcción, que vendría siendo la persona de la actriz, conforma otra capa en la interpretación. Es por eso que anteriormente al hablar del encuentro o elección de la actriz, nos referimos a esta como una decisión. Ella misma carga en su construcción física con el sentido del ser mujer-madre en sociedad. Y como bien dice Patrice Pavis (2005) en la definición de extrañamiento como principio estético “objetos percibidos varias

---

<sup>17</sup> Informe evaluación Académico Macarena Andrews, incluido en Anexo.

veces empiezan a ser percibidos por un reconocimiento: Sabemos que el objeto se encuentra ante nuestros ojos pero ya no lo vemos” (p.151). El artificio corporal es el que nos permite extrañar al personaje. Alejamos a la actriz del personaje al acentuar ciertas características femeninas, rayando en la exageración, para asegurarnos de la distancia que provocará en el espectador, y por tanto la capacidad de verla otra vez.

Probablemente esta dificultad de introducir el gestus de forma pertinente para intensificar el cuestionamiento por parte del público en el ámbito de las actitudes se debe precisamente a la decisión de poner en escena un monólogo y de este modo, enfrentar la imposibilidad forzada de explorar las relaciones entre personajes y actores al interior de la obra teatral (Andrews, 2016).<sup>18</sup>

Antes citamos a Sanchis Sinisterra y su clasificación sobre los monólogos. En nuestra puesta hemos determinado que se utilizan los tres tipos - El locutor (o sujeto monologante) se interpela a sí mismo; El locutor interpela a otro sujeto; El locutor interpela al público – Esta clasificación nos ha servido mucho, sobre todo para comprender que en el ejercicio del monólogo y aun más en esta forma, donde el locutor interpela al público (como público, audiencia real y como un otro), siempre establece un diálogo, por tanto es ante ellos que el gestus, se refuerza. El público toma forma como representación de la sociedad en Groenlandia, y al hacerlo se transforma en partner escénico de la actriz.

La actitud pasa a ser más allá de la del anunciante frente a sus propios enunciados, la actitud política, moral, crítica del artista frente a su propia obra, se trate del actor, o del autor que ha dejado su texto en manos del director de escena, y después en la de los actores. (...)

La madurez política del actor se afirmará aún más al transmitirse fácilmente al espectador,

---

<sup>18</sup> Informe evaluación Académico Macarena Andrews, incluido en Anexo.

que deberá comprenderla y asumirla. El gestus termina pues por separarse del actor para convertirse en la visión exterior del director de escena o en la del espectador sobre los actores. El actor acaba viéndose a sí mismo como un objeto exterior, un cuerpo de demostración (Pavis, 1998, p.120).

Es más, en las primeras funciones, sin tener aún costumbre de mirar real y directamente a los espectadores (en los momentos elegidos para ello), la actriz manifestó que perdía concentración al encontrarse con miradas de abulia, o incluso con espectadores (hombres) en posición de cansancio ante el montaje. Dialogamos largamente sobre cómo no actuar por sobre ello, sino, con ello. Es decir, el diálogo directo al público no debe ser ficcionado (como sucede muchas veces en que los actores optan por mirar puntos entre la gente en vez de encontrarse con miradas) debe ser directo incluso a aquellos que no están atentos a la función, para encontrar y generar el diálogo y el partener que permite que exista el Gestus. Nace allí un segundo gran propósito en escena, que es lograr ser escuchada, dejar de ser invisible a los ojos de quien cree conocerla.

Respecto del traspaso y la puesta en circulación de las ideas brechtianas en torno al extrañamiento escénico propuesto por el creador escénico alemán, en esta puesta en escena de Groenlandia, es interesante ver cómo a nivel de fábula, escenografía, actuación y gestualidad, se sostienen preceptos que permiten reconocer algo común como si fuera nuevo, generando un proceso de reflexión más que de identificación solidaria o empática (Espinoza, 2016).<sup>19</sup>

A propósito de lo que expone aquí el profesor Marco Espinoza, bajo su guía durante los ensayos fue que descubrimos la naturaleza del texto, que pierde en su

---

<sup>19</sup> Informe evaluación Académico Marco Espinoza, incluido en Anexo.

condición de relato si guarda una actitud autocompasiva. La riqueza del texto permite comprender que no hay posibilidad de llegada al espectador cuando se toma como punto de partida la queja. El universo creado debe conducir al espectador fuera de la empatía. Esta no es una mujer a la que queremos amar o abrazar para proteger. Es una mujer liberando el descontento acumulado. Y a través de esta idea, nos aparece el concepto de personaje *punk*, en el sentido de buscar lo más oscuro del individuo, poner de manifiesto un estereotipo de sociedad que no le sirve.

## Conclusiones

En el primer capítulo, luego de revisar la obra teórica de Brecht, hemos definido los elementos fundamentales del teatro épico brechtiano, como por ejemplo la oposición al Naturalismo y el abandono de la identificación del espectador con la obra. Podríamos decir que lo que desarrolla Brecht en un momento de la historia como una técnica (dado que ordena metodológicamente una serie de pasos a seguir para conseguir un resultado), con el paso del tiempo, se transforma en una filosofía, en tanto viene a ser una manera de mirar la escena, de mirar y plantearse al teatro.

Por su contexto histórico y el teatro reinante en su época, su lucha se centra en impedir que el espectador se identifique totalmente y por tanto se funda con la obra, para esto Bertolt Brecht toma desde la literatura el efecto de extrañamiento o *Verfremdungseffekt* y lo aplica a todos los componentes de la puesta en escena.

El extrañamiento por tanto, aparece y surge como una estrategia de transformación de las cosas y los sujetos, como una forma de presentarlos para ser vistos nuevamente, es una estrategia de reconocimiento, en tanto, mediante la lejanía con el objeto presentado, logramos nuestro autoreconocimiento, logramos ver claramente y por lo tanto abandonamos la alienación. Es un proceso que consiste en alejar para acercar.

(...) Porque la inquietud es la resistencia o, por lo menos, lo que esta implica. Brecht quiso hacer de la inquietud un sentimiento agradable y placentero. Nos incita a acomodarnos en ella, porque debe conducir y servir a la resistencia. Desarrollar una estructura de inquietud es desarrollar el espíritu de resistencia en el público y en todo ciudadano (Steiger, et al. 2007, p.41).

El teatro de Brecht y el extrañamiento nacen, para devolver el teatro al espectador, para pasar por sobre la división de la escena y el público, abandonando la pura belleza estética, que sólo permite al espectador asombrarse y deleitarse sobre lo que esos artistas pueden hacer.

¿Cómo contar historias, hacer historia en el teatro si no es haciendo política, volviéndola objeto del teatro, tema del teatro? El teatro funciona y siempre ha funcionado, desde los griegos en todo caso como un tribunal: un lugar donde se juzga, donde una palabra se comparte (Deutsch, 2007, p.87).

Trabajar bajo las premisas de Brecht hoy en día, debe implicar el desarrollo de un teatro político en tanto ocupado del individuo en sociedad, con sus grandes y pequeños problemas, alejándonos más que nunca de la idea de adoctrinar al espectador. Brecht se convertirá en una pieza de museo si insistimos en utilizar elementos estéticos de su teatro sin hacernos cargo de la historia y el contexto. Y el sentido político que nos debe impulsar, debe estar centrado ya no sólo en la denuncia de las injusticias, sino, en la posibilidad de movilizar a las personas para volver a asumir la condición de grupo, de ciudadanos. Reconocernos como individuos parte de una sociedad y abandonar la ensimismada carrera individualista.

Nos parece fundamental generar esta revisión y verificar la actualidad del legado de Brecht, sobre todo en cuanto al efecto de extrañamiento, ya que consideramos que hoy en día esta herramienta política propuesta por nuestro autor, es tan útil como lo fue en su contexto original. El tema está en la conciencia del creador o el director al utilizarla en escena. Visualizar el complejo entramado escénico, como una palestra para exponer y contraponer argumentos a favor del

despertar del espectador como ciudadano, como habitante de una ciudad y componente de una sociedad, nos permite pensar que no es una utopía el teatro como catalizador de cambios.

En la medida en que el teatro se encuentra hecho de teatro y no de realidad (que para eso está la televisión con sus noticieros y programas de realitys, que solo permiten al espectador la acumulación de imágenes, emociones y sensaciones) aparecerá para el espectador su propia realidad y la vida.

El teatro se confiesa como una empresa altamente metafórica, muy mentirosa. El teatro jamás dice la verdad, pero justo porque no la dice, compromete al espectador a buscar la suya. (...) Si el teatro se compromete en esta vía reflexiva, desplaza a la teoría del reflejo a favor de una teoría de la reflexión, que es un elemento fundamental en la operación brechtiana (Steiger, et al. 2007, p.36).

Como expresa acá Steiger, el teatro se potencia en base a esa idea dialéctica. Creemos en el teatro, porque justamente no es verdad. Es la forma que elige Brecht para abordar los dos frentes que el considera necesario, el político y el formal o cultural. No se puede trabajar si uno de ellos no está presente en la creación.

Las estrategias creadas por Brecht para generar extrañamiento, aún hoy pueden tener eficacia al interior de la puesta en escena y en la relación con el espectador. La búsqueda del creador debería consistir en utilizarlas a conciencia, como antes mencionábamos. Hemos visto, a la luz de la observación por ejemplo de la puesta en escena “Los Millonarios” que la fragmentación del relato aún hoy nos permite ver la historia en su totalidad con mayor claridad. Y que la utilización de

carteles, en este caso, proyecciones de video, para señalar el nombre de cada parte y anunciar lo que en ella ocurrirá, impulsa al espectador a querer descubrir cómo ocurrirán las cosas, lo que lo lleva a entender el funcionamiento de las mismas. La composición del *gestus* en las obreras de “La Diatriba de la victoria” entrega al público la información social y de relación que entre ellas existe. La opresión de la fábrica aparece sin ser ella retratada, mediante el silencio y el comportamiento gestual de las actrices. El espacio se construye y se extraña a través de las acciones de los actores que en “Ernesto” de Infante, muestran en el espacio, y al mismo tiempo nos entrega la información social del creador, lejano a las riquezas de la construcción teatral europea, pero queriendo imitar todo aquello aun sin los recursos económicos necesarios, nos reímos ante esa realidad, con el humor más negro y la reconocemos como tal, por la forma que es presentada. Extrañada ante los ojos del espectador.

También es fundamental y es posible crear nuevas estrategias en torno al extrañamiento. Como la utilización en Groenlandia de un espacio y el sonido que empujan a la actriz a continuar la actuación, emulando la presencia de la directora en escena. Como el cambio de actriz en “Los Millonarios” para poner al espectador en el lugar de los personajes y hacerle caer en cuenta de su propia discriminación. Como el recurso en la dramaturgia de Groenlandia, que hace creer al espectador que la actriz está de su parte, cuando ésta abandona la escena y juzgando al personaje, se acerca al público para identificarse con ellos. O la posibilidad de apagar la luz en “Ernesto” durante cinco minutos para sacar al espectador del lugar cómodo de simplemente esperar.

El cuerpo del actor es un elemento muy importante en la actualidad y la actualización del extrañamiento brechtiano y sobre todo en lo que al gestus se refiere. Brecht plantea un tipo de teatro, que hoy se nos presenta tan arraigado a la biografía de los intérpretes y los creadores, que es imposible separarse del entorno para trabajar desde él. Al integrar las ideas actuales de lo que implica un personaje o un rol, el cuerpo del actor, cuenta incluso antes de comenzar la puesta en escena. Es portador de un sentido, porque el actor también pertenece a una clase social determinada, tiene una opinión y visión del mundo a partir de su biografía. Es decir, el cambio de un actor por otro otorgará nuevas visiones a la puesta, generará cambios.

Para mostrar al hombre concreto y particular, el actor dispone de medios físicos, y notablemente espaciales: se distancia de su personaje al desvelar su construcción y al señalar lo extraño que le resulta; se distancia de las palabras que pronuncia, para alejarse más de lo que dice y para que prevalezca el gesto sobre la palabra (Pavis, 1998, p.120).

Y en el sentido de actualizar el extrañamiento, debemos considerar que hoy en día no es posible extrañar una situación, un personaje, un objeto sin antes haberlo hecho reconocible.

La posibilidad de la vigencia del extrañamiento, depende de la oscilación entre estos dos estados, extrañar y encarnar.

Podemos observar esto a la luz de las puestas en escena visionadas y analizadas y en especial en la puesta de Groenlandia. Si el objeto permanece ajeno y extraño ante nosotros todo el tiempo, provocará que nos mantengamos únicamente ante la situación de juicio al personaje, o bien, que nos acostumbremos a éste y

terminemos por acercarnos e identificarnos. La posibilidad de mutabilidad ante nuestros ojos, de que el personaje se aleje de lo que creemos debe ser, y luego vuelva a cumplir con estas expectativas sociales, por un lado implica al espectador al instarlo a reflexionar en torno al por qué de esta situación y por otro lado no le permite adormecerse.

Resulta complejo hoy en día movilizar al espectador, familiarizado con escenas e historias de todo tipo en las noticias y en las redes sociales. Se hace más necesario aún conducirlo por un terreno a saltos para retener y refrescar su atención. La dialéctica de comprender- no comprender, establece esa relación nueva que nos aporta interés del espectador, la posibilidad de captar su atención justo en el momento en que éste pensaba que dominaba y conocía el tema o el objeto presentado.

Por último, la importancia de la historia y el contexto, enfrentado a las condiciones de la dramaturgia, son un elemento clave en la utilización y actualidad del extrañamiento brechtiano y de toda su propuesta. La historización, como la plantea Brecht, nos obliga a considerarnos sujetos de la historia, por lo tanto no podemos apartar nuestra biografía personal y social a la hora de enfrentar una creación.

En la dramaturgia\* brechtiana, al igual que en la puesta en escena que se inspira en el realismo\* crítico brechtiano, historizar consiste en rechazar el mostrar al hombre en su carácter individual y anecdótico, para revelar la estructura sociohistórica que sustenta los conflictos individuales. En este sentido, el drama individual del héroe\* es resituado en su contexto social y político, y todo teatro es social y político. (Pavis, 2005, p. 237-238)

Es posible trabajar bajo las premisas del teatro brechtiano hoy en día, ya que éstas se adaptan a cada época. El teatro que Brecht planteó, por su ideología, requiere de una fuerte conexión con el contexto y la época en la que están insertos los creadores, lo que no implica representarla ni reflejarla. Toda obra, bajo las premisas de Brecht, debiera conectarse con la época en la que está inserta, sin necesidad de actualizar o cambiar su texto, por la conciencia que el actor tiene al representarla, una conciencia histórica, que nos permite entender y ver cada suceso de la obra a la luz de nuestra biografía, personal y social. Es fundamental reformularnos una y otra vez cuál es nuestro lugar como creadores entre la pieza y el espectador, cuál es la conexión entre la obra y lo que nos rodea, nuestro contexto nacional.

En el difícil momento que atravesamos como sociedad chilena, en que aún la decepción no nos hunde en la inactividad absoluta, es vital que el teatro tome fuerzas y siga con sus intentos por acercar al espectador a partir del extrañamiento a la posibilidad de cambio en nuestra realidad, a la posibilidad real que tenemos de intervenir ante los sucesos, como comunidad, pero desde nuestras individualidades. El pensamiento crítico se convierte en acción si nos permite evaluar y modificar nuestras relaciones desde el micro, desde el grupo con el que interactúo y de ahí a la sociedad.

Puede parecer utópico, pero Brecht nos dice que es posible.

## BIBLIOGRAFÍA

**Alvarado, R.** (5 de enero de 2010). Somos responsables de proponer una lectura crítica al bicentenario. Diario La Nación On Line. Recuperado de <http://www.lanacion.cl/manuela-infante-somos-responsables-de-proponer-unalectura-critica-al-bicentenario/noticias/2010-01-04/192652.html> [Consulta 20 de marzo de 2016]

**Aristóteles.** (2006) Poética. Madrid: Alianza Editorial.

**Bahamondes, P.** (10 de septiembre de 2015). Groenlandia: la obra que relata el abandono de una madre. Entrevista a Pauline Sales. Diario La Tercera, P. 43.

**Barral, ET AL.** (30 de julio de 1936) Manifiesto de la alianza de escritores antifacistas para la defensa de la cultura. Diario La Voz. P.3. Recuperado de <http://www.ramongomezdelaserna.net/Abc6d.boletinRAMON.2.htm#Z> [Consulta 4 de mayo de 2015]

**Bloch, E.** (Octubre 1998) Entfremdung und verfremdung. Alienación y extrañamiento. Revista ADE Teatro. Nº 70-71. P. 117 - 118.

**Boal, A.** (2009) Teatro del Oprimido. España: Alba Editorial.

**Boal, A.** (2009) Mensaje del Día Mundial del Teatro. Revista Artezblai. Recuperado de <http://www.artezblai.com/artezblai/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2009-por-augusto-boal.html>

**Boal, A.** (1975). Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Brasil: Editorial Pueblo y Educación.

**Braun, E.** (1986) El director y la escena, Argentina: Editorial Galerna.

**Brecht, B.** (1963). Breviario de Estética teatral. Buenos Aires: La Rosa blindada.

**Brecht, B.** (1967). Teatro Completo. Antígona. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

**Brecht, B.** (2004). Escritos sobre teatro. España: Editorial Alba.

**Brecht, B.** (2012). Teatro completo. España: Editorial Cátedra.

**Buero, A.** (1963). A propósito de Brecht. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-de-brecht-0/html/0039129482b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-proposito-de-brecht-0/html/0039129482b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) [Consulta 15 de mayo de 2015]

**Costamagna, A.** (17 de septiembre de 2015). Salidas de madre: La ruptura de las construcciones idealizadas sobre la maternidad es la base del monólogo Groenlandia, protagonizado por Javiera Osorio. Revista Qué Pasa. Chile. P. 23.

**De Quinto, J. M.** (1963). Una representación de Brecht en Chile. Revista Primer Acto n°46. España.

**Demange, C.** (1967) El expresionismo alemán y el movimiento revolucionario. El teatro moderno: hombres y tendencias, Buenos Aires: EUDEBA.

**Deutsch, M. Et Al.** (2007). Organizar el escándalo. Con Brecht. México: Conaculta INBA.

**Didi-Huberman, G.** (2008). Cuando las imágenes toman posición. España: Antonio Machado libros.

**Duque, F., Peñuela, F. , Prada, J.** (1994). Investigación y Praxis teatral en Colombia. Colombia: Colcultura.

**Duque, F., Prada, J.** (2004). Santiago García: El teatro como coraje. Bogotá: Ed. Investigación Teatral.

- Eisenstein, S.** (2012). El montaje escénico. México: Editorial Escenología.
- Gaguine, D.** (Febrero 2016). Groenlandia (teatro): Vivir cuesta vida. Blog El Caleidoscopio de Lucy. Argentina. Recuperado de <http://elcaleidoscopiodelucy.blogspot.cl/2016/02/groenlandia-teatro.html>
- García, L. I.** (2012). Brecht y américa latina. Revista A Contra Corriente, N° 9. Argentina. Recuperado de [http://teoriacritica.com.ar/pdfs/Brecht\\_y\\_AL.pdf](http://teoriacritica.com.ar/pdfs/Brecht_y_AL.pdf)
- Gisselbrecht, A.** (1958). Introducción a la obra de Bertolt Brecht. Argentina: Ed. Siglo Veinte.
- Hormigón, J. A.** (2012). El legado de Brecht. España: Publicaciones Asociación de directores de escena de España.
- Irazábal, F.** (2004). El Giro político: Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas). Argentina: Editorial Biblos.
- Jaramillo, M.** (Agosto de 1960). Nuevo teatro colombiano: Arte y política. Revista El Búho.
- Lafue, P.** (1953). Historia de Alemania. España: Editorial Surco.
- Lagos, M. S.** (2006). Trilogía La Patria – Teatro La Provincia: indagaciones en la identidad individual y colectiva de los chilenos. Revista *Apuntes* N°128. P. 124-131. Escuela de Teatro P. Universidad Católica de Chile.
- Lehmann, H.** (2013). Teatro Postdramático. México: Paso de Gato.
- Flores, C.** (2014). Teatro UC estrenó Los Millonarios. En página web Teatro UC. Recuperado de <http://www.teatrouc.uc.cl/Los-millonarios.html>

**Malonda, A.** (1998). De cómo son usadas unas técnicas brechtianas para el actor de hoy. ADE Teatro. Revista Asociación de Directores de Escena de España, N° 70-71. P. 180,186.

**Mink, J.** (2000). Duchamp. Alemania: Taschen.

**Muguercia, M.** (2015) Teatro Latinoamericano del Siglo XX: Modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo. Chile: RIL editores.

**Olívar, D.** (2014) Americanismo Al Latinoamericanismo: Artes visuales en la década del Setenta. Revista Semiósfera, N°2, P. 174. Recuperado de <http://hosting01.uc3m.es/Erevistas/index.php/SEM/article/download/1940/931> [Consultado en 20 de octubre de 2015].

**Ortiz, F.** (2002). Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar. España: Ed. Cátedra.

**Paquet, M.** (2012). Magritte. Serie menor de arte. Alemania: Taschen.

**Pavis, P.** (1998). El gesto brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea. Revista ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España. N° 70-71.

**Pavis, P.** (2005). Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología. Argentina: Paidós comunicación.

**Pellettieri, O.** (1994). Teatro Argentino Contemporáneo (1980-1990). Argentina: Ed. Galerna.

**Pellettieri, O.** (1995). El teatro y los días: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano. Argentina: Ed Galerna.

**Portevin, C.** (4 de mayo del 2000). Existir para la mirada masculina: la mujer ejecutiva, la secretaria y su falda. EXISTIR. Entrevista Con el Sociólogo Francés Pierre Bourdieu. LETRA S. Recuperada de:

<https://existenciaintempestiva.files.wordpress.com/2014/03/bourdieu-existir-para-la-mirada-masculina-la-mujer-ejecutiva-la-secretaria-y-su-falda-1998.doc> [consulta el 20 de marzo de 2016]

**Rodrigo, D.** (marzo de 2013). El origen del Teatro Épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria. Revista Internacional de Filosofía. N° 1. Recuperada de <http://revistascientiahelmantica.usal.es/docs/Vol.01/08.-El-origen-del-Teatro-%C3%89pico.pdf>

**Sanchis Sinisterra, J.** (2010). El Arte del Monólogo, Cuadernos de ensayo teatral. México: Paso de Gato.

**Sanchis Sinisterra, J.** (2002). La escena sin límites, Fragmento de un discurso Teatral. España: Ñaque Editora.

**Shklovski, V. (2010).** Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Tzvetan Todorov (compilador). España: Siglo veintinuno editores.

**Sosa de León, M.** (2004). Populismo y "Getulismo" en el Brasil de Getulio Vargas, 1930-1945/1950-1954. Revista Tierra Firme. v.22, n° 88. P.18. Venezuela.

**Stanislavski, C.** (2003). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia. Argentina: Alba Editorial.

**Steiger, A. Et Al.** (2007). La postura de la Inquietud. CON BRECHT. México: Conaculta INBA.

**Teatro de Chile.** Referencia de la obra Ernesto. Publicada en página web Teatro de Chile. Recuperado de <http://www.teatrodechile.cl/es/obras/ernesto/>

**Teatro La Provincia.** Referencia obra La Diatriba de la Victoria. Publicada en página web de Teatro de La Memoria. Recuperado de <http://www.teatrolamemoria.cl/21/10/2009/diatriba-de-la-victoria-3/>

Thomson, P y Sacks, G. (1994) Introducción a Brecht. España: Akal.

## ANEXOS

### **Entrevista a Rodrigo Pérez, actor y director teatral chileno.**

Teatro Mori, Santiago, 15 de enero de 2015.

**Entrevistador: Quisiera preguntarte con respecto a tus estrategias de dirección en la puesta en escena de “La Diatriba de la Victoria” que se relacionan con los elementos que plantea Brecht en el teatro épico y específicamente con el Distanciamiento Brechtiano.**

Rodrigo Pérez: Primero que nada, la diferencia con Artaud por ejemplo, es que Artaud es una poética y Brecht es un método. Un método que tienes leyes y que sirve para algo específico que dice relación con hacer reflexionar al espectador, dicho en palabras de él, para que el mundo cambie (que es un poquito más complicado ese objetivo).

En ese sentido, este método tiene una ley primera. Y esa ley primera es que lo primero que se debe hacer es un análisis del contexto donde se va a dar la obra y de los contextos que son convidados a participar en la obra. Contexto llamemos la biografía tuya como actriz, lo que está pasando en el país, en el continente, en la ciudad donde la voy a dar, que pasa con el texto, etc.

Por lo tanto, es un método que no es estático. Es un método que en su principio básico, debe ser modificado permanentemente. Por lo tanto, no es pieza de museo. Imposible que sea pieza de museo. Porque la ley primera es el análisis contextual y la modificación a partir de ese análisis contextual.

Dicho esto. A propósito del “distanciamiento”, yo también lo aprendí con la palabra “distanciamiento”, pero se usa mejor creo yo “extrañamiento” porque va más de la mano con la palabra en Alemán. Porque el extrañamiento da más posibilidades, es más abierto. El distanciamiento puede ser un método para extrañar. Pero es mejor “extrañamiento” que distanciamiento como nombre para el método.

El extrañamiento es ya parte natural, creo yo, del teatro actual (no digo contemporáneo porque es otra cosa). Todos tenemos y hacemos, sabiendo o no sabiendo, y vamos haciendo procedimientos de extrañamiento, que constituyen un método que son finalmente un espacio para que el espectador tenga un instante de reflexión.

El extrañamiento es todo el método, no hay otra cosa. Hay miles de cosas chicas. El extrañamiento tiene un objetivo que es por una parte reflexionar, pero al mismo tiempo ayudar a la narración. La narración es fundamental en Brecht: qué se cuenta. Lo que se cuenta siempre es una historia, esa historia tiene mayor o menor complejidad, más abstracta o más concreta. Eso varía de acuerdo a las épocas, las tendencias, etc. Sin embargo el extrañamiento, por una parte, vuelve la atención a la misma narración. Uno puede incluso, como método extrañador, interrumpir la narración, cambiarse de registro, por ejemplo cuando se ponen a cantar, eso es cambio de registro. Cambio de lenguaje. Por ejemplo si estoy hablando de amor, continúo cantando, la narración sigue pero *cambio de lenguaje*. Pero si yo canto una canción que no tiene nada que ver con lo que estoy hablando, estoy quebrando definitivamente, hay un *cambio de registro* en la narración. Nosotros estamos llenos de ese cambio de registro. Pero implica de alguna manera un espacio para la

reflexión del espectador y al mismo tiempo le devuelve la atención a la narración primera, a la base.

Lo otro para lo que sirve el extrañamiento, es para que uno vea que la realidad que se está contando y por lo tanto la realidad del mundo, es una realidad modificable, no nos olvidemos como surge o por qué Brecht hace lo que hace, por oposición a lo que existía en ese momento (habían tendencias vanguardistas y todo eso) pero lo que él detestaba era el “teatro burgués”. ¿Y qué le molestaba del teatro burgués?, él decía que esas obras que mostraba el teatro burgués, tenían un sentido ilusionista, de hacer entrar en una ensoñación y hacer creer que lo que estaba ahí era un pedazo de la realidad. Y esa realidad que se mostraba, era una realidad que ha sido así, y va a seguir siendo así por siempre jamás.

Por lo tanto, mostraba algo que no tiene posibilidad de cambio. Lo que él plantea en su teatro y lo que nosotros hacemos hoy, es que abre lo que aparentemente es rígido para que uno vuelva a leer y diga: ah esto es así, pero podría eventualmente ser de este otro modo. Y eso hace que, eventualmente, algo cambie en el que está mirando, y salga a la calle y diga “sí, este mundo está así, pero puede ser de esta otra manera”. Y ese es el otro gran sentido del extrañamiento. El extrañamiento también de modo estratégico, para que ocurra eso, para que el espectador cuestione la realidad como unívoca y también la pueda leer como equívoca. Es decir, las cosas pueden ser así, pero también pueden ser de otra manera, pueden cambiar.

En el caso de la Diatriba, es una obra bastante más compleja. No sé cuánto hay de Brecht pero siempre hay. De partida Brecht lo que hace es quitar toda la

parafernalia escénica, dejar despejado el espacio teatral y uno ve los focos, etc., lo que absolutamente normal para nosotros. Y uno sabe como espectador que está viendo teatro. Ya no se cuestiona. Ya no es un pedazo de realidad que uno mira por el ojo de la cerradura y eso es herencia de Brecht. Ese es el teatro que estamos haciendo hoy en día, todos, en general. Bueno, algunas cosas buscan más magia.

La Diatriba de la Victoria es una obra bastante más abstracta, por los materiales que son convocados a trabajar acá. Que son por una parte la “Diatriba de la Empecinada” o el desaparecido de Juan Radrigán, con el discurso de la Victoria de Salvador Allende. Hay dos discursos de la victoria, uno es del día 4 de Septiembre el día que gana, en la FECH, no es ese; es el otro, cuando asume, es el discurso cuando asume, el discurso que dice en el estadio Nacional. En que está todo empezando, está todo por decirse. Y en el otro discurso convocado, que es La Diatriba está todo cerrado. Se acabó. Es un punto de inicio y un punto de término, que de alguna manera creo yo necesario confrontar, para que uno diga, bueno y ahora qué. Marca un espacio, de dolor, de horror... Además de unas cuecas y un poema de un amigo mío psicoanalista.

Los materiales convocados no tienen nada que ver uno con otro. Uno pertenece a la literatura dramática con características de monólogo y el otro es un discurso político. Eso se va desgranando y distribuyendo con las actrices. El guión se fue construyendo en la medida que se hizo el montaje. Lo fui escribiendo ahí mismo. Y lo instalamos en un lugar que de alguna manera hablara del sistema capitalista, y es la fábrica.

Es un lugar que marca un cambio radical, la fábrica digamos, la racionalización del trabajo, marca un cambio radical en el ser humano en la manera de concebirse a sí mismo (estoy hablando de la revolución industrial) y que es lo que provoca que estemos en donde estamos hoy en día. Y que es uno de los orígenes ideológicos del marxismo. Que es a lo que Brecht adscribe. Ahí hay una conexión desde la perspectiva ideológica e histórica en la puesta en escena.

Lo que arma en mi imaginario un facilitador para poner en escena. Necesitaba una situación concreta que operara como soporte para esta discursividad que pasaba por una contradicción interna de partida desde el estilo y el contexto histórico en el que fueron escritos.

Y es narrar. Narrar. Narrar. La dificultad es que son textos que no narran nada. Si uno los confronta y que finalmente todo se completa en la puesta en escena. Uno puede ver explotación, esperanzas de un discurso que pudo ser y no fue, etc. Puertas abiertas. La idea de las puertas abiertas, son de alguna manera interrupción en la narración, a lo Brecht, que opera como un elemento extrañador. La estrategia está en cuán abierta dejamos la puerta, para poder hilar. O se te pierde todo el contenido por esa puerta abierta. Ahí está la estrategia que uno va armando como director.

**Entrevistador: Te quiero preguntar sobre la actuación en tus obras. ¿Tú buscas que los actores actúen de cierta manera, o es algo que va apareciendo?**

R.P: Yo creo que es algo que aparece. Lo que sí me preocupa mucho, sobre todo en las últimas obras, dice relación con el actor respondiendo a los estímulos que

son primeramente escénicos. O sea a lo que ocurre en el escenario. Y esa es la manera de construir las escenas. En donde por ejemplo el error es súper conveniente. En esta obra, por ejemplo, un día estábamos ensayando y parece que hubo un accidente, porque comenzaron a llegar helicópteros a la clínica que está al lado del teatro, y Marcela Millie, que es la que estaba más entrenada conmigo en ese momento, ella paró de decir. Escuchaba. Y todas las demás también pararon. Mientras ensayábamos. La gente con la que yo trabajo, ya saben hacer eso. Espontáneamente. O sea, si a ti te pica el pie, te lo rascas. Si te pica mucho, te sacas la zapatilla mientras están haciendo la escena. Y si estoy actuando contigo, te miraré el pie y en una de esas te ayudo a rascarte. Pero esas son cosas que ocurren, y tienen una libertad absoluta. Por lo tanto puede que la relación con el texto quede mucho más separada de una necesidad interior. La situación es la que manda y el texto se usa para modificar al otro. Otro arriba del escenario u otro que es el público. Y mi objetivo como actor, es que a ti te salga bien como actriz, no que me salga bien a mí. Entonces es un ping-pong. Yo estoy acá para servirte a ti. Y tú estás para servirme a mí. Tú eres responsable de que a mí me salga bien. Entonces ese lugar, ocurre en el diálogo. Yo lo hago para que a ti te resulte. Tal vez eso hace un estilo de actuación, pero es un principio más bien ético que una forma.

## **Entrevista a Manuela infante, directora de la compañía Teatro de Chile.**

Valparaíso, 19 de noviembre de 2014.

### **Entrevistador: Cuéntenos sobre el proceso de montaje de Ernesto.**

**Manuela Infante:** Primero a propósito de la estrategia de distanciamiento o no, yo creo que una vez que Brecht lo hizo, aquello...esa como amplificación de la...este como observador de “segundo orden” que nos ofrece, no hay vuelta atrás. Yo creo que no hay ningún trabajo por muy no distanciado que sea, que no esté de alguna manera teniendo que lidiar con el hecho de que esa ruptura ya ocurrió.

De hecho, es lo que dice Lehmann también, que eso es como de alguna manera como una puerta inaugural a todas las formas de teatro contemporáneo, como esa meta-reflexividad que ofrece, independiente de que sea al servicio de de un...yo creo que lo que puede ser distinto o lo que se puede haber diversificado son los objetivos, como las razones por la que la gente ofrece miradas meta-teatrales, ya no tiene que ver necesariamente con provocar una reflexión política. Muchas veces es porque simplemente, como te digo, ya no podemos no hacerlo, ya no podemos no hacernos cargo de esa dimensión cuando hacemos teatro. Digo del hecho de que el teatro es teatro. Y no es ilusión. O sea, de que es un constructo.

*Ernesto* fue una comisión de la Carmen Romero. La Carmen me llamó a mi porque estaban comisionando obras para el bicentenario y me dijo “*nadie quiere el siglo XIX*”, ya había hablado con Castro, con Ramón y con Ureta y La María y a todos le había dado obras y nadie quería obras del siglo XIX porque realmente eran muy malas...entonces dije “*ya vamos*” porque yo sabía que no iba a hacer la obra, no

había ninguna posibilidad de que hiciéramos la obra, entonces, tomamos este “Ernesto” que yo creo que en principio lo tomé porque tiene nombre de persona y hasta entonces nosotros hacíamos puras obras que tenían nombre de persona. Y así de antojadizo dije “*ya, vamos con Ernesto*” y empezamos... bueno, rápidamente cachamos que era una obra de un estilo romántico, que era una imitación del romanticismo europeo... y empezamos a hablar harto de eso que hace el romanticismo que es un viaje hacia el interior, que en el fondo tiene que ver con profundizar en los claro-oscuros del yo, y que de alguna manera era una respuesta al paradigma ilustrado, racionalista, liberal, que acontecía en la misma época. Entonces lo que era loco en la obra, en “*Ernesto*” era que tenía un discurso súper ilustrado, súper racionalista, de liberación, el ser humano tiene derecho de tener una consciencia propia y sus acciones solo responden a su propia consciencia, digamos, o sea un quiebre súper ilustrado, pero el tono era romanticismo, por lo tanto, era un texto profundamente arrojado que refería a las emociones más oscuras, a un amor que no se puede cumplir...

Eso por un lado, lo romántico y los ideales liberales e ilustrados, como contradicción en la obra.

Por otro lado el tema de la independencia, que no podíamos abordarlo... o yo no sentía que podía abordar la independencia no críticamente diciendo... estamos celebrando una independencia o una “dependencia”, y entonces, estudiando nos encontramos con que había mucha, que en la época de la independencia y la fundación...o sea no de la fundación...de la independencia de Chile, de la institución de esta nueva nación, habían habido muchas acciones que habían ocurrido en el

discurso para producir esta nación y que se habían de alguna manera impuesto a lo que había en Chile, que era todo el cruce español-indígena, todo el rollo criollo, toda la mezcla de la religión, con la religión que antes había acá, cosmovisión mapuche toda esa cosa híbrida de alguna manera que fue impuesta, esta idea de una nación a la francesa, porque ese era el modelo, que fuéramos como la nación francesa, entonces, empezaron a haber, durante una década una seguidilla de constituciones, como la constitución que tenemos hoy en día, pero esa constitución describía todo: como había que comportarse, como había que vestirse cuando ibas a salir a la calle, porque en el fondo estaban tratando de vía el discurso producir esta nación, este nuevo Chile que tenía que ser a la francesa, construyeron el Teatro Municipal, el himno nacional, la bandera, el escudo, todas las cosas que iban a ser la simbología de esta nación nueva.

Entonces, a partir de esa idea dijimos *“bueno, que tal si imitamos ese proceder”* y tratamos de construir esta obra sólo en el discurso, sin los cuerpos y las experiencias perceptivas, que normalmente habrían en el teatro, sino que imponer en el espacio esta obra en el plano del discurso, entonces ahí apareció la idea de hacer toda esta obra diciéndola no haciéndola. (Estoy pensando como ocurre el...) Porque ese es un elemento de distanciamiento si quieres, como que hay dos elementos de distanciamiento creo yo, uno que es decir las cosas en vez de que ocurran, y otro elemento de distanciamiento es que la obra da estos giros que primero es el texto, después los actores diciendo lo que piensan mientras dicen el texto, como esa pasada para atrás, seguro puede ser leído como otro gesto de distanciamiento;

entonces el primero, lo del discurso responde a esto de la constitución y lo segundo responde a esta idea del romanticismo como un viaje hacia el interior del yo.

Entonces lo que hacíamos era leer el texto y los chicos iban diciendo lo que sentían entre medio y lo iba anotando entre medio y la próxima vez que lo leíamos eso era parte del texto, y así repetíamos ese proceso varias veces, entonces en el fondo el texto se fue llenando de... el intertexto se fue llenando de la existencia de quienes estaban leyendo o interpretando, después había quien estaba leyendo o interpretando lo que antes había dicho que estaba interpretando y así va como para dentro, como tratando de hacer ese camino hacia adentro...

Claro y como se atrapa el cuerpo cuando... porque los cuerpos se empezaban a congelar... que era algo que nos pasó, en la medida que estábamos ensayando era todo hablar y describir hablar y describir hablar y describir, se fue atrofiando la corporalidad, entonces dijimos *“bueno hagamos eso, hagamos que de un punto para delante comiencen a quedarse congelados y empiece a ocurrir todo en el lenguaje porque efectivamente viene ocurriendo todo en el lenguaje...”*

**Entrevistador: ¿Y eso se extrema en ese momento, es por eso que haces ese apagón?**

Manuela Infante: Ese apagón es una manera de ir para dentro, en el fondo es más parecido a la mente por dentro la negrura que ver al que está diciendo, es más parecido como si yo estuviera hablando conmigo adentro de mi cabeza, eso de alguna manera...

Yo tengo súper poco claro “Ernesto” porque fue bien como intuitivo, pero de alguna manera creo que de hecho la obra termina con ese texto “*ahora ya no pienso, sino que solamente siento dentro de mi cuerpo*” de alguna manera es este combate entre la imposición discursiva versus la realidad del cuerpo, como algo que pulsa y que pulsa de una manera que no podemos comprender, como que estábamos empezando a abrir ahí y que después se siguió abriendo más en las obras que siguieron, la idea de que hay una dimensión que es extra discursiva y que no es... porque nosotros veníamos de hacer un “Cristo” que en el fondo tiene un planteamiento que es “toda la realidad es construida por el sujeto” en su acto de percibirla y creo que se estaba empezando a abrir un poco como una respuesta a eso que era “*no, hay planos de la realidad que no solo construimos a voluntad, si no que son oscuros, que no somos capaces de comprender, ni de controlar*” y eso es el romanticismo, en el fondo el romanticismo es una oda a todo aquello que... la naturaleza, el bosque, la tormenta, todas las cosas que son oscuras, que el ser humano no es capaz de asir con el intelecto, entonces creo que eso es lo que está pulsando ahí como esta idea ilustrada, súper racionalista que estaba puesta en el texto, de defender la razón, hay que actuar con la razón, la ilustración, el hombre libre, todo el ideal liberal es un ideal racional, ilustrado, versus este romanticismo que en el fondo es esta pulsión de lo oscuro y cómo esas dos cosas conflictúan, yo creo que eso es lo que “Ernesto” ...así está organizado, como alrededor de esa contradicción.

**Entrevistador: Todo lo que tiene que ver con tu guía como directora hacia los actores...con lo que tiene que ver con cómo actuar...en el fondo fue algo que se fueron encontrando?**

M.I: O sea cómo yo actuar, yo creo que si tu hablaras con uno de ellos diría que fue horrible, de hecho lo pasaron súper mal porque al parecer actuar sin el cuerpo es una cosa muy difícil, muy incómoda, actuar solamente con la palabra. Esa parte oscura por ejemplo, les costaba mucho como construir un ritmo porque no eran capaces de, por ejemplo memorizar sin el cuerpo fue una... un infierno... memorizar sin planta de movimiento.

Ahora yo creo que en la compañía hay un “*cómo actuar*” que ya está un poco instalado. Nosotros trabajamos siempre con la relación permanente entre actuar entre el plano del actor y el plano del personaje, eso es algo que siempre estamos jugando desde el principio, yo creo desde la primera obra que hicimos juntos... como... ellos están siempre ambivalente o usamos el estar aquí, estar allá para construir muchas veces la estructura como rítmica de la obra incluso. Creo para nosotros ese como *distanciamiento actoral* es ya como una estética transparente... ahora no sé, quizás lo es para todos, por eso te digo, para todos los actores...

**Entrevistador: Yo creo que igual es una característica del trabajo de ustedes, claro, de pronto es “Cristo” agarran un montón de capas más y por eso pensaba cuando tomé el trabajo como un ejemplo porque existe esa sensación de que el actor está señalando un otro, ni siquiera lo muestra, lo señala con cierta lejanía y claro, en el juego de “Ernesto” es más todavía porque están los actores jugando a que actúan a un otro...**

M.I: Y es algo que hemos hecho siempre, cuando nosotros montamos “*Juana*” la obra que hicimos fue de unos niños que estaban jugando a Juana de Arco, por lo tanto, yo siento que esa distancia, ese espacio entre el actor y el personaje o esa consciencia a mi gusto es el lugar donde se articulan los discursos. Por eso te digo, que creo que es una estrategia que es como un espacio liminal\_súper intermedio en el que efectivamente, yo creo que es ahí donde ocurre el plano de la reflexión de las obras para mí. No sé si ocurre tan ordenada y linealmente como lo propone Brecht como “*esa distancia va a permitir que yo no me involucre con...*” porque de hecho yo creo mucho en la empatía, creo mucho en las emociones del espectador y creo que ese sí es un camino, de hecho creo que ese margen es tremendamente emotivo y produce mucha empatía porque se parece a muchas cosas.... uno podría decir que uno vive la vida pseudo-distanciadamente, o sea uno es uno con su rol y está en la vida pero uno tiene un yo, a propósito de Ernesto también, uno tiene una voz interna que está digamos, un paso más atrás de quién soy yo, que está siempre poniendo el ojo, indicando también, entonces yo creo que produce más empatía que distancia situarse en ese margen.

**Entrevistador: Pero seguro que es algo que se le escapó a Brecht, en esa cosa de cómo reconstituir escenas citando a un otro pasa que creo que cuando más te involucras, así como siguiendo sus pasos, armando los pasos de...**

M.I: Y también... si.... claro... yo creo que en el teatro para mí siempre fue relevante.... era muy básico también el impulso, era como decir “no nos mintamos” y también creo que eso es un cimiento para la empatía, decirle al espectador “ya mira, no nos vamos a hacer los huevones...” o sea de hecho, si tu pensai en “Cristo”

apelar a esa realidad que esta es una obra hecha por actores es lo que permite engañar al público es precisamente esa estrategia la que permite que caigan redonditos, es como que yo te dijera, no sé... cualquier cosa *“ya, ya te voy a dejar de mentir, todo lo que te había dicho hasta ahora es mentira, ahora te voy a decir la verdad”* te tengo, pero de guata, para mentir todo lo que quiera, entonces creo que hay una estrategia ahí como de... yo estaba muy obsesionada cuando empecé a hacer a hacer teatro como de que teatro fuera parecido a la realidad, o sea todo lo contrario al impulso brechtiano, se podría decir, como que fuera realmente lo más verosímil posible y creo que la estrategia de distanciamiento permite lo que estaba diciéndote recién como un espacio como de aceptación de que *“ya, si no nos vamos a seguir haciendo los huevones”* que es más verosímil, se parece más a la realidad de la situación...

**Entrevistador: Más que el realismo...**

M.I: Sí, claro...más que una obra de...estaba pensando...no sé...la Sarah Kane con el Gneco con el falo de goma...

(Risas)

**Entrevistador: Igual era impactante para la época...**

M.I: Claro, pero lo más real que estaba pasando ahí era que todos estábamos pensando en eso, entonces si ahí hubiera habido una estrategia de distanciamiento de tipo *“ya, si sé que están todos pensando en el falo...pero no estoy diciendo eso”*... pero para entender como conceptualmente hacer eso hubiera producido tremendamente más empatía que tratar de... no sé...creo que ahí...no creo que a

Brecht se le haya escapado, yo creo que simplemente es otra época, el mecanismo opera de otra forma, produce otros efectos de los que producía probablemente en su época ...

**Entrevistador: Y el texto de “Ernesto” se fue creando entonces a partir de ese juego. ¿Cómo logras meter a los actores en este destruir un poco la obra para empezar a jugarla?...**

M.I: Lo que te decía, leíamos y yo anotaba los inter... había una ley que era había que decir... uno iba leyendo el texto y uno podía intervenir con siento o pienso, que era planteando un poco esta dicotomía del sentir romántico y el pensar ilustrado. Entonces los cabros iban leyendo y cuando algo se les atravesaba por la cabeza decían “*pienso que...*” cualquier cosa, este jugo no está rico como el plano del yo que está diciendo cosas por detrás de la situación que se supone que está, o que está sintiendo cosas y yo recogí todo eso durante semanas de improvisar eso y después con todo ese material y el texto armé la dramaturgia que terminó siendo “*Ernesto*”, en el fondo, me encerré una semana con ese material y escribí todo ese recorrido.

**Entrevistador: Este texto se fijó... todo lo que parece improvisado... eso ya se fijó. ¿Todos los actores que participaron en “Ernesto” ya eran parte de la compañía? ¿Sabían la manera de trabajar?**

M.I: Bueno, de hecho hay un elemento de distanciamiento como súper importante en “Ernesto” que si tu viste la versión del GAM no te tocó verlo, pero es que la Claudia Yolín, la diseñadora de la compañía hacía el personaje de la

diseñadora de la compañía, que después lo hacía Gabriel Cañas que es un actor, porque ella no se la pudo más, dijo “*no hago esa hueá ni cagando*”, pero cuando leímos estaba la Nicole Senerman que es la audiovisualista nuestra, cuando leíamos “*Ernesto*” no estaba decidido que ella iban al escenario, estábamos leyendo no más y ellas se empezaron a involucrar y la Claudia empezó a describir lo que haría en la mesa de luces y como eran las luces, entonces cuando llegó el momento de parar esta cosa que era toda en el discurso, dijimos se van a tener que subir no más y describir... por eso la Claudia tiene esos textos “estoy subiendo el dimer...” y no quedó otra que estuviera arriba del escenario. Entonces, también ese es un elemento bien interesante observado del distanciamiento como toda la artimaña, incluso el diseñador y la audiovisualista van adentro del escenario, que después en la temporada del GAM era Cañas y Jorge Arecheta creo ah y Hector Morales que eran puros reemplazos para esos roles que eran... que estaban hechos por estas dos chicas que no eran actrices...

**Entrevista: Y ellos, no me recuerdo, el actuaba que era el diseñador de la compañía? Qué bonita capa nueva...**

M.I: Cañas actuaba...en el fondo Cañas entró a reemplazar a la Claudia...

**Entrevistador: Yo sé que “Cristo” tiene una complejidad y una estructura distinta a “Ernesto” en “Cristo” también hay una especie de personas que está armando y desarmando cosas sobre todo en el momento en que los actores comienzan a tomar una postura, ahí aparece luego como su representación en cartón ¿Cuál es la idea ahí en “Cristo”?**

M.I: La estructura de “Cristo” es básicamente capas hacia atrás de supuestas realidades que resultan ser ficción, o sea, yo parto con una ficción y después la derribo, hago el quiebre brechtiano y lo que aparece atrás se supone que es la realidad, el artilugio que sostenía la ficción previa y lo que pasa es que esa se derrumba de nuevo como ficción, entonces atrás aparece otra realidad... yo siempre digo como si uno tuviera una muralla y empezara a sacar los papeles murales y llegara a la muralla y lo único que era la muralla, era un grueso de puros papeles murales, esa es mi manera más fácil de explicar la estructura de “Cristo”.

Entonces todos los personajes... hay documental de la compañía montando la obra que en realidad es ficción, está escrito, es un plano secuencia falso, hay un circuito cerrado en escena que pareciera ser la cámara y en realidad también está grabado y después se devela que está grabado y que es diferente lo que estás viendo a lo que se está haciendo, y lo de los cartones es uno de esos últimos momentos de ese derrumbe de realidad, donde los cabros están diciendo “yo no estoy actuando” y lo que viene es un mono de cartón que está claramente recortado de antes que en el fondo devela que ese diálogo obviamente no es espontáneo , obviamente no está ocurriendo ahí.

De alguna manera es decir todo lo que ocurre arriba del escenario es representación y que en el fondo responde a la idea de *“todo el conocimiento que tenemos sobre este personaje Cristo son puras representación”* como la idea del desplazamiento eterno del original que nunca es asible el original, que también tenía un impulso “Cristo” que era irónico a propósito de lo que yo llamo “la nostalgia de la presencia” en el teatro algo muy setentero que en el fondo yo creo que surge con la

aparición del cine que es que el teatro empieza a decir: bueno, cual es la especificidad del medio, ya que existe esta otra cosa que lo hace tanto mejor, la especificidad del medio que está ocurriendo aquí y ahora, por lo tanto la presencia se empieza a convertir como en la potencia del teatro... y para mí la idea de la presencia siempre ha sido sospechosa, yo creo que incluso la presencia más presente siempre está atravesada por el pasado, y el futuro y lo que cita, o sea, solo basta pensar que cuando hablamos las palabras con las que hablamos no son nuestras, son de la historia y significan lo que significan porque otros miles de personas las han usado antes para decir lo mismo. Entonces ese desplazamiento de la idea de estar completamente ahí, o ser completamente dueño del momento, por así decirlo, también informa la ironía que construye “Cristo”. Ah! Creyeron que estaba pasando en presente pero de nuevo no, de nuevo no y de nuevo no y de nuevo no y de nuevo no.

**Entrevistador: Según lo que me decías hace un rato, habías nombrado a Lehmann por lo que no podemos dejar de lado, que ya el teatro tiene que hacerse cargo de decir todo el tiempo que es teatro, aún así siento que hay una gran parte del teatro chileno que no se hace cargo, que trabaja muchas veces sin aprovechar la precariedad del medio, como, la falta de lucas para la escenografía, la falta de lucas para cosas y estamos siempre trabajando un poco esa virtualidad de “Ernesto”, sobre todo los elementos que presentaron en “ Ernesto”, me quedó dando vueltas mucho eso, esa consciencia de la que nos escapamos un poco cada vez que montamos, cuando uno no se hace cargo de, no tengo el fondart, no tengo esos millones, no tengo esa plata para**

**hacer esa tremenda escenografía. Pero yendo al tema del distanciamiento, la pregunta más pesada. ¿Tú crees que todavía sirve de algo extrañar, sirve de algo eso de ser extraño eso que estoy mostrando en escena? Aún cuando hace un rato me dijiste que te importa mucho el tema de los afectos y que finalmente esa cosa como de distanciarse del personaje provoca ahí un camino como pendular entre emocionarse o no emocionarse...**

M.I: Es que creo que el arte contemporáneo ya se trata básicamente de extrañar, creo que una vez que esa consciencia y en las artes visuales lo hizo Duchamp o quizás antes en las vanguardias... creo que una vez que esos quiebres ocurrieron, esa auto-reflexividad del arte sobre sí mismo, creo que eso se convirtió en el rol, creo que el arte contemporáneo tiene otra esencia que al arte antes de las vanguardias, diría yo, imaginando que Brecht es como un inicio a las vanguardias.

Entonces me pasa que... de hecho veo mucha tendencia como en los cabros jóvenes como de hacer lo contrario, como tratar de recuperar un plano de ficción pal teatro, si tu pensai... no tan joven pero ... la buena acogida que tiene Plana por ejemplo... el trabajo de Plana, yo creo que responde precisamente a eso, como al deseo de volver a encontrarse con un teatro que no necesariamente esté extrañando... ahora... puta Plana lo hace todo el rato también, si pensai, esa cosa de relentar los diálogos... es sólo un modo de extrañamiento... lo digo en su manera como más clásica que es como "Ey!, aquí están los actores" como esa estrategia más básica... Entonces no sé si me funciona responder a si creo que es algo que se debe hacer o no, porque creo que de alguna manera todos partimos de la base de que el arte contemporáneo es una estrategia de extrañamiento, antes que ninguna

otra cosa, no una estrategia de ilusión... quizás el cine como más comercial todavía opera... o las series... quizás la industria cinematográfica opera más todavía así, sin duda, como si no hubiera sido atravesada por la auto-reflexividad.

Ahora quizás alguien de cine te diría, si, ocurre de esta manera, es más sutil, no lo ves, pero creo que por ejemplo la caricaturización de Los Contadores Auditores, no es sino el resultado de ese extrañamiento, como la cosa se volvió tan extraña, está todo tan basado con que está cosa es ficción que pueden llegar a ese punto. Lo que te decía al principio... creo que está en la base de todo, esa ruptura Brechtiana, que para mi punto, claro, es como el Duchamp del teatro, es hacer aparecer la maquinaria y la institución también... en la teoría es la idea de la crítica, como de tener una perspectiva crítica respecto de todo, saber que todo está informado y construido con los discursos que lo rodean, incluso lo que nos parece más natural, los cuerpos... esa mirada crítica con respecto a las cosas me parece que es el mundo en que vivimos... esa distancia crítica.

**Entrevistador: Quizás por eso siempre pensé que el teatro estaba intentando, ahí como pujando para volver al realismo quizás no tanto por una cosa romántica, sino, porque qué hago ahora que vivo en un mundo distanciado no? , un mundo que salto de una cosa a otra, internet, tele, todo. Qué raro encontrar el rol del teatro...**

M.I: O sea, yo creo que esa puede ser una pulsión, para mí por ejemplo, yo en el egreso de acá en todas las cosas que estoy trabajando estoy súper movida por la idea de la dimensión ritual de la teatralidad que es la más distanciada, la dimensión ritual es tan distanciada que casi ni siquiera tiene representación, ni siquiera ofrece

signos para ser leído, sino que es un hacer medianamente hermético... entonces claro, creo que estrategias de extrañamiento en un mundo extrañado como dices tú, no sé si son las que pulsan. Es como cuando se separó el dólar del oro, una vez que el billete ya no tenía que responderle a una cantidad de oro guardado en una bóveda, si no que se cortó esa relación como con el referente y empezó a multiplicarse la plata en términos de número, al punto de que hoy en día si se tuviera que hacer realidad toda la plata que circula en términos de dígitos estaríamos todos cagados, es la misma sobregirada de la que estamos hablando, la pérdida de ese referente basal que ofrece como un soporte... entonces no me sorprendería que el impulso fuera ese, ahora no es una vuelta al realismo porque sería ingenuo pensar que esa puerta abierta por Brecht es cerrable, no es una puerta cerrable, no se puede volver a cerrar.

Ahí se amplifica la búsqueda no más, como hacia qué lado tiene que ir el teatro que ya tiene consciencia de sí mismo y está cagado no puede dejar de tener, es como... una vez que a uno le nace esa voz interna, es como la de "Ernesto" no?, porque esa es la voz de Ernesto, esa consciencia de sí mismo no es reversible, no es negable.

**Entrevista: El teatro incluso ha perdido lugar como productor de imagen, en algún momento, no sé, pienso 70's, 80's lo que hizo el teatro un poco era volcarse hacia eso, hacia producir imagen, pero ahora todo el mundo quiere producir imagen, todos somos productores de imágenes, entonces hay un momento en que el teatro está ahí como tratando de buscar cual es su rol ahora...**

M.I: Bueno, yo en la Muestra de Dramaturgia este año se hablaba mucho de la dimensión sonora, se hablaba mucho de voces en el teatro, de personajes que no tienen imagen, lo digo, yo tuve una época súper pegada con apagar la luz, “Ernesto” , después vino el “Loro negro” que la escribió el Chato Moreno que era entera oscura, que también yo creo que es una reacción a eso, como... y eso es lo lindo de “Ernesto” que “Ernesto” era una obra súper cruda, a mi siempre me llama la atención cuando a alguien le interesa porque no era una experiencia muy grata siento yo. Era difícil, era como difícil, era árida y era árida precisamente porque las imágenes no estaban siendo ofrecidas, había que auto-producírselas. Lo había al frente era súper árido, era una sala negra con cuatro monos con ropa rayada... pero yo creo que hay una resistencia a la producción de imágenes en el teatro... yo por lo menos con el equipo de la Muestra este año lo hablamos hartito en esos términos, como... por qué se dice que el teatro se especta, por qué es un espectador y no un auditor, que pasa si fuera solo un auditor, como de alguna manera la balanza inclinándose hacia la dimensión sonora de la teatralidad, yo creo que un poco hasta aquí con la dimensión visual...

**Entrevistador: En cuanto a eso, lo que más he visto es el trabajo de Daniel con la Trini, mucho de eso, el trabajo que ocurre con el sonido, pero yo siempre me quedé con la sensación en “Ernesto” como que en mi cabeza se armaban esas imágenes, de hecho al recuperar material tuve que buscar bien si no habían pilares en la sala del GAM, como que yo me acuerdo de ese sillón que se mencionaba, además de que era muy chistoso eso que era tipo cuero, tipo tal cosa... que entiendo ahí un poco esa identidad del chileno... en una**

**primera capa estaban los materiales que no pudimos conseguir porque es terrible en cuanto a precio, pero también esa cosa de que la sociedad chilena es así...**

M.I: O sea, a eso apelaba directamente, país tipo Estados Unidos, país tipo Francia, o sea, hemos sido un país “tipo otro” siempre, siempre hemos sido una imitación de un modelo foráneo...

**Entrevista: Pero me lo recuerdo así, no me resultaba árido porque las palabras me armaban esa...**

M.I: Son como los libros me imagino ...como, lo bonito encuentro yo de eso de que las imágenes que uno ve no las elige y no las puede cambiar, cuando yo estoy leyendo un libro y aparece el personaje por primera vez yo lo veo y ahí yo no tomo ni una decisión de por qué veo como veo y no lo puedo cambiar, no hay ni una posibilidad, o sea, tu no podías imaginarte esa escenografía de “Ernesto” de ninguna otra forma por mucho que hicieras esfuerzo de cambiar eso...

**Entrevista: Seguramente tiene que ver con mi educación, con las cosas que he visto a lo largo de la vida...**

M.I: Para nosotros era fascinante pensar que esa obra existía visualmente multiplicada por todos los espectadores...

## **Entrevista Alexis Moreno, director Compañía La María.**

Santiago, 19 de noviembre de 2014.

**Entrevistador: ¿De dónde viene utilizar ciertos elementos que a nuestro parecer pertenecen al distanciamiento?**

Alexis Moreno: ¿Específicamente en “Los Millonarios”?

**Entrevistador: Si**

A. M: A ver... de acuerdo a como trabajamos nosotros, hay tres líneas de trabajo que son súper continuas y súper importantes dentro del grupo.

Una es la **dramaturgia**, otra es lo que pasa en **los ensayos**, o sea, cómo todos nos adueñamos del montaje y tres, es la **dirección final**.

Si hacemos un corte transversal al montaje aparecen esas tres vertientes todo el rato. Cuando yo decidí escribir la obra, es la obra que tiene más cercanía con la realidad, por el tema, por la consideración que yo tengo como en relación a un hombre que vive en un país como este y desde qué lugar queríamos hacernos cargo de la temática para que no quedara como paternalista .... a mí siempre me pasa que veo una obra que habla de un tema social o en relación al pueblo mapuche y siempre lo he encontrado muy paternalista, creo que no se genera la violencia del tema. Entonces claro, en la dramaturgia hubo un par de decisiones que se acercan a un extrañamiento más que distanciamiento, un extrañamiento más de lo que proponía Brecht, entonces tenía que ver con el tema, que era tratar un tema muy brutal y que siempre ha estado rondando los últimos doscientos años de historia, que es el conflicto mapuche, pero tratarlo desde el otro lado de la vereda. Este grupo de

abogados que les da asco o no les interesa, etc., etc., pero la clave fue el título de la obra. Cuando estábamos pensando en un proyecto nuevo la Alexandra me dijo: “podría escribir una obra que se llame “Los Millonarios” y lo uní con toda la idea que tenía y dije: claro; aquí aparece todo y aparece el lugar desde donde lo quiero contar.

Entonces en la dramaturgia está el primer gesto y dije: ok, voy a escribir una dramaturgia con una estructura como de comedia negra, con personajes que sean muy acentuados en ciertas características, para ver cómo se va desarrollando la historia total. Y con esos conceptos básicos yo me largué. Paralelamente estaba toda la realidad del tema, me puse a estudiar hartito, es la obra en la que más he estudiado. Armé una estructura que es un cuerpo total y ese material es la base, comprendiendo que la idea de montaje se va a hacer cargo de esa base dramaturgica que en sí ya propone ciertas cosas que generan extrañamiento, que deben generarlo para que lo que queremos decir tenga peso y uno lo pueda evidenciar en el espectador.

**Entrevistador: O sea ¿es una estrategia que usas como director, teniendo consciencia de buscar esa distancia?**

A.M: Claro porque es como a mi me gusta escribir en el último tiempo, me pasó mucho con “Superhéroes” también... bueno con “La Tercera Obra” que esa era entera brechtiana y con “Las Guachas” donde yo ahora tomo personajes y para mi esos personajes trascienden lo humano, son mucho más, son fuerzas finalmente. En “Superhéroes” los personajes eran Chile, en “Las Guachas” los personajes eran Chile y en “Los Millonarios” los personajes son Chile.

Entonces el actor desde el inicio comprende que no se va a hacer cargo del rol dentro de una situación, si no se tiene que hacer cargo de una fuerza de relato que tiene que ver con cómo pensamos Chile. Eso es lo primero. Por eso también la obra es tan pasada, tan grotesca, es contradictoria, etc., etc. Y la estructura de la dramaturgia lleva al actor (sobre todo) a un cuestionamiento continuo. Los actores me decían “pero cómo vamos a actuar esto” porque realmente estamos actuando el otro lado, se habla de la problemática mapuche, nos metemos a la problemática mapuche pero desde un lado que es demasiado contradictorio porque la defensa final la realiza la peor de todas, la abogada que es un monstruo.

Entonces eso fue el inicio, desde el inicio los actores sabían que no era una comedia nada más...no era una comedia de la que había que hacerse cargo de cómo es este abogado, o de este otro. No. El trabajo era mucho más completo en ese sentido. El desafío actoral era mucho más amplio y difícil, lo bonito de esto es que no teníamos idea de cómo iba a resultar y que iba a pasar con la obra.

Entonces en la dramaturgia sucede eso, ahí está el primer gesto. En los ensayos aparece el segundo gesto que es: “está este texto, cómo lo vamos a hacer para que no se pierda esa esencia de relato”, que tenía que ver con enfrentar al espectador dentro de una representación que tenga muchos canales comunicativos directos, que genere mucha resonancia, ojalá con el humor, ojalá con el espanto; pero usados como un puente entre la ignorancia (yo me siento súper ignorante frente al tema mapuche en realidad) y al efecto teatral que queríamos generar. Así parten los ensayos y en los ensayos (que es lo más rico finalmente porque ahí apareció todo) nos cuestionábamos mucho, entonces hablábamos, yo decía a propósito, “no,

yo no quiero hacer teatro político, no quiero hacer teatro brechtiano” para ver qué es lo que empieza a pasar con los actores y se empiezan a desesperar a tal grado que muchos ensayos eran grandes reuniones de discusión. Yo dejaba que propusieran. Casi al mes yo dije “ya sé cómo es”, pero da lo mismo que uno sepa cómo es porque vas a terminar usando a los actores de marionetas y no es la idea, entonces me lo guardo y propuse crisis todo el rato, que finalmente, generar crisis dentro de un equipo de trabajo es súper brechtiano, es absolutamente brechtiano, porque eliminas todas las respuestas y dejas el vacío. Ya. ¿Qué es el vacío? Definamos el vacío para ver qué es lo que pasa.

Y sucedían cosas que eran maravillosas porque en nuestra compañía los diseñadores siempre están en todos los ensayos y teníamos también actrices que habían egresado recién, que hacen un personaje muy chiquitito, lo de la nana, y para nosotros es muy horizontal lo que pasa en los ensayos, gana la mejor idea, siempre. Y la mejor idea a veces la doy yo, a veces la da Alexandra, a veces la da Peña o la gente que está recién entrando. Entonces en esa dinámica de trabajo empezó a suceder algo que era muy interesante, empezábamos a cortar texto, mucho texto. La obra que viste tú en realidad es la mitad del texto original, un poco escrito a propósito y dije “ok, este es el material y en los ensayos vamos a ver la alquimia de esto”, esta cuestión la vamos a ir transformado de a poco y en toda esa síntesis, en toda esa selección que participa todo el elenco, está el segundo gesto brechtiano, nosotros como elenco nos tenemos que hacer cargo de este texto, que es bien terrible, tenemos que encontrar una política de comportamiento. Qué pasa si nos preguntan “¿de qué se trata la obra?” entonces mucho, mucho de los ensayos eran muy

brechtianos porque eran discusiones, “cuál es el partido que tomo yo como actor frente al teatro”.

El debate era exquisito, yo estaba sentado echado para atrás escuchando y era muy... muy entretenido, porque finalmente la obra llevó a un cuestionamiento actoral, porque algunos no se daban cuenta que la obra los llevaba a revisar cuál es su postura frente a esto. Estuvimos más de un mes y medio viendo cual es la postura de, mientras tanto yo montaba, montaba, montaba, deshacía, deshacía, montaba y llegábamos a la discusión.

Entonces ese es el segundo gesto ¿por qué? Porque cuestionamos el oficio. ¿Qué soy yo dentro de este oficio? ¿Cuál es mi parada frente a esto? Y aparecían posibilidades estéticas de parte de los diseñadores, de parte de los actores, de parte de todos. Posibilidades estéticas que podían surgir desde un chiste, desde cualquier tontera, yo lo agarraba y decía ok, trabajémoslo.

Empezamos los ensayos con la idea de que todos iban a estar vestidos de La Colonia. Dijimos, estemos de La Colonia porque en La Colonia fue cuando nació todo esto, los dueños de Chile parten desde La Colonia...La Colonia... Ensayamos mucho rato desde La Colonia y después dije, esto no funciona, porque queda muy literal, muy evidente, empieza a quedar como estas obras brechtianas que están con el cartel y todos vestidos de beige, no. Deshicimos todo lo de La Colonia pero que ganas esa experiencia, entonces, el actor ya sabe de qué se va tratando un poco la obra. Y el tercer gesto está en la dirección final, donde hay una decisión consciente en los ensayos de dividir el texto en episodios como Brecht, de dividirlos en episodios...

### **Entrevistador: ¿Cuántos son? ¿Once?**

A.M: Once, que en el texto original no existen. Entonces, dividimos en once episodios la obra total. Eso exigió después, re ordenar y darle un sentido al texto con esta división episódica y fue muy bonito también porque tuvimos que alterar muchas cosas de la historia, cambiar final, anulamos escenas que las habíamos ensayado cinco veces y se hizo la edición final del texto, porque ya había un sentido. Cuando te hablo de sentido, te hablo de que hay convencimiento, hasta media hora después de que terminó la función del estreno no estaba en un cien por ciento, no se completaba. Esta obra y “La Tercera Obra”, es loco porque las dos tienen ciertas pinceladas brechtianas, son las obras más inseguras que hemos estrenado, pero en las que más hemos trabajado y con las que nos ha ido mejor y es una cosa muy extraña.

Entonces en la dirección hicimos la división episódica, tomamos la decisión de que... porque en mitad de la crisis la Alexandra decía “ya, pero agarrémonos de lo real que plantea el texto” y como es muy matea, entonces tomó toda la obra y extrajo todo lo que es noticia real, todos los textos que eran reales y teníamos todo un mamotreto de todo lo real y a partir de eso nombramos los episodios y cada actor era responsable de nombrar episodios. Yo nombré el diez que se llama “Sin Título” para ver qué pasa con los actores. Todos nombraron episodios y escogíamos citas de la realidad que guardaban relación con los episodios; y ahí se fue aclarando la mecánica del montaje.

Entonces teníamos todos los episodios divididos con título, con bajada de título y eso ya era una primera pista desde donde tomar esos episodios y cuando

logramos resolver toda la escena de la nana mapuche que es muy pasada, que de realismo no tiene nada, como que se cerró, se comprende desde donde se está tomando esa cuestión.

Ahí el desafío actoral era brutal, porque tenían escenas donde están sentados hablando y donde están arriba de la pelota y ya es desesperante y la risa es con cosas que son brutales, porque cada uno dice unos textos que son pero brutales... horrorosos, por ej. ¡Que es un error genético! entonces para decir “Esto es un error genético” tiene que estar dentro de algo que en su totalidad después se comprenda al gesto. Y esos fueron los tres gestos desde donde armamos todo el montaje.

En la Católica tuvimos una primera función para profesores que curiosamente reaccionaban a todos los chistes, y yo dije: chuta, claro se están riendo de que el “indio, indio culiao” y pensé que eso era peligroso. El día del estreno era a tal nivel la tensión... nunca habíamos estado tan nerviosos y salió muy mal el estreno... se les olvidaban textos y hubo un silencio abismal cuando terminó. Cuando ya salió la gente de la sala, estábamos nosotros y decíamos “Hay que ir al cóctel, que hacemos, que hacemos”. Nadie quería bajar, pensando que había sido un fracaso. Y la magia del teatro y todas esas cosas, íbamos bajando las escaleras de la Católica para llegar al foyer y ah! aplausos. Después estábamos todos distribuidos en el coctel y nos mirábamos y pensábamos “parece que está bien”. Y ahí se cerró. Y al haberse cerrado, de la segunda función hasta la última, claro, cambió la obra, se completó, porque claro, era imposible terminar la obra porque no estamos entregando respuestas sino que estamos dejando la pregunta abierta y la obra es tan pasada, tan radical a ratos que exige un poco que el espectador le “de cuerda al mate”.

Y así se fue completando la obra. Entonces como el efecto brechtiano, como “acción brechtiana” que, finalmente a mi juicio es generar un sentido en el espectador, no darle respuesta ni nada, ni tampoco ponerse la bandera o la camiseta de algo específico y tirarla (porque si no estás haciendo propaganda más que generar pregunta) se cerró con el espectador y eso fue increíble.

El efecto que hubo después en el espectador es heavy. Nosotros en la Católica teníamos funciones de miércoles a sábado y el miércoles era una reacción, el jueves era otra, el viernes era otra, el sábado era otra. Y es bonito. Habían funciones que eran silencio, habían funciones con esas risas explosivas, habían funciones más normales y habían funciones donde no sé, la gente reaccionaba más a lo horroroso que lo otro y eso es súper loco...es muy raro.

**Entrevistador: ¿Surge primero el texto, la idea de la obra, luego el ofrecimiento de estrenar en la Católica?**

A.M: Sí. Nosotros habíamos terminado de....nosotros nos metimos en un trabajo que era como más para nosotros, como de experimentar en el realismo y era estudiar, estudiar, estudiar realismo, realismo, que fue con un proyecto largo de un Fondart que nos habíamos ganado que era hacer “Padre” de Strindberg y hacer “Casa de muñecas”. Tratando de hacer “Padre” de Strindberg para nosotros, más que para el público y luego de esa experiencia transformar ese texto de Ibsen (que lo dirigió la Alexandra) a otra cosa que era brechtiana, porque te cambiaba el sentido de todo, y nos invitaron a un festival en Japón con “Persiguiendo a Nora Helmer”. Cuando estábamos allá yo ya estaba pensando ¿qué hacer?. La idea era volver a hacer un texto que escribiera yo, que no había escrito hace rato... de “Las Huachas”

creo y era tener un texto. Y a mi se me ocurría un grupo de abogados que defendía algo que no estuvieran pero ni ahí. Cuestión que surgió cuando en las noticias un día el mismo día del programa de las noticias había x persona que la iban a enjuiciar por algo y había un abogado, diez minutos otra persona la iba a defender el mismo abogado y yo dije “chuta que loco, que heavy” finalmente hay un tipo invisible ahí que se llama “abogado” que te saca o te mete a la cárcel ...y eso me quedó dando vueltas y empiezo a escribir ciertos textos, a leer, a investigar, no mucho si, porque decidimos mandar un fondart para hacer “Los Millonarios” y la idea era por primera vez, realmente, terminar de escribir la obra en los ensayos y eso significaba ensayar mucho y no pasamos ni a la segunda etapa. Esto lo supimos a fines de diciembre, enero... “no tenemos plata, no tenemos sala, no tenemos nada”. Entonces dije “ya, tengo que escribirla” no tenemos plata para financiar los ensayo ni nada. Entonces la escribí en enero, la terminé toda en enero y paralelo a eso a Alexandra la habían invitado a la Católica para dirigir una obra, cosas del *Royal Court*, de un texto de Los Contadores Auditores y en una reunión se dio cuenta que faltó decidir una obra dentro de la cartelera y ahí lo propusimos. Mario Costa nos dijo: si, propónganlo y yo dije: “¡Pero es que en la Católica!”, y “para esta obra no es nuestro público” y tres: “como no tenemos un peso, cómo va a funcionar esto” y postulamos. Aparte de la información que nos pidieron yo les mandé todo lo que tenía escrito, les dije: “eso es todo el texto, yo necesito que lo lean, que me digan que les parece porque después”...y fue muy bueno...

Empezamos a ensayar y en mitad de los ensayos probando una escena a partir de un comentario que hace Manuel Peña, se nos ocurre que en cierto episodio,

que decía Alexandra, estuviera vestida de Virgen del Carmen. Nosotros estábamos seguros de que nos iban a censurar, no quisimos mostrar nada y dijimos: en la función de profesores mostramos esto. Y teníamos plan b. Llegó esa función y no fue nadie de la Católica. Y en el estreno, claro, pasó. Y al otro día temprano, me llama Mario Costa del teatro y me dice: oye, tenemos un problema. Yo dije: ya, la virgen. Y me dice: No pensí que es la virgen, es que en la última escena están fumando y por ley no se puede fumar. Y yo dije: ya, listo no fumamos más, y la virgen, pero y la virgen?... Ahí hay dentro del montaje, tanto actoralmente, hay un distanciamiento heavy con la virgen, vea esta escena desde acá, vea que la que le está diciendo este texto, que es la abogada disfrazada pero está disfrazada de esto, entonces ya el espectador ve esa escena, la ve desde otro lado, la Virgen del Carmen, la virgen de los españoles, la virgen de los milicos...

**Entrevistador: Esa era mi duda, el tema de la virgen. Porque la virgen igual es una imagen como, bueno, chilena, chilena del pueblo...**

A.M: Pero la Virgen del Carmen es la colonizadora española, la traen los españoles cuando vinieron a Chile y te la chantan "toma, esta es tu virgen. Rézale". Por eso la patrona de los militares, de todas las fuerzas armadas es la Virgen del Carmen. Piensa que en La Colonia había mucho sacerdote español, alguna representación en carnaval...no sé...y donde La Virgen del Carmen era representada por señoritas de La Colonia Española y te hablaban así...pueblo de Chile...Entonces, el gesto de la virgen fue la raja porque los de la Católica lo entendieron perfecto, dijeron: No, comprendemos, la imagen de la virgen, el sentido de la colonización española, etc.; de hecho, nosotros como Facultad de Artes de la Universidad

Católica nos comprometemos a que si tienes cualquier problema nosotros lo solucionamos, no te preocupes de nada de nada.

**Entrevistador: Te quiero preguntar sobre el tema actoral, sobre la manera de actuar. Me da la sensación de que es Alexandra la que está mostrando su personaje todo el rato con más claridad, los otros actores son un poquito más naturales. Hay ahí alguna indicación tuya, alguna solicitud. Así como “hay que actuar, necesitamos acercarnos a tal tipo de actuación”. Porque claro, parece que está todo bordeando el grotesco, pero además en el caso de ella tengo todo el tiempo la sensación de un gesto muy limpio y da esa sensación, está mostrando un personaje...**

A.M: Es que está mezclado..., bueno porque de hecho, la obra yo la escribí para todos los que actúan

**Entrevistador: ¿Para esos actores?**

A.M: Para esos actores. Entonces, lo que sucede es que todas las posibilidades brechtianas que tiene la obra nos concentramos que estuvieran en el montaje, pero en cuanto a dirección actoral yo nunca pesqué lo brechtiano porque eso era algo que tenía que relacionarse solamente entre el montaje y el actor. Entonces, la Alexandra por ejemplo, lo agarra con el gesto todo el rato, con exponer esto...

**Entrevistador: Eso que hace con la boca...**

A.M: Claro. Porque como es la más “demonio” dentro de los cuatro, le pedí que se hiciera cargo desde un lugar con la actuación. Entonces le pedí: desarróllame

toda esta actuación a partir del gesto físico torciendo y jugando con la boca. A Manuel, le pedí que se centrara en una cuestión más “echada” como de un tipo al que no le importa nada y desde ahí fuimos articulando los textos. A Elvis desde el terror y un amaneramiento y Soto claramente desde un (gesto de tipo soberbio y exagerado). Entonces, tienes puros estereotipos y esos estereotipos al entrar en juego entre ellos evolucionan y al hacerse cargo de los textos, que hay muchos textos como medios filosóficos... evolucionan y te da el resultado que da, que son actuaciones... son pasados, que terminan transpirados enteros, hediondos, los vestuarios hay que lavarlos casi todos los días porque quedan... Y empieza a suceder algo en escena que pretende ser un poco hipnótico, de no dejar de ver a estos tipos, y que te vuelvan un poco loco.

**Entrevistador: Los quiebres que aparecen es algo que tú utilizas como estrategia de dirección de manera consciente...yo sé que es algo que también está presente en otras obras de ustedes como compañía ¿pero es algo que tú utilizas? Por ejemplo, me puse a investigar. La canción “mama maría” cuando se ponen a bailar, tiene una razón...no sé...están tan borrachos que se ponen a bailar, pero también me parece que de la nada se ponen a bailar, se suben arriba de la mesa y ocurre esta cosa súper sexual, no es cierto? Pero el grupo se llama “Ricos y pobres”?**

A.M: Claro...si...lo que pasa es que ahí...si, son conscientes. A mí me gusta sobre todo a veces para refrescar la atención del espectador, para descomprimir...hay mucha gente que dice: ¿pero por qué bailan? Y dentro del desarrollo de esta cosa media perversa del baile... ah! Vuelven a entrar y quedan un

poco arriba para la escena que viene después. Entonces todos los quiebres dentro del relato, si, son conscientes y cuando esos quiebres tienen uso de música, claro, a mi lo que más me importa, o sea, en un principio lo que más me importa es la música y la selección musical que hacemos es demasiado importante. Cada obra tiene un sentido. Cuando traducimos una obra de Joe Orton que no se había montado acá entonces era un recocado de..., utilizamos puros cover, tenían que ser puros cover y eso va dándole un sentido interno, el espectador no tiene por qué saber. Claro, en este caso en el “Mama María” tiene que ver con que el grupo que era “Ricos y Pobres”, ese grupo estaba muy presente en fiestas de gente pinochetista, en los ochenta siempre ese grupo aparecía, esa era la razón, de por qué ese tema; y también las grandes fanfarrias, la gran orquestación de la música que eran tan dramática en contraposición con las otras, por qué Chopin, Chopin también era un inmigrante, que cuando llegó a Francia lo miraban como se ve con asco a un inmigrante actual y el tipo sólo tocaba en las grandes cortes parisinas porque el era...todo empieza a tener un sentido.

**Entrevistador: El cambio de actriz. ¿Por qué el cambio de actriz?**

A.M: Aquí era para que el espectador tuviera la misma impresión que tienen los actores adentro. Porque finalmente uno ve que hay un cambio de actriz, pero para ellos es horroroso y claro, uno se da cuenta que cualquier cosa distinta para ellos es un asco. Si la mina no es rubia, no, es asqueroso y no y no, no más. Y la mujer mapuche llega en el momento de la crisis de “cómo defendemos a este tipo” y entra y es un asco. Entonces claro, eso se resuelve finalmente desde la puesta, no así desde la actuación, claro en la actuación yo te digo: actúame un grado más, pero

sigue la situación, siguen estos personajes, si hay distanciamiento en lo actoral es producto de la puesta. Lo mismo cuando en la puesta se grafica. Dice: “esta es la escena grosera”, la actúan los millonarios. Y uno va siguiendo el hilo, son ellos ahora los que hacen de esto y tiene doble efecto. Si no tuviera eso uno diría: claro, los actores ahora interpretan a esos, y creo que se suavizaría la escena.

**Entrevistador: No sé si habrá tenido un sentido tan claro, pero lo de las cajas en la cabeza como espectador dan la sensación de foco, como que apaga un momento a un actor.**

A.M: Si, tal cual.

**Entrevistador: Además que es extraño.**

A.M: Eso me encanta a mí. Eso lo he usado, no sé si en obras con la compañía, pero en exámenes me encanta eso, tiene que ver con (sonidos).

**Entrevistador: Claro**

A.M: Y decir: ¿por qué estos tipos están con una caja? La idea del montaje es que uno no cache mucho para donde va, por eso también hay tanto texto a ratos y a veces es tanta información que se reitera, porque claro, hay información que se repite. Sí, si se podría cambiar pero no se corta porque eso es. La verborrea y la verborrea y la verborrea y que si, que no, que esto, no sé, bla bla bla.

Es como un poco lo que dice Griffiero (Ramón), que incluso pasa cuando hay cabros que dan la prueba de admisión. Tú ya ves soluciones brechtianas o *artaudianas* comprendiéndolas como teatralidad no más, como que está incorporado en el ADN

de uno también y claro, como nuestro país no tiene tanto patrimonio en cuanto a texto pero el patrimonio que tiene es súper escénico...

**Entrevistador: Pero ahí es donde encuentro que está lo complejo porque muchas veces se utiliza y no provoca lo que el director buscó.**

A.M: Yo encuentro que tiene que ver con cómo equilibramos, porque lo que pasa es que en las escuelas mucho tiene mucha relevancia en actuación todavía Brecht y Artaud. Que tampoco ahora son Brecht y Artaud, aparte Artaud es imposible enseñar, o sea, cómo lo haces. Entonces, lo que hacemos por ejemplo acá ( U Mayor) como una puerta de entrada a ciertos conceptos brechtianos y entrada a ciertos conceptos *artaudianos* y que definen un poco el teatro contemporáneo, sobre todo el que se hace acá en Chile y que yo encuentro que es como un constante equilibrar concepciones teatrales entre Brecht y Artaud, porque también si uno se mete con Stanislavsky a fondo y con Michael Chejov a fondo también empiezan a encontrar similitudes y hartas, sobre todo en el resultado actoral, empiezas a encontrar hartas.

## **Comentarios comisión evaluadora.**

### **Evaluación Proyecto Creativo, Profesor Marco Espinoza.**

El proceso de creación y puesta en escena de la obra Groenlandia, se llevó a cabo dentro de los márgenes de tiempo propuestos por el programa de Magíster, al momento de haber sido dado el pase del trabajo de investigación teórica por parte del profesor guía. En este sentido, cabe señalar que Ángela Cabezas, si bien es cierto ha tardado en la creación y finalización de su trabajo en relación a su generación de origen, no menos cierto es que la ocasión escogida se vuelve absolutamente propicia no sólo para lograr un trabajo artístico de calidad, sino también para su inserción en el medio artístico. Todo ello debido a variados factores, como por ejemplo a que el espectáculo se presenta en el Teatro de la Palabra, asignándole un valor a su trabajo debido a un proceso de postulación y selección a dicho espacio. También se puede mencionar que la cantidad de doce funciones corresponden a un espectáculo profesional en cartelera y no sólo a las tres requeridas por este programa. Esto pareciera ser meramente formal, pero para mí como creador escénico se vuelve trascendente no sólo por la calidad de la gestión realizada, sino porque la postulante al grado académico de Magíster le otorga a su creación la mayor comodidad posible para ser desarrollado, evidenciando que su vocación y amor por el teatro se manifiesta fuertemente en el cuidado que pone a su obra.

Por otra parte, Ángela Cabezas ha trabajado de manera disciplinada y constante durante todo el proceso de creación de la puesta en escena, donde su preocupación por los detalles de comodidad en los ensayos, no sólo de la actriz, sino

también del profesor abajo firmante, han hecho del proceso un espacio placentero, donde el proceso creativo fluye y las ideas pueden ser discutidas en profundidad, mostrándose abierta a las sugerencias, cambios y divergencias de opiniones, articulando discursos rizomáticos a partir de las diversas conversaciones. Es por esto que cada sugerencia y cuestionamiento respecto de su método directorial abría posibilidades enormes de desarrollo de la puesta en escena que ponía en tensión lo escrito en su documento de investigación teórica.

Es importante señalar también, que al tomar el riesgo de trabajar con un monólogo se le debe sumar la particular dificultad de éste texto en particular, ajeno a las convenciones clásicas de la dramaturgia, situándose en un espacio más bien de corriente del pensamiento que de acción dramática propiamente tal, cosa compleja de poner en escena incluso para directores con años de experiencia en el oficio, por lo que esta riesgosa decisión la valoro positivamente.

Respecto del traspaso y la puesta en circulación de las ideas brechtianas en torno al extrañamiento escénico propuesto por el creador escénico alemán, en esta puesta en escena de Groenlandia, es interesante ver cómo a nivel de fábula, escenografía, actuación y gestualidad, se sostienen preceptos que permiten reconocer algo común como si fuera nuevo, generando un proceso de reflexión más que de identificación solidaria o empática. Es así como las diversas capas de lectura textuales (realidad, ficción, ilusión, sueño, deseo, etc.) se manifiestan en la puesta en conjunto con las alusiones directas al público por parte de la actriz y la escenografía disminuida en su dimensión hasta generar una extrañeza suficiente para cuestionarse el principio de representación de la puesta.

Habría sido deseable radicalizar más aún la propuesta actoral en torno a las diversas capas de realidad propuesta en el texto y ser más enérgica en la relación las decisiones propuestas por la dirección durante el proceso, ya que junto con intentar dialogar con todos los agentes implicados en el proceso creativo para llegar a un consenso, el director debe hacer que ese consenso siempre sea más cercana a su visión de lo que la puyesta en escena debiera ser.

Es por todo lo anterior que evalúo el trabajo creativo Groenlandia de Pauline Sales dirigido por Ángela Cabezas con un 6.5. (seis, cinco)

Santiago, 27 de octubre de 2015.

Marco Espinoza Quezada Profesor Guía Proyecto Práctico.

## **Evaluación Proyecto Creativo, Profesora Macarena Andrews.**

Proyecto: Groenlandia Nota: 6.0

El proyecto creativo “Groenlandia” forma parte de la Tesis denominada “Brecht y el Extrañamiento. Su influencia en el Teatro Latinoamericano. Indagación en la actualidad y efecto de las estrategias de extrañamiento” que está desarrollando la estudiante Ángela Cabezas Andrade como proyecto para acceder al grado de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral, desafío que ha contado con la asesoría del profesor Marco Espinoza.

El presente proyecto creativo se caracteriza por delinear una identidad particular por lo que me referiré tanto a la concepción general de la obra como a sus principales rasgos expresivos o estéticos siendo los fundamentales los siguientes:

Pauta de Evaluación

- Dramaturgia: 6/7
- Puesta en escena: 6.1/7 •Ámbitoespacial: 6.2/7 •Iluminación: 6/7 •Reparto: 7/7
- Vestuario,utilería: 5.8/7 •Ámbitosonoro: 5.5/7
- Promedio final Puesta en escena: 6.1/7
- Elemento(s) propios del campo de la dirección teatral puesto(s) a prueba en el montaje final: 5.8/7
- Resultado obtenido en la puesta en escena que revele el traslado de un elemento específico de la investigación al proceso y resultado del componente práctico de la tesis: 6.2/7

Comentario:

El día sábado 26 de Septiembre de este año asistí a la última función del espectáculo teatral *Groenlandia* de la directora Ángela Cabezas en el Teatro de la Palabra. Este espectáculo se presentó como componente práctico del proceso de investigación realizado en su tesis: *Brecht y el Extrañamiento. Su influencia en el Teatro Latinoamericano. Indagación en la actualidad y efecto de las estrategias de extrañamiento*, para la obtención del grado de Magíster en Dirección Teatral bajo la guía del Profesor José Luis Olivari.

De acuerdo a lo presentado por Ángela, el propósito de esta investigación es reconocer al *Verfremdungseffekt* como la base del Teatro Épico desarrollado por Bertolt Brecht y por tanto revelar sus múltiples implicancias en diversos ámbitos de la puesta en escena como son: la actuación, la música, la escenografía, el vestuario y la dramaturgia - con el fin de comprender su influencia en el Teatro Latinoamericano y en consecuencia su actualidad.

De este modo, Ángela decide trabajar con el texto de Pauline Sales *Groenlandia* - que sintetiza en el programa Radiópolis de Radio Universidad de Chile como: "Si uno busca en cualquier lado sobre qué trata la obra, dice que es una mujer que tomó la decisión de abandonar a su hija en Groenlandia, pero en realidad, cuando lees el texto, descubres que es un viaje." "Es un viaje en que la mujer quiere reencontrarse con ella misma, con las cosas que dejó de lado por el matrimonio, por la maternidad; en ese momento en que la mujer se pierde entre lo que la sociedad dice que es una mujer y se da cuenta que dejó sueños de lado, que no tomó decisiones libremente, etc."

Bajo esta interpretación del texto teatral que realiza Ángela, es claro comprender por qué cree que el monólogo de Sales es plausible de ser puesto en escena con fines similares a los Brechtianos, buscando entonces “crear una imagen de mundo modificable” y por tanto, acceder a que “el mundo se convierta en un lugar de acción política total.”

Para cumplir este fin, Ángela decide desde el comienzo de la obra evidenciar su búsqueda por el *Verfremdungseffekt* en decisiones que conciernen a la escenografía y utilería del espectáculo - con una serie de casas de cartón de color blanco que simulan una o posibles ciudades y enfatizan el viaje que realiza la mujer con su hija desde su hogar hasta un territorio desconocido. Al mismo tiempo que tensiona esta propuesta artificial con la presencia de una mesa de juguete y sillas donde la madre toma té y reflexiona sobre sus decisiones principalmente en la primera parte del espectáculo. De este modo, el escenario como signo completo se transforma en una pieza de juegos de una niña.

Estas decisiones que enmarcan el mundo en que habita la puesta en escena y por tanto, la mujer protagonista que revela su historia buscan dialogar con una propuesta de dirección para la actriz que se sostiene en la composición del *gestus* y la “interrupción del personaje/actor en escena para comentar a público sobre la ejecución o desarrollo” de la misma.

Es por esto que la actriz en escena compone una particular corporalidad articulada por medio del levantamiento de los brazos y quiebres en los codos y el flex en rodillas y oposición entre la dirección de las piernas y la parte superior de su cuerpo. Esta composición mutable con todo claramente identificable a lo largo del espectáculo presenta una complejidad artificiosa que no necesariamente responde a

la construcción de un gesto social que revele la determinación de una voz, actitud y expresión y que termine por potenciar una comprensión profunda más allá del asombro y la curiosidad.

Probablemente esta dificultad de introducir el gestus de forma pertinente para intensificar el cuestionamiento por parte del público en el ámbito de las actitudes se debe precisamente a la decisión de poner en escena un monólogo y de este modo, enfrentar la imposibilidad forzada de explorar las relaciones entre personajes y actores al interior de la obra teatral.

Finalmente, Ángela pone su mayor preocupación directorial en el procedimiento de interrupción de la escena para dar a conocer a la actriz cuestionando el marco social posible que explicaría las opciones de resolución del conflicto y potencialmente de la obra. Para ello, realiza una ruptura de la cuarta pared en cuatro ocasiones, donde Javiera Osorio problematiza ante el público las disgregaciones reales o imaginarias por las que transita su personaje al momento de decidir abandonar a su hija. Este procedimiento se tiñe de humor y en la función específica en que participé adquirió una liviandad emocional que pone en encrucijada la búsqueda dramaturgica de Brecht al señalar: “Una dramaturgia no-artistotélica debe someter a una crítica circunspecta las emociones que busca producir.” De este modo, las posibilidades de modificación del mundo como un lugar de acción política se ven comprometidas por un final abierto donde la actriz solicita que la dejen de mirar y declara que se acabó; dando cierre al espectáculo con el texto “Borrón y cuenta nueva.”

Ángela en su proyecto de investigación reflexiona: “Es un hecho que al volverse familiar el efecto Extrañador inicial, este pierda su efecto y el espectador

vuelve a entregarse al placer catártico, aristotélico, de la construcción escénica.” Es así, entonces, como pareciera que Ángela decide re-articular su propuesta de Verfremdungseffekt de forma actualizada bajo parámetros contemporáneos que identifican el texto de Sales con una dramaturgia posmoderna y sus decisiones de interrupción en escena la emparentan con prácticas performáticas, sin embargo, potencialmente carentes del compromiso político-pedagógico característico de la práctica Brechtiana.

Por todo lo anteriormente expuesto califico el Proyecto Creativo de Tesis del estudiante Ángela Cabezas con:

Calificación: 6,0 (seis coma cero)

Macarena Andrews Barraza Profesor Informante

## **Evaluación Proyecto Creativo, Profesor César Farah.**

El trabajo de la estudiante Ángela Cabezas, se relaciona, de manera fundamental, con las ideas generales del teatro Épico, en el sentido de la técnica teatral desarrollada por Bertolt Brecht. Particularmente, se centra en las prácticas que se vinculan con la recepción del contexto escénico y de la actuación y los medios a través de los cuales se puede generar un tipo de relación comunicativa, tendenciada, en un contexto escénico determinado.

Su trabajo, siendo una investigación en progreso, da cuenta de una bibliografía interesante, pero acotada; desarrolla sus argumentaciones en relación a los textos con los que trabaja de modo pertinente, sustenta relaciones competentes entre contenidos diversos manifestando, no solo capacidad comprensiva, sino propositiva también. Por lo demás, revisa al propio Brecht en sus lecturas, lo que no solo se agradece, sino que además, le da mayor sustento a su propuesta.

La investigación se centra en las técnicas del teatro Épico en general y en lo particular, en los modos que este tiene de construir los modos de actuación y, por extensión, de la relación que desde allí se establece con el público. Hasta donde accedemos en este trabajo (recordemos, hablamos de material investigativo en progreso), se acentúa el problema del Extrañamiento como estructura central en la creación de personaje y puesta en escena y se instalan en los argumentos de la estudiante, diversas posibilidades en torno a los caminos que dicha técnica asienta, tanto desde la construcción de personaje como de las diversas posibilidades que otorga en la dirección, al pensar el fenómeno escénico desde esta perspectiva. Por cierto, no es la única técnica mencionada, expuesta y explicada, pero si la que mejor se desarrolla y problematiza.

Por su parte, la puesta en escena, “Groenlandia” es el desarrollo de una propuesta creativa que tiene una lógica interna propia y que se vincula al trabajo teórico de manera concreta.

La obra se sitúa en un acontecimiento particular, el intento de una madre por renunciar a una hija, dejarla lejos el proceso que aparece de tal acto o su intento, subyace aquí también la intrínseca necesidad de esta madre por abandonarse a sí misma. Este abandono a la par que físico, es por supuesto, un viaje interno. Hay, por supuesto, una toma de posición política al tomar este tema, el texto y el sentido con que se presenta.

Hay una apuesta por no “explicar” de manera evidente el viaje del personaje, sino que estrictamente es presentado, y deja la necesidad de reflexionarlo y pensarlo al público.

Escénicamente, su dirección es concreta, manifestando un interés por desaparecer discursivamente en lo evidente y dejar que tanto texto como actriz sean los verdaderos solventadores de la propuesta, con un diseño de actuación que busca acercarse a la idea de extrañamiento, con una manera particular de comprenderlo, discutible, pero que se sustenta y se ocupa de exponer a la actriz y no de ocultarla, se hace claro que la intención es esa precisamente, dejar frente a nosotros-público el discurso (corporal y hablado) del personaje, también de la actriz y no sostenerlo desde causalidades miméticas externalizadoras.

El trabajo escénico manifiesta profesionalismo, precisión y comprensión del fenómeno teatral de modo global, se aproxima a los postulados de su trabajo, aunque es discutible el modo de aplicación del extrañamiento, entendido como la

manifestación externalizada de la actriz y no como el discurso que esta genera en la construcción misma del personaje.

Por estas razones, se evalúa el trabajo de Ángela Cabezas con un 6,8 (seis, ocho).

César Farah.



**TEXTO DE GROENLANDIA**

GROENLANDIA

de

Pauline SALES

Traducción: Milena Grass  
15 de junio del 2004

Una mujer. Figura delgada. Medias. Pañuelo en la cabeza, aspecto hitchcockiano.

Camina. No te detengas. No te vas a caer. No importa si te caes. Todos se caen alguna vez. Te vuelves a levantar. Nada. Parecerá que no fue nada. Un moretón a lo mejor ¿y qué? El morado es mi color favorito. Avanza. Te estoy mirando. No te des vuelta. Si te das vuelta y yo no estoy ahí quiere decir que necesitas anteojos. El doctor lo dijo. Vamos mañana u otro día. De todas maneras estoy ahí. Una de las manos que se agitan soy yo. Un helado que se derrite sobre un puño soy yo.

No grites. Ya te dije que eso es algo que pasa. Te rasguñaste. Sí, sangra. Lo veo. Lo he visto. El rojo, mi lechucita mi lobo, siempre es necesario para ser feliz. Ya levántate. No llores. No te hiciste daño. Imagínate si te hubieras cortado la pierna. Puedes llorar siempre que avances. No hacia mí. Hacia el otro lado. Cada paso que das hacia mí no cuenta. Muéstrame lo bien que corres. Piernas de corredor de velocidad. No, corredora de fondo, de madre a hija, de hija a lechucita, de lechucita a lobo. Para. No te voy a cargar. Ni lo sueñes. Me cansas. Estoy cansada.

Come colillas si quieres cómete todas las colillas. Yo no prohíbo nada. Ahora ya no me importa nada. ¿Por qué ahora? Ahora como mañana como antes de ayer como una forma de decir. No me interrumpas. Sí, te sigo con la mirada. ¿A quién quieres que mire? Apúrate, puedes gritar pero no te olvides de avanzar.

¿Te pegó? Haces la carpa y le pones llave. Cuando quieras descansar, ¿no lo habrás olvidado, no? Haces la carpa y después le pones llave a todos los hinchapelotas listos a hacer fila y meterse como sea. Dado que el número de hinchapelotas no deja de aumentar con la edad, esta es una solución como cualquier otra, incluso más cómoda que cualquier otra, aunque obviamente hay que tener cierta práctica. Muestra. Está bien, bueno no está mal, bueno va a tener que funcionar así no más.

Sobre todo no te relajés. Pase lo que pase. Nada. ¿Me oyes? No te relajés ni un poco. Escucha a alguien que sabe lo que dice. El sexo de una mujer es sabio. Escúchalo. Se conecta directamente con el vientre después se desliza hasta las orejas, tensa los músculos del cuello y te pone sobre aviso frente a cualquier cosa. Incluso si está nevando sí por supuesto, ¿qué relación? El frío no le hace perder sus facultades. No les prestes atención a las otras. No saben nada de eso, ¿tú crees que estarían aquí si supieran? ¿Por qué estamos aquí? Pero mira tú ya estás lejos y yo eso es otra cosa, es una cuestión de generación, de frenos. Y además yo nunca dije que hubiera que tomarme como ejemplo. No estoy hablando para que me escuches sino para que avances. Sigue, cuando ya no me veas, mi voz te guiará en dirección opuesta a mí.

Te puse unas galletas en los bolsillos. Así no más. Se conservan mucho tiempo. No te olvides de masticar. Que se convierta en arena en la boca. Traga y después olvida. Mi lechucita, mi lobo. Doble nudo en cada pie.

Yo ya te lo había dicho una expedición a Groenlandia no es algo que se prepare días y noches antes. Una expedición a Groenlandia se decide y ya está. Sin aviso previo. Si es verdad. Para de pensar que no digo la verdad. Yo no ando en las nubes como dice tu padre. Tú le crees. ¿Acaso él se da el trabajo de hablarte sobre lo que no entiendes?

Ya basta. Para de caerte. Quieres chocolate. Más. Te corre la nariz. No hay pañuelos desechables. Nunca. No sirve de nada buscar. Usa la manga de tu chaleco. Hay quienes no lo aprueban. Al lado. No ahí en mi espalda. O adentro. Sí sin duda.

Tengo algo que hacer entiendes. Es urgente. Es idiota, es tonto, lástima pero no puede esperar más.

No bajes los ojos.

No digas nunca sí en primer lugar o elígelo de verdad

No te vistas nunca de cuero – a no ser que sea la ocasión -  
Limpia lo que se pega fácilmente  
Ordena regularmente tu cráneo  
No retrocedas ante la suciedad.  
Acostúmbrate a la oscuridad.  
Aprende a elegir.  
Permítetelo. Puta en último recurso.  
Guarda la vulgaridad como sorpresa. Excelente sorpresa.

Ya no tengo más historias.

De acuerdo.

Ella tiene tres años. Espera que se despierten. Su mamá, su falso papá, su medio-hermano, los tres tendidos en la cocina. Espera una semana. Diez días. Comiendo galletas y bombones. El olor termina por preocupar a los vecinos. Se descubren los cadáveres. No están dormidos, están muertos. Con un rifle el hombre mató a la mujer y al hijo de ambos, luego volvió el arma contra sí. Dejó a la que no era de su sangre, a la que no le importaba. A ella no le quedaba más que enmohecer completamente sola me imagino.

Es normal hablarles de todo a los niños. Con todo el tiempo que paso contigo mi lechucita mi lobo no puedo hablarte siempre como los indios.

Hoy no volvemos a la casa. Estacioné el auto. El viento te agarró de las trenzas. Respiré un olor a chimenea. Groenlandia pensé. Todos caminaban, habría dicho alguien, con rifles cargados bajo los abrigos. Necesitamos cambiar de aire, grité. No queda más que el frío para sanar todo esto.

La tele detrás de una vitrina.

Inseguridad y retirada. No siento que tenga que ver conmigo.  
Inseguridad y retirada, lo siento.

Lo viste silbar mirándome las piernas.

Desde que tú existes soy coqueta siempre cuidado.

Lo que hago por ti nunca lo hice por ellos, los hombres. En materia de ropa, de prestancia quiero decir.

Siempre he querido que estés orgullosa de mí. En cuanto a los otros era importante que se dijeran y además es madre.

Voy mejor vestida que la ciudad toda.

Habría que ponerse cualquier cosa so pretexto de que hace frío

No sé dónde estacioné el auto. Vamos a caminar. Vamos a buscar. O simplemente vamos a aprovechar la ocasión para ir a Groenlandia.

¿Qué pasa? ¿Miedo de qué? Me habría encantado concebir a alguien capaz de partir a Groenlandia sin pensarlo dos veces. Creía que al menos me merecía eso.

Hay mi rostro cada mañana.

No le digo a nadie que todavía no me acostumbro a él.

No a mi edad.

Sería visto... sería mal visto... como una vacilación, una incertidumbre.

Soy feliz y después cien veces no

¿Una historia? No no sé. No tengo ninguna.

No dejo de volver a partir cada día. Cada hora parto de nuevo.

¿Qué cualquier historia?

Una niña, cuatro años, en auto con su madre. Tienen un accidente. Caen en un barranco treinta metros más abajo. Encuentran a la niña en la carretera. Logró salir del auto y escalar la pendiente. Va a buscar a su papá para que las socorra, dice. La madre está atrapada en el auto cabeza abajo. Ella se salva gracias a su hija. Yo leo los diarios, mierda.

No tienes sed. No es posible. Fuimos al café. Después de que estacionamos el autor te tomaste tu coca cola, orange, schweppes. ¿Yo qué? Algunos Campari con una torreja de limón a veces, sin aceitunas ni mondadientes sólo maní, sin pretensiones, no estamos en una ciudad de verdad, no tiene importancia. Pedí plumones, tú me dibujaste, casi nada de cuerpo con una gran cabeza. Compré cigarrillos. Me recordaste que no le gustaba el olor en mí. Tenemos tiempo, dije, antes de volver a la casa, sobre todo si vamos a Groenlandia, quieres tomar algo más te pregunté, no respondiste. Quizás sea mejor que vayas sola, dije, es una aventura única. No quiero echártela a perder.

Hicimos un dictado.

Un almacenero árabe, una panadera simpática, un controlador afable, una negra olorosa, un japonés puntual, una renoleta en pana, una adolescente furiosa, un artista enmudecido, una lluvia espesa.

No hiciste ningún falta.

Avanza, crece, camina, come,

Trabada, vaciada, vacante, ausente, olvidada, ordenada, anemiada, jaquecosa, terrosa, mohosa, desear siempre lo contrario, nerviosa, incapacidad de mantener la calma, ganas de llorar antes de quedarse dormida, no hablar en difícil, no mirar más a los ojos durante el desayuno, aullar, repetirse, saborear su mal humor, no sentarse nunca, beber el té de pie, llorar en el auto, llorar justo antes de ir a buscarla al colegio, afearse en el retrovisor, maldecir sola en la calle no importa qué, darse cuenta de que todo esto habla siempre de eso en voz baja, que todos piensan en eso, en ese agujero que me hace ser así. Respirar aplastando los ojos muy fuerte con las manos para recuperar la calma. Esperar a ver todo en rojo bajo los párpados, envidiar a los otros, un culo, un par de senos, la gracia, el rubor, machacar, conocerlo todo, envidiar la eclosión, el pavor, detestarnos entre nosotras aunque seamos del mismo sexo, despotricar, buscar a los hombres, definir a las mujeres, mantenerse, desarrollarse plenamente con los hijos, estar desnuda, ser fea desnuda, tratar maternalmente a cualquiera, no necesitar lista de compras, terminar comiendo legumbres con ganas, pensar en los judíos durante la guerra y llorar, pensar en los pobres y llorar, pensar en las mujeres violadas en la exYugoslavia y llorar, pensar en el desastre de Chernobyl y llorar, ver el *world trade center* derrumbarse y llorar, ver a los niños en Afganistán y llorar, ver al hijo de una dormido y llorar, ver el ombligo de una y llorar.

¿Qué haces? No retrocedas. Eso no. Eso puedo hacerlo yo por ti. ¿De acuerdo? Vamos a decir que esto lo hago por todas las hermanas que no te voy a dar. Los pasos a trompicones, caminar hacia atrás y el resto.

No tomar a un hombre contento... Si uno los toma contentos... No elegirlos contentos... ¿Cómo estar contento?... Si están contentos se mienten, demostrárselos. ¿Por qué está contento? ¿Es buen mozo solamente o inteligente? ¿Puede estar realmente orgulloso de algo? ¿Qué ha logrado? Otros han hecho más, otros lo han hecho mejor, otros fueron genios. ¿No eres digna de un genio? ¿No soy yo digna de un genio? Él se equivoca. Su historia no se sostiene. Se la cuenta adornándosela. Si además le tiene miedo a la verdad entonces... Eso lo pone triste, un poco. No es tu responsabilidad. No es mi responsabilidad. No queda más que volver a partir con la verdad ¿Acaso me equivoco? ¿Puede uno equivocarse al proponer la verdad? ¿Acaso no me la aplico a mí misma? ¿Entonces no me hace feliz? No, ¿le pido siquiera eso? ¿No terminé ya con eso, con pensar que él estaba ahí para hacerme feliz? ¿Se termina alguna vez con todo eso? No no soy feliz pero no es su culpa. Por lo tanto no le guardo rencor. No soy feliz y le he demostrado que él tampoco lo era. Estamos juntos, infelices pero lúcidos. Respiro. A pesar de todo prefiero mil veces esto.

No te saques el gorro. Nunca salimos de la ciudad juntos a pie. A partir de hoy cada día será diferente.

Corre, cuesta abajo, te amo como persona.

Uno no siempre puede dejar las cosas para mañana. Tengo un proyecto secreto.

Tomamos el tranvía, pasamos a otro barrio. Fuimos allí donde mi falda nos destacaba y mi cartera y el abrigo de la pequeña. A partir de cierta hora sólo hay hombres en la calle. No tengo miedo. Un niño es una armadura. No quiero que la toquen, es todo, que se sequen la mano en sus cabellos como suele pasar. Parece que quisieran impedirles crecer. Le ordené nuevamente el pelo, dudé. Las tiendas estaban cerrando. Había pensado en un supermercado. Yo escuchaba «a la pequeña ... la espera su madre en el punto de encuentro». La habría dejado mirando fijamente a un perro o un tarro de conservas o a una señora mayor, absolutamente concentrada, la boca abierta, y habría huido.

Volvimos al parque, encontramos pelotas, contamos historias. Ella quería volver a la casa, a la casa, a la casa. No cedí. Apagué mi teléfono por si acaso. A esta hora él todavía no ha llegado

Una mujer, Magdalena, que no le enseña buenos hábitos de alimentación a su hija. Dice: «es mi vivo retrato, el mismo, sin la cicatriz». Magdalena tiene el lado derecho de la boca deforme. Su madre le puso ácido cuando era una niña de pecho, para curarle una estomatitis.

Un pastor con su hija. Ella tiene labio leporino. Juntos mataron a toda la familia. Él los hacía desaparecer disolviéndolos con soda cáustica, que el pastor usaba para destapar el baño y que compraba al por mayor porque no tenía mucho talento para las compras y además porque cuando uno tiene ocho niños chicos suele tener problemas con el baño.

No lo estoy inventando.

Les hombres se disculpan cuando te hacen el amor por primera vez. Aunque tú estés de acuerdo. Aunque hayas participado. Como si fueran los únicos en hacer el trabajo. Como si nosotras tampoco les hubiéramos hurtado algo.

Hablo mal de tu padre, también le he hecho mucho mal. Tu padre paga, no se queja por eso. La plata no ah, ya no estamos en eso. La plata la gano y la gasto. Sabe que inevitablemente la cuenta entre nosotros es bien grande. Quienes no saben cuán grande es la cuenta se mienten. Parece que las mujeres quisieran pasar a otra cosa ahora y los hombres también. Los jóvenes. No yo no soy vieja, pero nunca fui joven así que es distinto. Quisieran pasar a una nueva concepción del amor, uno no pagaría, no tendría deudas, masculino femenino, femenino masculino, me pongo tu camisa, me das tu perfume, todo es lo mismo. Eso es lo que tienes que aprender. Yo no lo creo. Para nada. No tengo que contaminarte, mi lechucita, mi lobo.

Frustración: estado de la persona que no satisface una pulsión

Neurastenia: neurosis caracterizada por una gran tendencia a la fatiga, problemas psíquicos, cardiovasculares, digestivos, sexuales, endocrinos y dolores diversos (cefaleas, agujetas)

Histeria: neurosis caracterizada por una exageración de los modos de expresión psíquica y afectiva

Traduzcamos:

Capacidad para saltar: cero. Carrera: débil. Crawl: por debajo del promedio. Dientes: amarillos. Senos: tristes. Aliento: soso. Falda: manchada. Lentes: miope. Presión: baja. Sueño: cero. Orgasmo: contados con los dedos de una mano. Blanco del ojo: opaco. Sueños: pesadillas. Voz: predominio de los tonos agudos. Alimento: un paquete y después dos.

Concepción de vida: desastre. Amor: demolición meticulosa. Proyectos: ridículos. Estado de espera permanente.

¿Cuándo llegará entonces lo que colma? Vida, cuerpo, cabeza.

Pequeña, reducida, minúscula, microscópica, polvo.

Darse el lujo de regalarse una neurosis, esa ya es una buena vida en un buen país.

Cáncer: proliferación anormal, anárquica de células

Cancerización: transformación de un tumor benigno en cáncer.

Estoy al borde de la cancerización.

A esta hora ya no vamos a encontrar el auto. Y yo no puedo manejar de noche. Mis ojos no ven lo suficiente. No grites. Ya le dejé un mensaje al papá. No podemos agotar la batería. Vamos a seguir caminando. Tápate la nariz si no lo soportas. Es el olor del agua. En las ciudades huele siempre a podrido, a agua inmóvil, inmovilizada. Sí, conoces por ahí, mi lobo. Adivina. La calle en que aprendiste a caminar. La calle que huele a pollo asado. La calle donde esperamos al papá. La calle de los helados pasables. La calle donde es mejor esperar la siguiente. La calle que confundiremos con otras, la calle que no habrás tomado nunca. No te puedes equivocar de camino, Groenlandia está siempre derecho.

Parece que ya no jugaremos en el bosque.

Ya te he contado cien veces lo plisados que tenías los ojos cuando naciste, las mejillas escarlata, y la nariz aplastada, supe de inmediato de donde venías. Nunca quisiste nada en los pies, nunca zapatos, ni calcetines, nunca nada para dormir, ni frazada, ni plumón. Había que dejarte libre. Hablaste la lengua de las ballenas primero, eso no me confundió. Venías de allá arriba, del frío, te gustaría la carne cruda, desgarrarla con los dientes, caminar sin cansarte en el frío. Gritar con todas las fuerzas y que el eco resuene más allá de ti. Las grandes extensiones, la nieve, el infinito. Blanco a lo lejos y barroso de cerca. Lo limpio y lo sucio confundidos, el frío y lo mullido.

No tienes nada que temer salvaje y regordeta como eres, esquimal, avanza, continúa. Te estoy haciendo un regalo. Te llevo de vuelta a tu país natal, mi lobo.

Deja de decir que no digo la verdad. Que no estoy en el mundo, en la vida verdadera, como dice el papá, entonces ¿de qué te estoy hablando? ¿Quieres una madre normal y como todo el mundo? No busques, eso no existe.

Si uno no cuenta bien la historia, si uno no se cuenta bien, si uno no se decide por un ángulo, por una forma de ver los acontecimientos, no se puede vivir, créeme. Toda la vida, vas a tener que ponerle nombre a lo que te pase. Cuando logres hacerlo, la vida te parecerá casi aceptable. Tendrás una historia con un sentido y el sentido permite tragar muchas píldoras. El sentido en sí mismo es una píldora. No hay que echarse a morir si uno no encuentra el nombre preciso. El peligro consiste en caer en una lógica. Cuando empieces a poner nombres vas a querer escribir tú misma la continuación pero no se puede proceder así, eso no funciona. El nombre no avanza. Viene después inevitablemente. Lo que viene antes es la mentira. Así que hay que sacar los nombres, y luego volver a poner otros nombres, es una pérdida de tiempo.

¿Qué nos hace el cotidiano?

Ropa sucia, el polvo, ropa limpia, la aspiradora, de comer, encargarse, cuidar, pensar en para el otro, pensar en el otro aunque esté ausente, en las vacaciones, en la música, en la danza, en el aprendizaje de la lectura, en la plancha. Dar en un acto gratuito, devorar con consentimiento. ¿Por qué los otros invaden a las mujeres hasta ese punto? ¿Por qué todo termina invadiéndonos?

¿Qué quieres que haga en este siglo, en este país, en esta ciudad, sino es realizarme?  
¿Tenemos otras opciones? ¿Acaso no es esa la única forma de cortesía posible?

Tengo un proyecto.

Se concreta mediante la ausencia de proyecto.

Algo debe nacer de mí, algo además de ti.

De lo contrario voy a lograr a matarme sola sin tener siquiera necesidad de suicidarme, de fabricar lo que me va a matar. A fuerza de ser invisible. Olvidarse a una misma con el propio consentimiento.

Mira a las mujeres de mi edad, mira a las mujeres de alrededor de treinta años, lentamente sobre las sienes las canas, suavemente alrededor de los ojos las arrugas. No es el tiempo lo desolador, es el cansancio, es la parte vencida.

Saber lo que va a seducir en ti es la desgracia a ojos vistas.

Inútil precisarlo.

Odio el optimismo fácil.

Los pensamientos positivos, la autosugestión, lo seguro, la confianza en uno mismo, la arrogancia, las certezas, la fuerza que se impone,

Hay que saber luchar en un mundo de brutos para lograr encontrar el lugar de uno.

Muy pronto ya nadie más podrá tocarme. Es una enfermedad. Me vuelvo tan frágil que la menor proposición de cuerpo me perturba. Me vuelvo cada vez más friable, como ese chocolate inglés, el *flake*. Lo sacas del papel y de inmediato se desmenuza.

Te llevo de vuelta a tu casa. Los esquimales tienen familias con ramas que aún prosperan. Inevitablemente eres prima tía nieta hermana. Hoy en día eres la reencarnación de otra de otros tiempos. La gran escalera de los ritos. Cuando tú naciste necesité alrededor mío a todas las mujeres, a todas las mujeres.

El departamento es chico. Naciste hace unas pocas semanas. Te saco de paseo. Le sonrío a los vecinos. Me gustaría hablar de ti. No hay nadie. La calle está llena. No estoy enferma, no le hablo a cualquier persona. Me gustaría hablar de ti. Estoy muy sola. Cada vez más. Esos paseos cada tarde para que tomes aire. Me consideran una buena madre. Me siento en el banco con las otras. Las mujeres y los niños. Los adultos están lejos, los niños están ahí. Los

adultos están lejos del balancín que ellos mismos impulsan. Los adultos están lejos del castillo de arena húmeda que ellos construyen. En otra parte.

Para cada una de nosotros están las falsas y las verdaderas mujeres.

Huir

Salvarse

Dejar la inercia

Los árboles muertos, el pasto destruido.

Avanzar sin titubear

Rechazar lo inmóvil

Los transeúntes extraviados

El pan enmohecido

Correr, correr, correr,

Aceptar el movimiento

Acelerar la respiración

Descubrir que uno tiene alas.

Cayó la noche. Te paras en medio de la calle, los brazos en cruz, el auto se detiene en el momento en que te tiro hacia mí. Hueles a transpiración. Tienes un olor fuerte. A pesar de lo pequeña. El miedo con el chocolate. Te hundes bajo la chaqueta de mi traje sastre.

«No no la niña cree que estamos pérdidas, todo está bien, gracias. Mi marido viene en camino. Muchas gracias.»

Tengo la voz firme, segura, sé expresarme. Vuelven a partir. Y entonces. No pueden hacer más que eso. Tienen algo que hacer.

Hay que concluir. Mientras más me demoro, más me pierdo. Se va a volver cada vez más difícil. Se va a hacer inhumano, extraterrestre.

Mi lechucita, mi lobo, no te preocupes. Descansa un poco. Vamos a jugar a dormir en cualquier lugar. Aquí estoy, velándote el sueño. Aunque te despiertes sola, de seguro voy a estar en una panadería por ti, en una farmacia por ti. Se acabaron las camas. La aventura entiendes. La comodidad es el precio que hay que pagar. No tengo amorcito, ni vaso de agua ni aspirina. Arrímate contra mí. El papá no se va a preocupar. Le vamos a mandar postales. Va a estar orgulloso de ti. Sí te prometo te voy a acompañar un pedazo del camino. Te voy a despertar. Sí no hay que sentarse en la vereda, pero esa persona no nos ve. Sí mañana será el momento de recuperar el auto si has cambiado de opinión. Será de día, brillará el sol, todo eso. No no me voy. ¿Por qué me iba a ir? Es verdad, ¿por qué me iba a ir?

Ah no yo ya terminé de contar historias. Cuenta tú.

No llores. Me duele la cabeza. Nada de lágrimas. Me voy sola y te dejo aquí. Le prendo un papel con nuestra dirección al cierre de tu parca. Alguien te acompañará de vuelta a la casa derechito. ¿Es eso lo que quieres? ¿Qué quieres entonces? Yo me quedo aquí. No voy a volver a la casa. Voy a Groenlandia. Me creas o no. No te voy a acompañar de vuelta. No puedo perder el tiempo. Te dejo aquí. El primero que te encuentre te llevará para la casa. (Inseguridad y Retirada. Dejo a mi hija en esta ciudad, en la noche, con dealers, prostitutas, insomnes, los que sacan a mear al perro. El deportista al que le gusta correr de noche, no le temo a nada). No hay para qué llorar así. Le dirás al papá lo que quieras. Entiendo. Eso es sin duda lo mejor. Debería haberlo pensado antes. No me ofendo. Espera ahí. No me sigas. Yo te voy a decir como es allá. Cuenta hasta cien seguro que va a pasar alguien antes de que termines.

Papá, papá...tu padre...No sé, yo no sé. Es una espalda, una mano. De inmediato me quiero alejar. Primero no me gusta. Lo que me va a gustar, primero no me gusta, en verdad. Porque no lo conozco, porque está alejado y porque es raro. Así que estoy segura desde un comienzo de que no me gusta, pero me intriga. Y me da pena también. Hay algo que me da pena. Y trato de entender. Tanto que me vuelvo ilimitada. Eso me sorprende. El amor me vuelve vasta. Ya no tengo opinión. Es un gran alivio. Para mí y para los otros. No hago ninguna selección. Soy Dios. No de verdad. Entonces, amo como Dios. No dura mucho. Le pasa a todo el mundo. Amo un momento fuera de mí misma. Amo a secas. Le ha pasado a todo el mundo. Es el amor.

Escucho y veo el sufrimiento, pase lo que pase, se diga lo que se diga, está ahí, aunque no se hable de él, rezuma y despierta mi amor. Me da ganas de reparar, pegar, curar, abrazar, lamer,

Cada vez, por todos, sí, sí,

Los gordos, los enanos, los gigantes, los obesos, los jorobados, los cojos, los feos, sí, sí, lo siento pero sí, sí, a todos los que tienen algo de eso, porque francamente los otros no me interesan.

Bueno ahí estamos. Felizmente generalmente casi todos tenemos algo de eso aunque algunos están felices de alejarse de todo eso qué sé yo.

Algunos están felices de caer ahí también. No hablo de los que cayeron ahí.

Logro, en breve, amar como uno amaría ser amado. Es terrible, yo sé como cada uno quisiera ser amado. Pero todo el mundo lo sabe ¿no? ¿Entonces cómo no hacerlo cuando uno lo sabe? Cuando hay tantos que lo piden. ¿Y tantos que son mal amados? ¿Y tantos que se conforman con migajas?

Yo lo sé antes de saber si yo misma amo. Yo lo sé antes de saber si pueden amarme también. ¿Es gratificante lograr amar como Dios?

No no no no no, para nada no, a no ser que uno tenga vocación.

Mi cuerpo no puede decirle sí a todo el mundo. Es extremadamente frágil. En lo concreto tiene un corazón. Por momentos ha sido necesario incluso impedirselo porque yo no iba a esperar indefinidamente.

Acercar, aguachar, trepar, despegar, fundir, arriesgar, pegarse, apoyarse, doblar, enloquecer y el resto

Tu padre, mi marido, tu padre mi marido, él, él, él, él, él.

## Etapa 1

Dispuesta a todo por unirme a él. Ya verás. Por conocer absolutamente. Fuerza centuplicada. La energía ahí de acuerdo tú sabes como es. Todo el resto es limitante. Así que uno suprime el resto por un momento. Si es largo tanto mejor. Esa es toda la apuesta. Que ese momento dure indefinidamente.

## Etapa 2

Derrota moral, desarticulación, deprimida, desenraizada, desratizada,

Normal no hay de qué preocuparse. Si te detienes ahí, vuelves a empezar en otra parte, en el mismo punto eso vuelve a empezar

Derrota moral, desarticulación, deprimida, desenraizada, desratizada,

Cada quien sabe a cuántos ama.

Porque lo que viene después, es otra cosa. Tú padre te dirá lo mismo que yo. Lo que viene después de que la muerte ha pasado por allí.

Muerte: cese de la vida, considerada como un fenómeno inherente a la condición humana.

Después de eso podemos empezar a hablar. Ahí ya es otra cosa, otro estado. Quienes han conocido la muerte de a dos, quienes se han quedado después, quienes no han huido, quienes por ende no han dimitido porque eso también es fácil. Intentan un amor, el suyo, eso les atañe. Son pocos, inevitablemente haciendo la pega; lo que eso significa hace que sean unos pocos inevitablemente, no digo privilegiados, dada el tremendo trabajo no.

Si amanece estamos fritos.

Todo el mundo tiene una receta de torta de chocolate. Yo también tengo una. Te la doy para lo que te pueda servir. A lo largo de la vida te enseñarán sin duda otras mejores.

Reina de Saba

Un barra de chocolate para cocinar.

Poner a baño María con 100 grs. de mantequilla.

Sacar del fuego y agregar 3 yemas, azúcar 3 cucharadas soperas, harina 2 cucharadas soperas.

Batir las claras a nieve.

Incorporar.

Enmantequillar el molde.

Verter en el molde.

Hornear veinte minutos a fuego medio.

La punta de un cuchillo debe salir limpia.

Yo paro la cocción antes. Así es como te gusta.

Bueno me voy. No se me olvidó nada. La dirección ya está bien prendida. La muestras si no la ven en la oscuridad. Vas a volver a tu cama. ¿Por qué iba estar enojado contigo el papá? El papá sabe que es culpa mía. No te preocupes. Responde lo que quieras. A todas las preguntas.

Me fui y quise verla de lejos. Saber quién iba a ser el primero en ocuparse de ella. Por lo menos sí. No era inseguridad. No era eso. Era mi hija. Eso. Tenía que ver más bien con eso. La primera vez que uno deja que vayan a comprar el pan solos y uno los sigue de todas maneras para comprobar si cruzan por el paso cebra como uno les ha dicho. Ella no ha ido nunca a comprar el pan sola.

Se empapó las manos en el acequia, esas manos de sumo en miniatura. Entonces quise intervenir como siempre, pero respiré, sí respiré, esperé que él llegara, el primero en llegar, y recé, ojalá pudiera llegar rápido antes de que ella alcanzara sus manos y bebiera. Ella no bebió. Se dejó barrer por la corriente. El pedazo de papel con la dirección escrita volaba contra su nariz. Se iba a despegar. Y ahí yo ya no tendría opción, iba a ir. Yo me subestimaba. Estaba perfectamente agarrado. Le golpeaba la cara regularmente. Yo no veía más que un cuadrado blanco. Y de pronto el ruido de pasos. No se me iba a privar de nada. Una mujer, yo habría preferido un hombre.

«¿Dónde está tu mamá?»

Detrás de ti huevona así que ten cuidado. Mi hija no responde. Mi hija no habla con desconocidos. Mi hija se para derecha. Muestra el papel blanco.

Unos pocos minutos más y estará hecho.

La mujer duda. Toma a mi hija de la mano.

No no grité.

Sí, mi hija me escuchó.

Corrió derecho hacia mí. Me descubrió sin dificultad, chocó contra mi vientre.

La mujer se aferró a su cartera. Gritó en la oscuridad:

«¿Pero qué juego es este, esta mascarada, qué quieren conmigo? Me engañaron. Mi monedero billetera libreta de cheques agenda tarjeta de crédito american express, la gold etc.»

Nos reímos. Nos reíamos. Eso no le gustó. Inevitablemente. A nosotros tampoco en su lugar. Nos revolcábamos de la risa.

Yo sabía que iba a ser difícil. Una mujer que abandona a su hija, es inhumano, todo el mundo lo dice.

No hay otra solución. Si hubiera podido encontrar otra. Yo no soy peor que otras. Traté de aclarar las cosas sobre ese lento desmigajarse. ¿Qué me va royendo poco a poco como los ratones roen el queso en los dibujos animados? Pensé que era él. De él, uno siempre puede cambiar de él. Bastaba con tomar otro él o prescindir de él por un momento. Salvo que no habrá otro él con quien yo haga una ella. Y a ella, mi hija, yo no la cambiaría y eso es lo que ella me pide, todos los días, cada día día tras día sin interrupción, hasta que eso va a, ahí de repente, no puedo más, a menos que.

Le coloco una de sus manos húmedas sobre mi falda. No era broma sabes, le repito. No me crees, nunca me crees. Para de reírte. Se agarra con los dedos al cinturón de mi falda. Está bien no voy a salir volando.

Estamos salvadas. Un almacén<sup>20</sup> abierto.

Compro naranjas y pañuelos. Había pensado en otras cosas pero el almacén abierto no acepta tarjetas de crédito. Hay lugares así. Va muy rápido. Los lugares donde los celulares ya no pasan, o donde rechazan las tarjetas de crédito, donde no hay distribuidor. Ha llegado a todas partes nos dicen menos acá. El almacenero no hace ninguna pregunta. Tengo muchas ganas de un cigarrillo. De ese que tiene en la oreja. Basta con estirar la mano. Bostezo sin ponérmela delante de la boca.

Fumo el cigarrillo que quería. Ella juega con la naranja delante mío. Cierro los ojos. Está claro que todavía no estamos en Groenlandia. Por lo menos cambiamos de país.

Diez buenas razones para ir a Groenlandia

- Las raquetas.
- Los osos polares.
- Los trineos.
- Las pieles.

Se atasca. No has llegado ni a la mitad. Ah no yo no te voy a ayudar

¿Cómo decir lo que ella es y que no hay que estropear?

Todo se quiebra entre mis dedos. Una taza y no solo eso.

Saltada, sajada, sin dientes.

Alterar: cambiar para mal, echar a perder, corromper, deteriorar

Lo que yo no quiero hacer con ella.

---

<sup>20</sup> Nota de la Trad. : En el original, dice « un árabe abierto » en alusión a la gran cantidad de tenderos de ese origen que hay en Francia. Al cambiar por la traducción que aquí se emplea, pierde algo de sentido la frase « Por lo menos cambiamos de país » (al final del párrafo subsiguiente) ; aún así parece mejor la opción de « almacén » para un montaje en Santiago de Chile.

Voy a llamar un taxi. Basta con esperar que se haya dormido. La voy a poner en el asiento de atrás.

Absurdo.

Pruebo cada puerta. El que se abra será nuestro auto. No para siempre. Es un préstamo. Sácate la parca. ¿Estás bien? Todo el mundo tiene sueño a esta hora.

Es una citroneta o una renoleta, bueno un auto viejo que ya no se fabrica, sumamente estrecho. Nuestro aliento empaña los vidrios. Sus cabellos son finos, tiene ese agujero al medio de la frente que conozco de memoria. Mi mano va y viene.

Es la ballena que va que vira

Quiere la verdad. Es todo.

La extrema derecha se propaga en este país, esa es la verdad.

Mañana el tiempo estará soleado con chubascos débiles, hay que confirmarlo todavía, sólo lo sabremos con certeza mañana en la noche

Con Groenlandia es lo mismo, sólo podrás saberlo una vez que haya ocurrido

Una cosa es verdadera cuando ya ha sido y entonces ya está muerta.

La policía. Todavía no puede ser él. No sé. Por lo general soy yo la que llama a la comisaria. Me cargan los atrasos, que me dejen plantada, siempre pienso lo peor. Así que llamo para saber qué ha pasado en la morgue, en el hospital o en la cárcel. Nunca nadie que yo conozca.

Una mujer sale de su casa con su hija minusválida. Son las dos de la mañana. Espera a estar en la calle y entonces, con un cuchillo de cocina, golpea a su hija en varias partes. En la casa en el primer piso el padre y el hijo duermen.

No tengo idea. Le dan escalofríos en la espalda jugando con su hija me quiere mucho poquito nada

Ya no sé de qué tengo ganas si de un baño, de una matanza, de un terremoto o de un tazón de café con leche. Me digo bueno, cálmate, no te hagas la interesante.

Queso crema, Nutella, leche semidescremada, yogures naturales, camembert, compotas, jamón, mantequilla sin sal, chocolate, jabón, detergente, Campari, aceitunas, tallarines, plátanos, tomates en caja, ajo, máscara waterproof, darjelling, galletas, sardinas en aceite.

Cuando has estado en la unión soviética ya no puedes entrar a un supermercado de la misma manera.

Cuando has hecho una residencia en un servicio de oncología entonces créeme ya no enciendes tus cigarrillos de la misma manera.

Cuando has escapado apenas a la muerte, ya no puedes respirar de la misma manera imposible.

Cuando has visto como yo te veo niños mutilados por bombas anti-personas, no los miras en la televisión de la misma manera.

Cuando has sido violada volviendo a casa con tu bolsa de las compras, no vuelves a cocinar de la misma manera.

Me desperté. Tenía gusto a plomo en la boca. Esa sensación de que me echaban para atrás. Duermo y soy aspirada por el fondo, aplastada. No la veo, mis rodillas están vacías, a mis pies nada, en el asiento de adelante la nada. Salió del auto sin avisarme. Me arañó la palma de las manos, me muerdo el interior de la boca. ¿Dónde está? ¿Dónde estás? Lechucita, lobo, gato, pulguita, y todo el mundo.

¿Es suya?

Es mía.

¿Es suya?

Es mía.

Demuéstrelo.

Mi hija con un policía que la señala con el dedo como se haría con una muñeca.

Aparece en mi pasaporte. Digo.

¿Su pasaporte? Tiende la mano para recibirlo.

Busco en mi cartera. Me palmo los bolsillos inexistentes de mi blusa. No lo ando trayendo. Tengo las manos pegadas contra los senos. Termino por hacer cualquier cosa.

Mi hija mira hacia otra parte. No se mueve. No hace nada por ayudarme.

Es inquisidor.

¿Usted es su madre?

Sí. Además es más joven que yo.

Nos peleamos, digo.

Él repite. Usted peleó con ella.

No, nosotras: ella, un individuo completo y yo del otro lado su madre.

Sígame.

¿Por qué?

Estoy ganando tiempo. Tengo que encontrar el ángulo de ataque.

Insiste, ¿a propósito de qué fue la pelea?

Era una pelea silenciosa.

Soy incoherente.

Sacude la cabeza gravemente: Entiendo.

Es una pesadilla no es cierto, los policías no hablan así. Es mi cabeza. Parto vagabundeo.

Ella dice claramente: bueno volvamos a la casa.

Todos nos callamos el paco, yo, mi sueño. Nos interrumpió en seco. Había querido colocar todo de nuevo en su lugar. Había querido decir quien era el jefe ahí. Inclinación respeto. Muy pronto va a gritar es el papá mira es el papá.

Lo grita.

Es la guinda de la torta. Entre nosotros decimos así. En la familia.

Eso fue mucho más tarde. Él llega mucho después. Me salté un pedazo. No seguí el orden. Pensé que a ustedes les gustaría conocer el final.

Él llega. No podemos decir que sea buen mozo. Tiene encanto. Eso dicen. Me toma por los hombros.

¿Qué hiciste?

¿Qué hice?

Sí, ¿qué hiciste?

Levanto los hombros. Él está acostumbrado. Da un mini suspiro.

Vamos para la casa, yo te voy a cuidar.

Coloco la cabeza sobre su hombro.

Ella desliza su mano en la mía.

Una familia que se aleja de espaldas.

No claro que no. Es para la risa. ¿Se lo creyeron?

Humillación constante. Imagínense el mundo lleno de agujas punzantes y cada día hay más, no vale la pena tender la mano.

Entro en la ficción para que finalmente la vida tenga lugar.

Siempre estoy más o menos muerta en verdad todo depende del grado.

Ser simplemente capaz de decir como millones de otros mi vida no se me parece. Ser simplemente capaz como miles de otros de volver a plantear eternamente las preguntas de la adolescencia. La pregunta del nacimiento de uno mismo.

Lamentable.

Uno no se da nacimiento a uno mismo.

De nuevo van a decir ¿de qué está hablando?

¿Cuál es el tema?

Hay algo pero es difícil seguirlo.

Se pierde por el camino.

Exagera.

Reitera la basura entre los hombres y las mujeres.

Lo que se piensa bien se enuncia claramente.

La fascinación por la violencia está llevando a nuestra sociedad a la ruina.

La femineidad y sus arrebatos, todos sus arrebatos y son muchos y nos libran del mundo entero, qué mierda.

¿Se nos da mal hacernos bien? Es una pregunta que uno se puede plantear.

¿Por qué rechazar la diversión?

¿Vamos a tener que seguir escuchando por mucho tiempo?

Me aburro ¿no?

No sé si cerré los ojos.

Se habla de una hija y de su madre.

Hay una historia de derrota moral y de chocolate.

Tengo hambre. Uno siempre mira para ver cuándo llegará el momento de ir a comer.

Uno siempre mira para ver cuándo llegará el momento de irse a dormir.

De todas maneras hay una pregunta, ¿la va a dejar o no?

¿A quién, a su hija? ¿Cuántos años tiene antes que nada?

No se dice, tampoco su nombre.

Todo para hacerse la original.

Los pacos, la comisaria, una niña con su madre ¿dónde está el problema? Él me va a decir que me fugué. Soy una treintañera pero todavía me pueden decir que me fugué. Tengo el físico para eso. La facha que va con eso. Se permiten cualquier cosa conmigo. ¿Cómo pude haber dejado que hicieran lo que quisieran?

Sonrí todo el tiempo. En la mañana, al decir buenos días, en la calle, y también pido perdón. Me empujan y digo perdón, automático.

Cuando hay demasiada gente y nadie me habla me voy al baño y me siento y espero que el tiempo pase. Grito bajito mamá mamá, siento tanto haber llegado a esto. Me lavo las manos mucho tiempo, me enjuago minuciosamente y sonrío en el espejo en forma normal.

Me repiten indefinidamente las mismas historias.

Uno cree habérselas dicho a otra, solución 1

Todos tenemos una decena de historias, uno las repite inevitablemente, solución 2.

Caminar, correr, nadar, carreras de atletismo, esquiar, galopar, hacer deportes

Pongo mal cara de estar bien.

Reclusa, clandestina, anodina, inadvertida, invisible,

Mi marido. Él va a intervenir. Los hombres intervienen.

En la comisaria, nos sentamos en sillas de plástico, el linóleo que ahoga los pasos. El ruido de la máquina para hacer café.

¿Por qué no vuelvo a mi casa?

¿Por qué duermo en vehículos que no me pertenecen?

Van a hacer que me entreviste con una psicóloga. Me hablan despacio y articulado. El estrés, el estar sobrecargada. Es divertido yo tenía más bien la impresión de estar subcargada. Si la vida consiste sólo en... Planteo mal el problema, me rebelo. Soy la rebeldía en estado puro. Me trago la fealdad, la podredumbre, lo malsano, lo monstruoso, la amargura, la maldad, lo agrio, la suciedad, los complejos, los celos, la envidia, la mezquindad. Me lo trago todo. No tengo que esforzarme. Es natural.

Verifican que yo sea realmente yo, que ella sea realmente ella, encuentran el auto. Le avisan a mi marido. Me pasan el auricular. Hago no. Él repite. Ustedes se pelearon. Eso. Una desavenencia con la tierra.

Sígueme. ¿Qué pasa? ¿Querías quedarte allá? ¿Era amable el señor? ¿Te gustaba con su gorra? Una gorra como esa vuelve a todo el mundo amable ¿es eso? Calma y seguridad. ¿Cómo son los representantes del orden en Groenlandia? Ya ves ni lo había pensado. Su himno nacional tampoco lo conozco. Eso es lo que te gustaría hacer más tarde. No grito. No grito todo el tiempo. Siempre obligada a reprimirme.

Ir hacia lo desconocido. Tierra virgen. Parte del cerebro nueva.

Pasajes de tren, de avión, de barco. Descubrir tesoros y perlas.

No continúa con la historia. Se bloquea.

Ella cuenta cualquier cosa. Cuenta mal.

Ella siempre ella.

Quiero saber qué pasa con la niñita.

A mí me da lo mismo. Por mí que se muera.

Si ustedes quieren. Como lo estoy inventando puede cambiar.

Y se quedaron solos el oso polar y el niño en medio de los edificios, con los desechos coloreados, el frío, la conservación, el frío, la nitidez, el frío, la valentía.

Un hombre no basta, un niño después dos tres cuatro hasta mil ídem.

Un pensamiento debe avanzar.

Cuando uno piensa en los clásicos.

Por lo demás siempre me deprimó en vacaciones.

Comprar libros al por mayor y vivir por poder.

No tengo ningún signo exterior de competencia. No sé tejer mejor que otra persona ni sé más de física cuántica. No he llevado nada hasta el fin.

Ser imbatible en un área. En una área reservada. Un jardín donde ir a descansar.

Muy bien mi hija quiere convertirse en policía o en guardia de seguridad. Muy bien, todo está bien, ella ha captado el espíritu de la época, le gustan los uniformes, ciertas madres producen deseos dudosos, soy una de ellas. Cuando nos crucemos dentro de algunos años...

Ella ya no avanza.

Espera, yo espero.

Una carnicería. En frente un camión frigorífico. Los animales cuelgan descuartizados con las costillas al aire. El olor soso de la sangre, el olor de las reglas acentuado. Elle mira.

Espera, yo espero.

El joven carnicero lleva un animal al hombro. Se dobla bajo el peso. Ve a mi hija que lo mira fijo. «Los prefieres en hamburguesas». Ella no reacciona. El se hunde en la tienda tras lanzarme una sonrisa. Ella me toma de la mano, sube hacia los cerdos destripados, yo la sigo. Se pega contra la pared del camión. Hago como ella. El muchacho vuelve, no nos mira, la cabeza en diagonal discute con el patrón. Maquinalmente cierra las puertas del camión después da un golpe en la prisión, señal para el chofer de partir.

Estamos en la oscuridad, en el frío, con la carne muerta.

Cuando di a luz no había tanta sangre.

Era para mí. Un regalo. Un lugar donde hace frío con carne cruda, eso era lo que ella había retenido de Groenlandia, se dijo se lo damos en pequeña escala y después nos vamos para la casa.

Sentí que me crecía piel alrededor de las orejas, el trineo que nos bamboleaba me daba ganas de vomitar. La nieve estaba dura como una costra de sal, los gritos de los perros atravesaron el aire helado.

La caza había sido un éxito. Teníamos reservas para varios meses. Pequeña madre mató a su primer visón. Tiene el talento de los verdaderos cazadores. Durante algunos segundos miró al animal a los ojos, reconoció su valor y libró combate. Yo fui la primera en acercarme a los perros. Quería admirar el cadáver, el visón se levantó, intentó unos últimos zarpazos furiosos contra mí. No supe evitarlo. Me echó por tierra y sentí abrirse la herida. Pude ponerme de pie y dar una señal de que todo estaba bien. Tengo que aguantar hasta el campamento. Soy la única que conoce el camino. Estoy ahí porque sé volver a casa. Siempre lo supe. Parto de caza por el camino de vuelta. Es un don. Siendo guagua volví a mi iglú como un cachorro mientras mi madre se arrancaba mechones de pelo negro creyéndome perdida para siempre. Mi vientre me

impulsa. Trato de olvidar los golpes de trineo que resuenan en mi herida. Tengo calor. Me gustaría arrancarme la ropa de piel. Yo nunca he matado visones. Me resbalo, aterrizo violentamente contra el hielo. Mi rostro se raja como un espejo.

¿Están completamente locas? Me salen de ahí al tiro. Se robaron algo. ¿Las menudencias?  
¿Es una secta?

La vereda. El chófer que eructa. La pequeña lívida. Y yo... sin comentario.

Estábamos puaj.

No duró más de cinco o diez minutos.

Eso es Groenlandia,

Ahora podremos decir que estuvimos allí.

Ella quería ir de todas maneras al colegio. Qué tanto si no durmió en toda la noche. Uno no puede faltar así no más sin razón. Esa era la preocupación, yo no tenía ninguna razón válida. Vamos a inventar una enfermedad entonces para la profesora si te duermes u otra cosa. Entonces eso de acuerdo. Sueño agitado fuerte fiebre fatiga general.

Una noche para ir a Groenlandia y volver. Mierda

Departamento. Ella está de pie en la tina. Hago correr la ducha encima de su cabeza como una nube que llueve sólo para ella. El agua roja desaparece por el desagüe.

Él nos mira. No ha dicho nada. En la puerta de entrada la abrazó muy fuerte. Ella pegó la nariz contra su cuello y respiró. Al interior de los cuellos hay un olor particular que da cien años de fuerza. Yo lo hacía antes. Ya no creo en eso, comprobé que no funciona.

Ella se traga una tostada. Somos dos mirándola. ¿Qué haremos cuando ella ya no esté ahí?

La profesora me dice siempre sí con un aire cómplice. Siempre me habla amablemente. Sabe que estoy loca desde hace tiempo.

Ella nos hace chao con la mano. Vuelve hacia mí. Me pongo a su nivel, me acaricia la mejilla. Se preocupa por mí. Finalmente se va.

El sol que va acompañado de dolor de cráneo.

Él dice: Vamos a tomar un café.

Y sí, No me voy a salir de esta así como así.

Todo está bien. Yo debería partir más a menudo. Estoy cansada físicamente, hacía tiempo que no me pasaba. Tengo ganas de salame.

Pido mantequilla y salame y un café con leche. Son las nueve de la mañana. Eso lo exaspera. Sé que voy a mojar el sándwich en la leche hirviendo. Sé que nada está resuelto. Tengo un agujero ahí. Es el gusto de una mañana en que se sale de la cárcel o se deja el hospital o se llega al aeropuerto.

¿Por dónde empezamos?

Faltar a la prueba escrita, faltar al oral. Babeo en la leche, me hago bigotes.

Se trata de colorear. Él tiene trece años, ella tiene seis, es amigo de su hermano mayor pero quiere quedarse con ella, la más chica. La pone sobre sus rodillas para que esté a la altura de la mesa. Le mete la mano en los calzones, ella no sabe por qué. Ella mira hacia la puerta. Detrás están su hermano, su hermana y su nana. Ella escucha sus voces. No es capaz de decir cuánto tiempo dura eso, no es capaz de decir cómo se siente. Ella espera que se abra la puerta. Después vamos a comer. El amigo del hermano mayor vuelve a su casa. La mamá viene a dar los besos de buenos noches antes de que ella se duerma. Qué alegría ser una niña rodeada y protegida en un barrio bonito.

Él suspira. Qué le importan a él los niños del mundo, los de la vecina, de los diarios, de quienes trabajan de quienes mueren, del sida de la hambruna, de la infancia maltratada.

Me callo. No le gusta mi historia.

Dice que está harto de vivir con una

loca

pretenciosa

mal cogida

miedosa

arrogante  
mentirosa  
sentimentaloides  
chiflada  
Una impresentable  
Dormida  
fea día tras día  
una verborrea, una

Terminó su exprés.

Voy en la mitad del sándwich.

El trabajo, tiene que ir. Me encanta cuando tiene los ojos en medio de las mejillas. Lo voy a acompañar.

Todavía me queda del sándwich

Quiero ir a pie. Él ya está atrasado. Y yo no debo detenerme.

Una puerta cochera, muy rápido, sólo nosotros.

Hasta la noche, dice.

Todo vuelve al orden. Me compliqué por nada.

Qué rápido el borrón y cuenta nueva.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Nota de la trad. : La expresión española más análoga a la usada en francés es « pasar la esponja », que significa lo mismo que « borrón y cuenta nueva ». Sin embargo, preferí esta última porque « pasar la esponja » no es habitual en Chile. En todo caso, la frase completa debería ser « Qué rápido se pasa la esponja ».

Deje de mirar, por favor.

Déjeme

No

Se acabó

Por favor