

2009

Entre el texto, la puesta enescena y la performance del registro en la escritura deManuela Infante y el Teatro de Chile

Carlos Labbé

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Labbé, Carlos (Primavera-Otoño 2009) "Entre el texto, la puesta enescena y la performance del registro en la escritura deManuela Infante y el Teatro de Chile," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 69, Article 14.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss69/14>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**ENTRE EL TEXTO, LA PUESTA EN ESCENA Y LA
PERFORMANCE DEL REGISTRO EN LA ESCRITURA
DE MANUELA INFANTE Y EL TEATRO DE CHILE**

Carlos Labbé y Mónica Ríos

D'Alecon: ¿Me decís que eso es todo esto, un tumulto de casualidades favorables?

Juana: Sí.

D'Alecon: Pero...

Juana: Pensáis que podría ser de otro modo... Lo importante es que son favorables, no que son casuales.

Manuela Infante, *Juana*.

Hace cuatro años atrás, bajo el nombre de Archivadramaturgia¹, realizamos una investigación que buscaba inventariar a los dramaturgos chilenos por entonces menores de treintaicinco años que tuviesen escritas y montadas dos o más obras de teatro en el lustro que comprende los años 2000 a 2004. La pesquisa tuvo como resultado los nombres de veinticinco dramaturgos, de quienes por entonces analizamos cincuentaún textos dramáticos. En aquella oportunidad propusimos un modelo de lectura a contrapelo del teatro, actividad desde donde provenía la mayoría de estos dramaturgos, para analizar desde aspectos textuales e ideológicos, más que semióticos, el teatro escrito. Como nuestra formación de investigadores es la teoría y la práctica literaria, y no había posibilidad de acceder a montajes ya fuera de cartelera, consideramos que el texto era la única manera, junto con los recortes de prensa, de acceder al fenómeno teatral específico que abordábamos.

Los dramaturgos jóvenes de 2000 a 2004 se situaron en un ámbito más bien marginal de la producción teatral, o bien fueron acogidos en el ámbito académico como estudiantes y noveles profesores; bajo el rótulo de emergentes se indicaba su tránsito desde aquellos espacios hacia otras posiciones de mayor visibilidad en el campo cultural chileno. Desde esos años, como era previsible, solamente algunos de estos dramaturgos han llegado a ocupar los espacios centrales de la producción y enseñanza del discurso teatral. Ya ha señalado Pierre Bourdieu que el asunto de la legitimación o instalación en el centro del campo cultural se debe a una “pluralidad de potencias sociales” (31), asociadas a los poderes económico, político y al apoyo institucional, que detentan mayor o menor autoridad dentro del campo intelectual. En cuanto al teatro chileno de la década de 2000, este proceso se puede rastrear tanto en el uso de los espacios de montaje de las obras teatrales—desde pequeñas salas a centros culturales con financiamiento privado nacional o extranjero, hacia salas universitarias, espacios relacionados con centros comerciales y otras de propiedad pública—como en el volumen de los fondos estatales que reciben para financiar sus proyectos, en la masividad de los medios de comunicación que informan o comentan sobre ellos, en la resonancia que sus poéticas alcanzan en el ámbito universitario, en el aval y reconocimiento que obtienen por parte de los dramaturgos de las generaciones anteriores, y también en la publicación de sus propias producciones como registros visuales, audiovisuales, libros o su inclusión en revistas y sitios de internet. Es pertinente referirse en concreto a este proceso mediante el análisis del trabajo de la compañía Teatro de Chile y la escritura de su dramaturga Manuela Infante (Santiago, 1980) como una producción cruzada por todos estos ámbitos de legitimación². Después de la primera controversia por *Prat*³, montaje teatral estrenado en la sala Sergio Aguirre de la Universidad de Chile el 10 de octubre de 2002, este texto y el de los montajes siguientes de esta compañía fueron publicados en revistas y luego integraron varios libros⁴. Durante junio, julio y agosto del presente 2009 *Narciso*, *Cristo y Juana*, tres de las obras teatrales de la compañía Teatro de Chile, han sido remontadas en el Centro Cultural Matucana 100, institución privada que obtiene financiamiento directo del Estado chileno⁵, en lo que se ha denominado una *residencia*, y durante julio del mismo año esta compañía se adjudicó \$109.385.000 pesos del Ministerio de Cultura chileno por el proyecto “Fortalecimiento Teatro de Chile como elenco estable” hasta el año 2011⁶.

Más allá de analizar esta contingencia, nos interesa retomar una tensión observable en la situación actual de la compañía Teatro de Chile dentro del campo cultural chileno que se liga directamente con una disputa propia de los estudios teatrales: hay dificultad en escribir sobre teatro cuando lo que se quiere es hacer una panorámica de la literatura chilena. La tensión se establece entre creación colectiva y autoría dramaturgica o, en otras palabras,

entre la puesta en escena y el texto. Tal como ha declarado Manuela Infante: “Siempre se malentiende el trabajo como si fuera mío, y se habla de ‘tus obras’ [...]. Es difícil para mí caminar en contra de eso. Y el equipo es súper equivalente en términos del trabajo de la creación, pero se habla poco del grupo, se le entrevista poco” (Labarca 19).

En las próximas páginas queremos analizar y hacer explícitos los modos en que la publicación de los textos de las puestas en escena de la compañía Teatro de Chile ha posibilitado aquel malentendido al que alude Infante. Se trata de un cambio epistémico en la categoría del montaje teatral que evidencia la amalgama de dos sistemas de comprensión contrapuestos en los discursos de los teatristas: el del cuerpo como transición del saber – asociada a la puesta en escena, la autoría colectiva, lo efímero y la realización en un espacio y tiempo liminal–, y la cultura escrita – asociada con la diseminación del conocimiento, las estructuras de poder, la autoría única y la recepción canónica que tradicionalmente ha concebido el drama como uno de los géneros literarios. Aquella amalgama epistémica también se cuela en el texto y en la poética de estos creadores teatrales chilenos de la década del 2000, al extremo que en *Cristo*, el montaje más reciente del Teatro de Chile, se vuelve el motivo que configura la obra a todo nivel. La carencia de una reflexión en torno a esta disputa entre sistemas de comprensión caracteriza los montajes y textos del Teatro de Chile, a diferencia de los teatristas chilenos de décadas anteriores, quienes al enfrentar contextos políticos amenazantes debatieron sobre las consecuencias reales que podían tener las artes de naturaleza efímera frente a la escritura, y situaron sus producciones teatrales en un diálogo metódico entre hacer y registrar, entre la creación y la crítica, así como entre las reflexiones sobre la realidad y su representación cotidiana. La pérdida, durante la década de los noventa, de los referentes políticos contingentes con claro signo positivo o negativo, produjo que el teatro chileno posterior utilice las metodologías del desmontaje de la representación a medias, debido a que la otra cara de la ecuación semiótica – lo *real* que funciona como referente – adquiere una complejidad mayor.

El acontecimiento y el texto

Podemos recordar que a lo largo de los siglos en occidente el drama fue uno de los tres géneros dramáticos establecidos por los comentaristas de Aristóteles (Genette 184 y ss), de cuya autoridad crearon un espacio legítimo para prescribir cómo se debía llevar a cabo en el ámbito literario. Sin embargo el teatro intentó encontrar su especificidad en la puesta en escena, oponiéndose así a aquella corriente tradicional que asociaba al teatro al texto representado (Fisher-Lichte y Rosel 115-118). A lo largo del siglo XX se puede rescatar una serie de escritos que corroboran la disputa

de cómo abordar el teatro. Jiri Veltruski ha declarado que el drama es una obra literaria por derecho propio, y también que de entre los géneros literarios el drama es el que tiene los límites más claros. Además afirma que

quienes sostienen que la característica específica del drama consiste en su vínculo con la representación, están equivocados. Dicho criterio no sólo dista mucho de ser pertinente, sino que ni siquiera es útil como una herramienta práctica para un primer enfoque. [...] La forma en que el teatro difiere de cualquiera de los géneros literarios no tiene nada en común con las diferencias entre ellos. El teatro no constituye otro género literario, sino otro arte. Éste utiliza el lenguaje como uno de sus materiales, mientras que para todos los géneros literarios, incluido el drama, el lenguaje constituye el único material (15).

Esta concepción que sostiene la preponderancia del texto sobre la puesta en escena utiliza la tradición como base, y con ello la palabra escrita como el mecanismo mnémico de la cultura. Por otra parte, así como rechazaban la idea del arte como representación y como traducción de realidades ajenas a su presencia material, las vanguardias artísticas europeas de primera mitad del siglo XX criticaron que la institución del arte estaba separada de su praxis vital (Bürger 103). En este intento por exponer las estrategias con que se ordenaba el discurso del arte, las creaciones adquieren un carácter político, transgrediendo el uso de los espacios y contenidos, entre otras categorías, que estaban en el centro de la institución del arte burgués⁷. Algunas de esas categorías en el teatro fueron justamente el drama y su valor mimético como modelo de realidad (Lehmann 21-22). La crítica a la supremacía de la palabra por sobre la puesta en escena se volvió herramienta catalizadora de una serie de otras propuestas sobre el teatro, que afirma no sólo la decadencia del efecto de la palabra escrita⁸, sino también una experimentación con los medios propios de esta actividad⁹, que están destinados a afectar al cuerpo tanto del actor como del espectador¹⁰, para que así el teatro se convierta en una actividad artística cuya eficacia está dada por la transgresión de los higiénicos límites de la compartimentación burguesa. Como lugar de crítica hacia la sociedad occidental, el teatro adquiere en este movimiento crítico un espesor que lo obliga a moverse en el límite del arte como representación y en la esfera política como lugar de efectos colectivos concretos.

La relación entre el teatro, la política y los usos de los mecanismos de vanguardia se tensiona en Chile de modos diferentes que en las capitales europeas. Es ya consabida la controversia entre la implementación de las novedades formales de las metrópolis culturales y la pregunta por la especificidad que debían tener aquellas cuestiones en relación a las características culturales propias de una república reciente en la periferia del mundo occidental y cuya nación es tan diversa como obsesionada por la

homogeneidad cultural, como es el caso de Chile. El teatro ilustrado que propuso el movimiento literario de 1842 y el teatro costumbrista del siglo XIX debían convivir con el teatro de entretenimiento principalmente español, así como con cierto teatro carente de difusión escrita de grupos aficionados y de grupos de teatro de reivindicación social de obreros de la minería y de las etnias originarias (Pradenas 203-252). De esta manera, la incipiente profesionalización del campo artístico, junto a la consolidación de nuevos sujetos en el rol de creadores y espectadores – como las mujeres y los estratos sociales medios (Poblete 11) –, recibió en el nuevo siglo las innovaciones formales de las vanguardias artísticas, casi siempre relacionadas con la alta burguesía o la aristocracia que podía educarse en la metrópoli. El teatro chileno, en términos generales, ya se hallaba segmentado en formas que oponían al criollismo de los estratos medios, heredero del costumbrismo, una vanguardia de hombres acaudalados y viajados que mantuvieron separadas las formas de avanzada artística con la actividad pública.

Desde mediados de la década de 1930, con las nuevas políticas culturales del Estado¹¹, se fortalecieron los grupos de teatro aficionado hasta consolidarse con la creación de escuelas experimentales en la Universidad de Chile y la Universidad Católica a principios de 1940. El arribo a finales de la misma década de los exiliados republicanos españoles, muchos de los cuales en sus tareas artísticas universitarias utilizaban métodos de avanzada, encausó también los esfuerzos de los grupos de teatro a consolidar un modelo que fuera vanguardista y político a la vez¹². También las compañías teatrales independientes, como Ictus y Aleph, entre otras, incorporaron discusiones teóricas y prácticas del teatro que se estaban llevando a cabo en la metrópoli. El teatro costumbrista y el realismo de corte psicológico tuvieron que recibir influjo del teatro épico de Brecht y sus complejos procesos de denuncia política, que pronto pusieron en evidencia las grietas sociales de la nación chilena. La denuncia del entramado discursivo que durante las décadas de 1960 y 1970 creaba las diferencias sociales – como sucede en las escrituras herederas del costumbrismo de Juan Radrigán e Isidora Aguirre – fue tan importante como la pregunta sobre los modelos en que se sustenta la experiencia teatral de la escritura de los llamados dramaturgos del 50, como Jorge Díaz y Egon Wolf.

El teatro de la década de 1990 en Chile consolidó las corrientes que surgieron con la escisión cultural que produjo la dictadura militar durante los dos decenios anteriores. El teatro de la nueva democracia reclamaba un espacio que se había perdido con el Golpe de Estado, ya fuera a través del regreso de artistas exiliados o como una consolidación de las prácticas de resistencia que se habían llevado a cabo en el país.

Durante las décadas de 1970 y 1980, merced a la solidaridad que se estableció entre creadores de distintas disciplinas que seguían la misma causa política, los métodos creativos de cada disciplina mediaron también

en otras artes. En un ambiente de heterogeneidad en que los géneros artísticos transgredían la compartimentalización del orden militar, se busca poner al cuerpo y la ciudad –más propiamente el asedio que se ejercía sobre ellos– en el centro de las reflexiones: ya no es la tela sino los muros de los barrios el soporte, ya no la sala de teatro sino las calles, ya no el actor sino el *performer*¹³.

Para Ramón Griffero en teatro, para la Escena de Avanzada en artes visuales como en literatura y para otros tantos durante la década de 1980, la relación entre lenguaje y representación debe enfrentar las prácticas de la dictadura que habían teatralizado la esfera de lo real¹⁴. Esta *crisis de verosimilitud*¹⁵, está sustentada por una sospecha de que las apariencias crean sujetos adiestrados por maniobras discursivas. Sus estrategias artísticas recurrieron a un lenguaje artístico hipercodificado y por ello incomprendible para la censura estatal, que incluía nuevas tecnologías así como fragmentación, montaje, elipsis, metáforas y referencias contingentes que lograron volver a cargar de efectividad política las estrategias utilizadas por el arte posmoderno de 1960 y 1970 que Marta Traba llamó “estética del deterioro” (119-121).

Performance y escritura en el teatro

La mezcla de disciplinas artísticas que se produjo en el campo cultural chileno de la década de 1980 tuvo efectos directos en las maneras de concebir la creación teatral, que se acercó a los fundamentos teóricos de la *performance* norteamericana y europea surgida en estos términos durante la década de 1960.

El concepto de performance buscaba abordar la cotidianidad de las prácticas sociales bajo la forma teatral entendida como puesta en escena. El teatro se transforma, de este modo, en una experiencia directa de lo *real* (se trata de escenificaciones de la autenticidad), instalándose como un acontecimiento y bajo la forma de la auto-presentación del artista (*performer*), cuya vinculación con la realidad política y corporal que lo rodea queda abiertamente expuesta (Grumann Sölter, 129).

El concepto de performance en Chile, república reciente de la América Hispánica, tiene matices culturales singulares que es necesario tomar en cuenta. Cuando Ángel Rama, en *La ciudad letrada*, revisa los efectos de la imposición de la palabra escrita a partir de la Conquista española, señala que la oralidad “pertenece al reino de lo inseguro y de lo precario”, mientras que la escritura “poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba la eternidad”(43). Diana Taylor retoma las reflexiones de Rama para distinguir entre el conocimiento escrito y aquel otro saber que se realiza a

través de acciones que ella llama *embodied knowledge*, que integra el campo de la performance. En Latinoamérica el aspecto intraducible de la performance es una resistencia política porque realiza un sentido que no emana desde el lugar único de la cultura escrita de los conquistadores. A partir de esta distinción, Taylor desarrolla una propuesta epistemológica que opone el concepto de archivo al de repertorio. El primero se constituye de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, sistemas de almacenado digital y otros elementos que supuestamente son resistentes al cambio: “The fact that archival memory succeeds in separating the source of ‘knowledge’ from the knower – in time and/or space – leads to comments, such as de Certeau’s, that it is ‘expansionist’ and ‘immunized against alterity’. What changes over time is the value, relevance, or meaning of the archive, how the items it contains get interpreted, even embodied” (19). El repertorio, por otro lado, lleva a cabo la memoria contenida en el cuerpo, donde caben las performances, los gestos, la oralidad, el baile, el canto y todos aquellos actos que son efímeros y constituyen un conocimiento no reproducible: “The repertoire requires presence: people participate in the production and reproduction of knowledge by ‘being there’, as a part of the transmission” (20). Este tipo de conocimiento se caracteriza porque sus manifestaciones nunca se suceden idénticas a sí mismas, en una dinámica de mantención y transformación de las coreografías del conocimiento. La introducción de esta precisión epistemológica permite abordar los acontecimientos teatrales y literarios desde puntos de vista diversos, desde una crítica hacia la cultura escrita para ir en búsqueda de ritos cotidianos, tales como los roles cívicos, las actuaciones de género, las iniciativas de resistencia, los montajes teatrales y la categoría misma de autor.

El teatro reciente y el deterioro de la eficacia política

Durante la década de 1990 en el teatro chileno en particular y el campo artístico en general, la indagación en las tensiones implícitas de la sociedad burguesa, así como las condiciones que sustentan el capitalismo que se impuso como modelo social de la nueva democracia, expresaron la ausencia de ese “El padre mío”¹⁶ que durante casi veinte años fue el referente explícito de los creadores artísticos. Los límites de la representación y lo real como problema se hacen difusos, se vuelven complejos como la nueva distribución del poder político en el poder económico. La contraparte *real* del autoritarismo en que se basaba la crítica a la representación sale de escena.

Es posible interpretar el nombre que tomó la compañía Teatro de Chile a principios de la década de 2000 como una alusión a la pérdida del referente de la década pasada¹⁷: la afirmación irónica de que esta compañía pertenece

al país revela, por otra parte, que la construcción nacional llamada Chile es un teatro creado a partir de ciertos actores o personajes que erigieron una identidad. Es consecuente, entonces, que el primero de los proyectos de esta compañía aborde la figura del héroe naval chileno Arturo Prat Chacón, cuya muerte erigida en ejemplo fue también el proyecto de un grupo de intelectuales en busca de una identidad¹⁸. En *Prat*, la compañía Teatro de Chile opone al relato de la Historia como un conjunto de grandes hitos militares y políticos a la historiografía tradicional, este montaje reflexiona sobre el mecanismo que ha erigido el poder simbólico militar, de modo que la referencia a la guerra se elude y se establece la posibilidad de un examen de los vínculos mítico-culturales de la sociedad chilena por medio de una operación de inversión de valores.

Es necesario hacer notar que dos años después de este montaje colectivo de la compañía Teatro de Chile se publicó en forma de libro el texto que sirvió de base para *Prat*, bajo la autoría de su dramaturga Manuela Infante. La tensión que en la primera parte de este artículo constatamos entre creación colectiva y autoría dramática, entre puesta en escena y texto, se advierte en el prólogo de ese libro, a cargo de los otros integrantes de la compañía: “La obra se construye, se completa sólo mediante el enfrentamiento de la palabra escrita con la experiencia del actor” (Parga *et. al.* 9). Los dos textos incluidos en ese libro, *Prat* y *Juana*, llevan a modo de subtítulo “Guía para la creación de un mundo”, cuyo carácter ficticio rescata los mitos – la épica de las Glorias Navales y la hagiografía de Juana de Arco – en la noción de teatro como modelo del mundo. Asimismo, en la superficie escritural transparente y en el carácter inconcluso del texto publicado, por ejemplo, aquel listado de “Temas del juicio” que se realiza a Juana de Arco en el texto homónimo, que se presenta por medio de afirmaciones generales, síntesis, dudas o simplemente preguntas (116), o bien en la carencia de didascalias, se comprueba la cercanía que se establece entre la dramaturga y la directora, que convierte a la autora en una actriza del proceso de montaje teatral colectivo.

Los textos dramáticos de Manuela Infante para la compañía Teatro de Chile, hacen recordar las habituales definiciones de guión cinematográfico: “Objeto efímero: no está concebido para durar, sino para desaparecer, para convertirse en otra cosa” (Carrière 12); “El guión se lee desde la perspectiva imaginaria del filme, se deteriora en y por el filme. Se integra en un decurso, en un proceso de varias etapas en la cadena de escritura y reescritura de un relato” (Vanoye 19); “El guión no es más que la expresión de un deseo inicial de contar determinada historia, cuyo relato se pone al servicio de la puesta en escena” (Guerin 11). Esta transitoriedad propia del discurso para teatro, para cine o para cualquier disciplina artística colectiva se vuelve problemática cuando el texto se publica y con ello fija el proceso de creación

en el ámbito del registro. Aquel proceso de creación de varias etapas es archivado bajo la autoría única, una noción contraria a la de autoría colectiva que existe en el ámbito de la puesta en escena y la performance (Taylor 20). Asimismo, la estructura de sentido¹⁹ que circunda la escritura publicada choca con la experiencia misma del teatro, ese juego donde tanto directores, actores y público participan de la situación ficticia, insertos en un acontecimiento presencial.

Es *Cristo*, estrenado por la compañía Teatro de Chile en enero de 2008 en el espacio Bunster de Matucana 100, el montaje que mejor expone las relaciones entre el contenido de aquella pregunta sobre la representación que llevaban a cabo tanto *Prat* como *Juana* y el juego formal que pierde de vista la diferencia entre la epistemología del archivo y la del repertorio, relaciones que se caracterizan por la pérdida de eficacia política en el trabajo de escena. A diferencia de los montajes anteriores, *Cristo* no cuenta con un texto publicado y fijado a manera de guión. Infante solamente publica una serie de notas de su autoría (“Cuaderno de notas” 9-14) en torno a los resultados del proceso colectivo: en el tercer montaje de la compañía Teatro de Chile ya no existe una “Guía para la creación de un mundo”, sino la propuesta de escenificar las estrategias que hacen posible la ficción del teatro para nuevamente abordar las relaciones entre referencia y representación. A pesar de las diferencias metodológicas, *Cristo* es una continuación del proyecto teatral iniciado en *Prat* y continuado en *Juana*, que aborda de modo ficticio un personaje histórico con el objetivo de exponer el carácter fundacional que lo enviste. La figura de Cristo, fundamental en la construcción identitaria chilena y por supuesto en la cultura occidental, cruza sensibilidades, sociedades, naciones, épocas y civilizaciones. Es acaso el mito occidental de mayor complejidad, la figura histórica con tantas connotaciones como personas que siguen el conjunto de creencias llamado cristianismo, y de todas ellas habría que hacerse cargo al momento de abordarlo desde una perspectiva crítica.

La primera reflexión que la compañía Teatro de Chile hace sobre Cristo está en consonancia con la pregunta sobre la constitución de la forma escénica, en relación con la noción de archivo de Taylor: basándose, en registro irónico, en el más popular sistema de búsqueda léxica en internet, Google, los diálogos en *Cristo* hacen referencia a las formas documentales de Cristo, luego a sus representaciones religiosas y finalmente a sus interpretaciones artísticas. La compañía Teatro de Chile no profundiza y se queda en la constatación de que el registro – la escritura y el video – se opone y también complementa la realidad y la ficción. El objetivo declarado del montaje *Cristo*, que es interpretar el *Via Crucis* cristiano, sin embargo, evita cualquier reflexión escatológica – en los dos sentidos que este adjetivo posee en nuestra lengua – sobre la presencia de los cuerpos en escena. El montaje *Cristo* postula que las técnicas de registro, el nombre y la palabra

como recubrimiento sígnico prevalece sobre toda manifestación corporal y material efímera, sugiriendo así que para estos teatristas actuales la lógica de la escritura destaca por sobre cualquier reflexión escénica. En su proliferación formal de la representación cristiana se contienen, para validar una noción de la epistemología del archivo que es estrecha, pues tampoco hay recurrencia al documentado período histórico del barroco y su provechosa vertiente latinoamericana.

En *Cristo*, la compañía Teatro de Chile pierde de vista las implicancias de saberes corporales como la impostura, el travestismo, la *performatividad* y la máscara, que desde el teatro chileno de la década de 1980, permitieron al teatro reflexionar en torno a una cotidianidad determinada por la noción de mercado, en una ruptura de los sellos del pacto teatral que rescatan otros grupos teatrales de la década de 2000, como la Compañía La Puerta, la Compañía Teatro El Hijo y el Teatro La María. Es tal vez esta simplificación del problema de fondo por medio de formas agradables – para mantener las nociones de “figura y fondo” que ocupan a la dramaturga Infante en el epílogo de su libro – la coyuntura estética que propicia la legitimación pública de un grupo teatral joven en la institucionalidad cultural chilena de hoy.

NOTAS

- 1 Esa investigación se encuentra disponible en www.archivodramaturgia.cl.
- 2 Un buen resumen de ellos se encuentra en Labarca 17.
- 3 “Este montaje debió esperar a que la Corte de Apelaciones de Santiago rechazara un recurso de protección que buscaba impedir su exhibición” (Labarca 17) porque abordaba sin solemnidad la figura de Arturo Prat Chacón, héroe chileno de la Guerra del Pacífico, con financiamiento estatal del Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y de las Artes (Fondart).
- 4 Infante, Manuela. *Prat seguida de Juana*. Santiago: Ediciones Ciertopez, 2004; “Rey planta” de Manuela Infante en Hurtado, María de la Luz y Martínez Tabares, Viviana. *Antología de teatro chileno contemporáneo*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008.
- 5 “La Corporación [Cultural Matucana 100, propietaria del Centro Cultural del mismo nombre] recibe fondos públicos aprobados por la Ley de Presupuestos que cada año aprueba el Congreso Nacional [de Chile], la cual contempla entre sus glosas la transferencia de recursos públicos, a través de un Convenio de transferencia que cada Corporación celebra anualmente con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes”. Información disponible en www.m100.cl.

- 6 Cabe recalcar que este financiamiento se enmarca en la Línea Bicentenario del Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y de las Artes, el cual en su descripción oficial señala que beneficia proyectos “recordados como parte del contexto cultural de la conmemoración del segundo centenario de la República”. Información disponible en www.fondosdecultura.cl.
- 7 Por ejemplo en la crítica que el francés Marcel Duchamp hace a la institución del museo y obra en su exposición *Fuente* de 1917.
- 8 Sin embargo en esta crítica hay una contradicción, que *El teatro y su doble* de Antonin Artaud consigna al escribir que “las palabras mueren una vez pronunciadas, y actúan sólo cuando se las dice” (78).
- 9 “El teatro no recuperará sus específicos poderes de acción si antes no se le devuelve su lenguaje” (Artaud 91)
- 10 “Para poder alcanzar la sensibilidad del espectador en todas sus caras, preconizaremos un espectador giratorio, que en vez de transformar la escena y la sala en dos mundo cerrados, sin posible comunicación, extienda sus resplandores visuales y sonoros sobre la masa entera de los espectadores” (Artaud 89).
- 11 El gobierno del Frente Popular creó instituciones estatales de relevancia en la vida cultural y social del país, como Corfo y Chilefilms.
- 12 La importancia de esta influencia queda manifiesta en la intervención del español José Ricardo Morales en la creación del Teatro experimental de la Universidad de Chile, TEUCH.
- 13 “Además de la ciudad y su territorio vigilado por diversas señaléticas represivas, el cuerpo – físicamente castigado por la violencia de la tortura y la desaparición - se convierte en el otro soporte que privilegia el arte de la “avanzada”. Como frontera entre lo público y lo privado (entre el diseño histórico y las tramas biográficas; entre el molde social y las pulsiones subjetivas), el cuerpo define un límite estratégico que el autoritarismo había buscado traspasar para difundir miedos y censuras en las dimensiones más recónditas del cotidiano” (Richard 18).
- 14 Por ejemplo, la dictadura de Pinochet posibilitó la emergencia de la industria televisiva chilena y de una espectacularización de los hitos masivos, entre los cuales se contó las apariciones de la Virgen de Villa Alemana, la primera de ellas ocurrida en 1983, el llamado Rock Latino, fenómeno que comenzó en 1985, la visita del Papa Juan Pablo II en abril de 1987 y la coronación de la única Miss Universo chilena ese mismo año.
- 15 Hay que tomar en cuenta que en el teatro en los años de Dictadura se repusieron obras de la tradición occidental como las de Molière, Calderón de la Barca, Shakespeare.
- 16 En alusión a Eltit, Diamela. *El padre mío*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989. El mismo año en que el general Pinochet le entregó el mando al recién electo presidente Patricio Aylwin, esta crónica exponía el habla de un vagabundo en estado de delirio llamado “El padre mío” cuyo discurso se desintegraba en sucesivas referencias al saliente dictador.

17 En el Post scriptum “Figura y fondo” a la edición de *Prat seguida de Juana*, Manuela Infante afirma: “El hoy es un mundo de proliferación de figura sin fondo, y algo en mí se rehúsa a repetir, en la producción de arte, las formas que adopta un mundo que huye a sí mismo” (119).

18 Arturo Prat era sobrino de Andrés y Jacinto Chacón, influyentes escritores e intelectuales de las sociedades ilustradas chilenas y latinoamericanas.

19 “Si pensamos que el teatro ha sido la producción de un determinado efecto, llámese catarsis o concientización, entonces debemos pensar en la existencia de algún tipo de estructura, por feble que sea, que garantice la finalidad. Y es esta matriz la que Aristóteles denominó ‘entramado de acciones’ o simplemente *mito*” (Barría 87).

OBRAS CITADAS

Aristóteles. *Poética*. Barcelona: Icaria, 1997.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.

Barría, Mauricio. “Calias o el efecto fuera de sí”. *Revista Apuntes*, n° 130-2008, 83-89.

Bourdieu, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002.

Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Jorge García, trad. Barcelona: Península, 1997.

Carrière, Jean-Claude y Pascal Bonitzer. *Práctica del guión cinematográfico*. Antonio López-Ruiz, trad. Barcelona: Paidós, 1998.

Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt. “La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales”. *Revista Apuntes*, n° 130-2008, 115-125.

Genette, Gérard. “Géneros, ‘tipos’, modos”. Miguel Garrido Gallardo, comp. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libro, 1988.

Grumann Sölter, Andrés. “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales”. *Revista Apuntes*, n° 130-2008, 126-139.

Huet, Anne. *El guión*. Núria Adelman y Laia Colell, trads. Colección Los pequeños cuadernos de Cahiers du Cinéma. Barcelona: Paidós, 2006.

Infante, Manuela. “Cuaderno de notas”. *Revista Apuntes*, n° 130-2008, 9-14.

CARLOS LABBÉ y MÓNICA RÍOS

- _____. "El rey planta". María de la Luz Hurtado y Vivian Tabares, comp. *Antología de teatro chilenos contemporáneo*. La Habana: Casa de las Américas, 2008.
- _____. *Prat seguida de Juana*. Santiago: Ciertopez, 2004.
- Labarca, Javier. "Manuela Infante: Realidad y ficción de una consagración temprana". *Revista Cuaderno*, n° 63, 16-20.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Karen Jürs-Munby, trad. Oxon/ New York: Routledge, 2007.
- Parga, María José, et al. "Prólogo". Infante, Manuela. *Prat seguida de Juana*. Santiago: Ciertopez, 2004.
- Poblete, Juan. *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago: Cuarto Propio, 2002.
- Pradenas, Luis. *Teatro den Chile*. Santiago: Lom, 2007.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar, 2004.
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago: Metales Pesados, 2007.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke university press, 2002.
- Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*. México: Siglo Veintiuno, 2005.
- Vanoye, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*. Antonio López Ruiz, trad. Barcelona: Paidós, 1996.
- Veltruski, Jiri. *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerba / IITCTL, 1990.