



ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA

EL RITUAL Y EL TEATRO EN SU DIMENSIÓN PERFORMATIVA.

UNA ETNOGRAFÍA DE LA OBRA DE TEATRO *LA MATANZA*.

Alumno: Muñoz Carneiro, Sofía

Profesor Guía: Campos Muñoz, Luis

Tesis para optar al Título de Antropóloga

Tesis para optar al grado de Licenciada en antropología

Santiago, Octubre 2012

Dedicatoria y/o Agradecimientos

Quisiera dedicar esta tesis a la compañía Teatro Kapital por la disposición, el apoyo, la amistad y la ayuda que me han brindado, sin la cual no hubiese sido posible la presente investigación.

Quiero agradecer a Luis Campos, profesor guía de la presente investigación, por su apoyo indispensable, por su disposición, dedicación, por nuestras conversaciones, y por ser un profesor guía de excelencia.

Quiero agradecer a Andrea Gallegos y Katherine Riveros por la ayuda que me brindaron con su participación como etnógrafas en la presente investigación. Sin su colaboración no podría haber tenido lugar un proceso etnográfico correspondiente.

Quisiera agradecer a Iván Insunza, director de la compañía Teatro Kapital, por su apoyo, amistad, disposición, intercambio intelectual y por las conversaciones que no han hecho más que enriquecer la presente investigación.

Quisiera agradecer a mi padre, Jaime Muñoz, por su apoyo y amistad, por nuestras conversaciones, por su interés por mi investigación, por sus constantes reflexiones en torno a la antropología, al teatro y a *La Matanza*.

Quisiera agradecer a mi madre, Vera Carneiro por su interés en mi investigación, por las conversaciones, sus comentarios, por su ayuda, amistad y su apoyo incondicional.

Quisiera agradecer a Cristóbal Durán por su interés en mi investigación, por su apoyo indispensable, por su escucha, por las conversaciones y reflexiones.

Por último quisiera también agradecer a todas las personas que han alimentado esta investigación con sus conversaciones y escuchas.

TABLA DE CONTENIDOS

I.	INTRODUCCIÓN.....	6
	1. Presentación.....	6
	2. Pregunta de Investigación.....	8
	3. Objetivos de Investigación.....	8
	3.1 Objetivo General.....	8
	3.2 Objetivos Específicos.....	9
	4. Hipótesis.....	9
II.	MARCO METODOLÓGICO.....	11
	1. Enfoque metodológico y técnicas empleadas.....	11
	2. Metodología por objetivos específicos.....	15
III.	MARCO TEÓRICO.....	17
	1. Introducción.....	17
	1.1 Breve recorrido por el Marco Teórico.....	17
	1.2 Algunas consideraciones preliminares sobre el ritual y el teatro.....	21
	a) Forma y contenido en el ritual.....	21
	b) El ritual como posibilidad umbral.....	22
	c) El ritual y el teatro en su dimensión performativa.....	23
	2. Ritual y Sociedad	28
	2.1 Ritual, sociedad y performatividad.....	28
	2.2 Ritual y reflexividad.....	30
	3. Eficacia ritual y Performatividad.....	33
	3.1 Lenguaje y eficacia ritual	33
	3.2 Acción tradicional eficaz	36
	3.3 Eficacia simbólica y modificación de la experiencia.....	38
	4. Arte y Ritual: entretenimiento y eficacia.....	44
	5. El ritual en su aspecto transformatorio:	47
	5.1 La liminalidad: cuerpos liminales.....	47
	5.2 Comunitas y Estructura interestructural.....	49
	6. Arte y ritual en la Transformación incompleta.....	52
	6.1 Separación, liminalidad y reincorporación.....	55
	7. Del Mundo Ordinario al Mundo Performativo; lo cotidiano y lo extracotidiano.....	57

8. El shamán como protagonista: el actor como shamán.....	60
8.1 Viaje shamánico: éxtasis; sujeto y conciencia extracotidiana.....	61
8.2 La dimensión extracotidiana y las técnicas de presencia.....	63
9. El teatro como Convivio Teatral.....	68
9.1 Composición y fases del convivio teatral.....	69
9.2 Vínculos multidireccionales.....	71
10. Arte, ritual y experiencia estética.....	74
10.1 Presencia, intensidad y experiencia estética.....	74
10.2 La experiencia estética como experiencia liminal.....	78
11. Síntesis y comentarios finales.....	84
11.1 Aspectos y características comunes entre el ritual y el teatro.....	84
11.2 El quehacer del intérprete teatral y del oficiante ritual.....	86
11.3 Aspectos constitutivos de una dimensión performativa.....	87
IV. COMPAÑÍA TEATRO KAPITAL.....	89
1. Compañía Teatro Kapital.....	90
1.1 Los inicios.....	90
1.2 Ante la Ley.....	91
1.3 Suspendidas.....	93
1.4 Allende, un Acontecimiento Teatral.....	94
V. LA MATANZA.....	99
1. Introducción.....	99
2. Descripción de la puesta en escena de <i>La Matanza</i>.....	100
2.1 Escenografía.....	101
2.2 Vestuario.....	102
2.3 Música y Sonido.....	102
2.4 Iluminación.....	106
2.5 La acción y la emoción.....	107
2.6 <i>La Matanza</i> en la función performativa.....	109
2.7 <i>La Matanza</i> en su aspecto transformatorio.....	111
2.8 <i>La Matanza</i> como rito funerario.....	113
3. El Laboratorio de investigación escénica.....	116
3.1 Seminario de música.....	118
3.2 Seminario de danza.....	120
3.3 Seminario de actuación.....	123
4. Los Ensayos.....	128
4.1 Fase preliminar: los rituales de inicio.....	129
4.2 Fase liminar de los ensayos y las pasadas.....	132
4.3 Fase Post-liminar de los ensayos.....	135
4.4 Una pasada grabada: errores y correcciones.....	138

4.5 El cuaderno de campo como objeto escénico	142
4.6 Trabajo de mesa: representación, presentación y simulacro.....	143
4.7 La estructura espacial	145
4.8 Los nervios	146
5. Las Funciones.....	147
5.1 Período preliminar de las funciones.....	149
5.2 Los Ensayos.....	149
5.3 Convivio Pre-teatral.....	152
5.4 Técnicas para generar el cuerpo escénico.....	157
5.5 Período liminar de las funciones, convivio teatral.....	158
5.6 El cuerpo cotidiano y el cuerpo extracotidiano.....	161
5.7 Los niños en escena.....	166
5.8 La experiencia liminal de <i>La Matanza</i> para los intérpretes.....	170
5.9 El público en el período liminar	172
5.10 La función referencial y la función performativa.....	178
5.11 Período post-liminar de las funciones, convivio post-teatral.....	183
5.12 Retroalimentaciones de la fase post-liminar	187
6. Síntesis y Comentarios Finales.....	191
VI. CONCLUSIONES.....	194
VII. BIBLIOGRAFÍA.....	202
VIII. ANEXOS.....	207
Nº1: Etnógrafas.....	207
Nº2: Pautas de entrevistas.....	208
Nº3 Compañía Teatro Kapital en <i>La Matanza</i>	211
Nº4 Fotografías de <i>Ante la Ley</i>	215
Nº5 Fotografías de <i>Suspendidas</i>	216
Nº6 Fotografías de <i>Allende, un acontecimiento teatral</i>	217
Nº7 Fotografías de <i>La Matanza</i>	218
Nº8 Texto de <i>La Matanza</i>	226

I. INTRODUCCIÓN

1. Presentación

La presente Tesis de Antropología, *El Ritual y el Teatro en su dimensión performativa. Una etnografía de la obra de teatro La Matanza*, consiste en una investigación etnográfica respecto de la obra teatral *La Matanza*, y en una investigación bibliográfica que tiene como eje principal las relaciones entre el ritual y el teatro, sobre todo en torno a su dimensión performativa. Esto quiere decir que se ha realizado un estudio del ritual a partir una atención hacia las “prácticas rituales”, así como también se ha llevado a cabo un estudio del teatro a partir una atención hacia la “puesta en escena” teatral. Este estudio bibliográfico se constituye como el punto de partida para un acercamiento y análisis de la obra *La Matanza*, obra de teatro que por sus características y orientaciones, permite una reflexión en torno a la dimensión performativa del ritual y del teatro.

La Matanza, dirigida por Iván Insunza, pertenece a la Compañía Teatro Kapital, de la cual formo parte como actriz. Esta obra consiste en la adaptación y puesta en escena del ensayo histórico *Las grandes Masacres* de Patricio Manns. Se trata de un teatro “sin personajes”: es el actor el que está en escena como portador de un texto y de un relato histórico que cuenta sobre los abusos, injusticias y matanzas de obreros, campesinos y estudiantes durante el siglo XX en Chile. Por otra parte, la obra pone en tensión tanto el lenguaje teatral como el quehacer del actor, cuestionando las capacidades del teatro para poder representar tales acontecimientos. En este sentido, la obra busca crear un *lenguaje* propio para generar un cruce entre la historia y el teatro.

El hecho de pertenecer a la compañía hace 5 años, de formar parte también del proceso de creación de la obra *La Matanza*, y de paralelamente haberme desenvuelto en la carrera de Antropología, fue generando en mí a lo largo de los años un interés antropológico por la compañía y por la propuesta escénica de Iván Insunza, que viene ahora a concentrarse en

una etnografía de esta obra. El interés por la propuesta de *La Matanza* surge también a partir del hecho de que contribuye a revelar ciertas características fundamentales que el teatro y el ritual tendrían en común. La obra no sólo busca volver a pensar nuestra historia desde otro punto de vista, sino que también se orienta por una búsqueda performativa en particular para producir una modificación en las experiencias de quienes la vivencien.

De este modo, a partir de una metodología cualitativa de tipo etnográfica, se realizó una etnografía tanto del proceso de creación de la obra *La Matanza* como también de su puesta en escena. Es decir, por un lado se llevó a cabo una etnografía de los ensayos que tuvieron lugar desde marzo del 2011, y por otro lado de las funciones que han tenido lugar hasta la fecha. Durante este proceso, se realizaron entrevistas a los integrantes de la compañía y al público que asistió a las funciones. Por otro lado, es importante señalar que si bien los ensayos de *La Matanza* comenzaron en marzo del año 2011, significó un proceso de investigación de la compañía que duró aproximadamente un año. Este período de laboratorio o workshop, que tuvo lugar el año 2010, ha sido reconstruido a partir de la memoria de los participantes. Ahora bien, paralelamente al proceso etnográfico, se realizó un estudio bibliográfico para comprender y caracterizar al teatro y al ritual, como también su relación, y poder comprender y analizar *La Matanza*. A partir de ambos procesos (etnográfico y bibliográfico) se pretende contribuir simultáneamente a una reflexión en torno al teatro y a un importante campo de interés de la antropología: el ritual.

Como bien es sabido, las concepciones antropológicas del ritual son innumerables. Para la presente investigación se consideraron aquellas que dedican una especial atención a la “práctica ritual”, y que hacen referencia al ámbito de la experiencia humana y su modificación. En este sentido, por un lado se pretende un acercamiento al ritual en su facultad transformatoria, y por otro lado como posibilidad para acceder a otras dimensiones no cotidianas a partir de elementos performativos.

De este modo, se hará énfasis no solo en lo que los rituales “dicen” sino en el “cómo” es que los rituales llevan a cabo un proceso de significación, como sugiere Rodrigo Díaz (1998). Es decir, “cómo” producen esa modificación de la experiencia, “cómo” los rituales se vuelven transformatorios, y “como” hacen posible una apertura hacia mundos no cotidianos, a partir de elementos performativos.

La idea de “dimensión performativa” que se utilizó como título de la presente investigación hace referencia a una orientación particular del estudio del ritual y del teatro que surge a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. En esta orientación se pone especial atención a la “práctica ritual” y a la “puesta en escena”, como un campo de estudio en sí mismo. En este sentido, el ritual dejó de ser considerado una mera ilustración del mito, y la puesta en escena pasó a considerarse como un campo de estudio independiente de los estudios literarios. Por otro lado, se decidió utilizar el término “dimensión” para hacer énfasis en la idea de una “experiencia común” que tendría lugar en las prácticas rituales y en las puestas en escena. A partir de esta experiencia, los seres humanos podrían acceder a otro plano de realidad, a una “dimensión extracotidiana” (Icle, 2010), a una “nueva dimensión óptica del acontecimiento teatral” (Dubatti, 2007), a un “estado de liminalidad donde tiene lugar la *communitas*” (Turner,1988), a “mundos performativos” como sugiere Richard Schechner (1985), donde se produce una *modificación de la experiencia* (Mary Douglas, 1973), y donde se crea un nuevo *lenguaje* desde el cuerpo del shamán (Lévi-Strauss, 1995) a partir de elementos performativos.

2. Pregunta de Investigación

¿En qué consisten las características fundamentales del teatro y del ritual en su dimensión performativa, y cómo podemos comprenderlas a partir de la obra de teatro *La Matanza*?

3. Objetivos de Investigación

3.1 Objetivo General

- Investigar y caracterizar el ritual y el teatro en su dimensión performativa, a partir de una etnografía de la obra de teatro *La Matanza*.

3.2 Objetivos Específicos

- Identificar los aspectos y características comunes del ritual y del teatro, a partir de una comparación entre ambos.
- Caracterizar el quehacer del intérprete teatral, comparándolo con el oficiante ritual.
- Definir los elementos constitutivos de una dimensión performativa del teatro y del ritual, y en particular de la obra *La Matanza*.
- Identificar los aspectos o características del ritual que podrían estar presentes en la obra *La Matanza* a partir de un procedimiento bibliográfico y etnográfico, considerando las experiencias de los integrantes de la Compañía Teatro Kapital y del público.
- Analizar la obra *La Matanza* a partir de la investigación realizada en el marco teórico.

4. Hipótesis

Tanto el teatro como el ritual poseen estrechos vínculos ya que ambos comparten características fundamentales. Ambos permiten a sus participantes acceder a otro plano de realidad o bien a otra dimensión a partir de elementos performativos, sin los cuales no sería posible producir una transformación o una particular modificación en la experiencia. La investigación respecto a *La Matanza* permite comprender esa necesidad fundamental del ser humano por una dimensión performativa, una dimensión no cotidiana, donde se pueden encontrar otras posibilidades de vida y de experiencias, como también descubrir otras formas de relacionarse con el mundo.

II. MARCO METOLÓGICO

1. Enfoque metodológico y técnicas empleadas

El enfoque metodológico que se ha utilizado para la presente investigación corresponde a un enfoque cualitativo. Como señala María Do Socorro Vasconcelos (n.d.), las “investigaciones cualitativas estudian la realidad en su contexto natural, e intentan interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen las personas implicadas” (Vasconcelos, n.d.). En este sentido, la autora señala que la metodología cualitativa se interesa por rescatar la perspectiva de los propios agentes en los contextos sociales que estudia. Para esto utiliza testimonios orales y/o escritos. Estos agentes corresponden principalmente, en este caso en particular, a los integrantes de la compañía Teatro Kapital, como también a los espectadores que han asistido a las funciones en el período de temporada de *La Matanza*.

Es importante mencionar que llevar a cabo un estudio sobre teatro, sobre una obra de teatro y su puesta en escena, no basta con estudiar el texto de la obra si es que éste existe. Es necesario estar presente, poder presenciar la puesta en escena. Y para esto es indispensable la etnografía, en la medida en que se desarrolla a partir de la “presencia directa” (Guber, 2011). Solo podemos saber de las puestas en escena de otros períodos históricos, por ejemplo, a partir de las descripciones de los interesados que estuvieron allí. Por consiguiente, para un estudio sobre el teatro y sobre todo si se trata de una obra en particular, de una puesta en escena, donde se pone atención en una dimensión performativa que transcurre en un “aquí y ahora”, ha sido necesario que esta investigación cualitativa sea de tipo etnográfica, donde se ha utilizado la técnica de la observación participante para desarrollar el trabajo de campo.

A este respecto, Rosana Guber (2004) define la observación participante como la manera de detectar los contextos y situaciones en los cuales se expresan y generan los universos culturales y sociales, y donde “se participa para observar y se observa para participar” (Guber, 2011: 57) mediante la presencia directa.

A su vez, para Ángel Aguirre Baztán (1997) el proceso etnográfico corresponde al trabajo de campo que se realiza a través de la observación participante. Del mismo modo, para el autor, la observación participante es el “conocimiento directo y experiencial de la cultura” (Aguirre, 1997, 14). En ese sentido, Rosana Guber (2011) señala que los datos o información de “primera mano”, provenientes del investigador, no cuentan sólo con la observación directa, sino también con la *experiencia* del propio investigador. Estos aspectos serán una fuente de conocimiento de suma relevancia y han sido fundamentales para la presente investigación. Además, la observación participante “garantiza, por una parte, la confiabilidad de los datos recogidos y por la otra, el aprendizaje de los sentidos que subyacen tras las actividades de dicha población” (Guber, 2004: 109).

Por lo tanto, la “observación” y la “participación” se constituyen como dos aspectos fundamentales del proceso etnográfico. En este sentido, la observación participante consiste en dos actividades indispensables: “observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en torno del investigador, y participar en una o más actividades de la población” (Guber, 2011: 52). Sin embargo, es importante señalar que pesar de que la observación y la participación pueden constituirse en un movimiento paralelo, ambos se encuentran en constante tensión al momento de la investigación: “cuanto más participa menos registra, cuanto más registra menos participa” (Ibíd.:53). Se trata de dos formas de acceso a la información que busca el investigador, dos formas necesarias que se encuentran en una situación paradójica y que han estado en tensión para la presente investigación, como veremos a continuación.

A raíz de lo anterior, Rosana Guber (2011) señala que podemos encontrar distintos tipos y niveles de participación y, por lo general, la participación nunca es “total” a menos que el investigador adopte como campo de estudio su propia cotidianeidad o su propia comunidad, como es el caso de la presente investigación. Incluso en estos casos, señala la autora, “el hecho de que un miembro se transforme en investigador, introduce diferencias en la forma

de participar y observar (Guber, 2011: 57), sobre todo considerando la situación paradójica de constante tensión entre la observación y la participación.

En este sentido, el rol de la “participación” o del “participante” puede ser de variados tipos. Rosana Guber distingue entre “observador participante” y “participante observador” (Guber, 2004). El primero de ellos, corresponde a aquel donde prima su condición de observador. Se presenta como un externo, se identifica como tal y a su vez se integra a alguna de las actividades que realiza el grupo observado. En cambio, el segundo corresponde a “aquel que se desempeña en uno o varios roles locales, habiendo explicitado el objetivo de su investigación” (Guber, 2004: 120). Por lo tanto, como miembro de la Compañía Teatro Kapital, y como intérprete de la obra *La Matanza*, he adoptado el rol del “participante observador” para la presente investigación.

Es importante señalar que al comienzo de la presente investigación ya existía trabajo adelantado por el investigador. La etnografía comenzó a llevarse a cabo desde marzo del año 2011, cuando se iniciaron los ensayos sistemáticos de *La Matanza*. Por otro lado, el período que precedió a estos ensayos constituyó un laboratorio de experimentación, investigación y búsqueda escénica, en el transcurso del año 2010, que ha sido reconstruido a partir de la memoria de quienes han vivenciado este proceso.

Esta experiencia de etnografiar los ensayos puso por delante varios desafíos metodológicos. El hecho de constituirme como “participante observador”, trajo ciertos beneficios pero también ciertos obstáculos inesperados, sobre todo respecto de la descripción y observación etnográfica. En este sentido, como señala Guber, “las condiciones de la interacción plantean, en cada caso distintos requerimientos y recursos” (Guber, 2011: 57). Y en este caso, al igual que mis colegas actores y bailarines, yo debía tener un rol activo y realizar una serie de actividades en relación a los ensayos que demandaban concentración y dedicación de mi parte, y que me impedían estar todo el tiempo observando y escribiendo, sobre todo en la medida en que avanzaba el proceso creativo de la obra. Dada esta dificultad, puesto que mientras más se participa menos se registra, me vi en la obligación de replantearme ciertos aspectos metodológicos, sobre todo en torno a la producción de esta información descriptiva. Es por eso que se llevaron a cabo distintos tipos de registros, tales

como la utilización de una cámara de video digital en algunos ensayos y la grabadora de voz para poder registrar las indicaciones del director.

Es importante señalar que el director de la obra, Iván Insunza, decidió incorporar la etnografía a la propia puesta en escena. Dado que me encontraba todo el tiempo con mi cuaderno de campo, escribiendo, se me propuso escribir desde la escena en ciertos momentos del transcurso de la obra. Es decir, hacer etnografía desde el escenario, desde el espacio escénico.

Del mismo modo, el hecho de estar en este espacio escénico para las funciones, trajo consigo nuevas ventajas y dificultades, como por ejemplo: etnografiar al público. Si bien me encontraba sobre el escenario y podía observar a los espectadores desde una perspectiva poco habitual y privilegiada, esta situación también tuvo sus limitaciones. De partida, no tenía la oportunidad de ver la obra “desde afuera” del escenario. Y además, no podía estar presente en los momentos de congregación del público, como tampoco estarlo al momento de la salida. Por consiguiente, para intentar solucionar este obstáculo recibí la ayuda de dos antropólogas: Andrea Gallegos¹ y Katherine Riveros², que fueron mis ayudantes de etnografía, o bien, etnógrafas. Ambas tuvieron la labor de etnografiar las funciones. Esta ayuda permitió ampliar la mirada que yo no podía tener dado el lugar en el que me encontraba. Por otro lado, también se decidió incorporar las grabaciones de video digital para algunas funciones.

Por otro lado, Aguirre Baztán (1997) señala que gran parte del trabajo etnográfico descansa en el aporte que los informantes puedan brindarnos. Por lo tanto, ha sido de suma importancia la realización de entrevistas, sobre todo para poder comprender los puntos de vista y experiencias de los integrantes compañía y del público.

A este respecto Rosana Guber (2011) señala que en el marco de la observación participante o participante observación, el valor de la entrevista reside en su carácter performativo más que en su carácter referencial. En este sentido, la autora sugiere que “la entrevista es una situación cara a cara donde se encuentran distintas reflexividades pero, también, donde se producen distintas reflexividades” (Guber, 2011: 70). La entrevista, por tanto, se constituye

¹ Ver anexo N°1: Etnógrafas. Pág. 207

² Ver anexo N°1: Etnógrafas. Pág. 207

como un encuentro, como una relación social. A este tipo de entrevista la autora la denomina entrevista etnográfica o antropológica.

Las entrevistas que se llevaron a cabo han sido entrevistas antropológicas, de tipo semi-estructuradas, ya que se realizaron preguntas a los entrevistados que marcaron la dirección de la conversación. Se llevaron a cabo entrevistas grupales e individuales.

Las entrevistas grupales que se han realizado pueden ser comprendidas como la realización de grupos focales, en la medida en que se intenta acceder al “conjunto de ‘saberes’ con que los actores se orientan en sus acciones (...) en un colectivo determinado y respecto a un campo práctico determinado” (Canales, 2006: 279). Como señala Manuel Canales, el grupo focal tiene como eje principal las experiencias y perspectivas asociadas a ciertas acciones sociales. Por esta razón, “lo que produce es un conjunto de relatos de experiencias, de varios individuos” (Ibíd.: 280). El grupo focal, por otra parte, se ha realizado en torno a ciertas preguntas que han orientado la dirección de la conversación grupal.

Como podemos encontrar diversos roles al interior de la Compañía Teatro Kapital se realizaron diversas entrevistas dependiendo de cada uno ellos. En el caso del elenco, dado que todos comparten el mismo rol de intérpretes, se realizaron entrevistas grupales. No así en el caso del director, del asistente de dirección, de la diseñadora, la coreógrafa y el músico, para quienes se han llevado a cabo entrevistas pertinentes a su oficio y rol dentro de *La Matanza* y su proceso de creación. Para cada una de estas entrevistas se ha construido una “pauta de entrevista”³ que ha guiado el curso de las conversaciones.

Estas entrevistas individuales corresponden a entrevistas en profundidad. Como señala Álvaro Gainza (2006), la entrevista en profundidad consiste en una técnica “que pone en relación de comunicación directa cara a cara a un investigador/entrevistador y a un individuo entrevistado” (Gainza, 2006: 219), con el cual se establece una relación dialógica y espontánea. En este sentido se realizan preguntas abiertas, relativamente libres a través de las cuales se orienta el curso de la conversación. Esta técnica pretende acceder y profundizar en torno a cierta información verbal que de cuenta de la manera de ver, pensar y sentir de los propios entrevistados.

³ Ver anexo N° 2: Pautas de entrevistas. Pág. 208

Por consiguiente, se han llevado a cabo dos entrevistas grupales al elenco y cinco entrevistas individuales al resto de la compañía. Estas entrevistas han sido grabadas y analizadas posteriormente. Por otro lado, se realizaron entrevistas al público, a la salida de las funciones, para recoger sus puntos de vista y experiencias con respecto a *La Matanza*.

Por otro lado, como señala Aguirre Baztán (1997), parte de este proceso etnográfico también implica la documentación bibliográfica. Es por esto que se han considerado las propuestas teóricas de William Robertson Smith (1959), Emile Durkheim (1968), Bronislaw Malinowski (1935, 1984, 2001), John Austin (1971), Marcel Mauss (1970, 1979, 2010), Lévi-Strauss (1995), Mary Douglas (1971), Arnold Van Gennep (2008), Victor Turner (1980, 1988), Rodrigo Díaz (1998), Gilberto Icle (2010), Jorge Dubatti (2007), Eugenio Barba(1992), Erika Fischer-Lichte (2010, 2011), Richard Schechner (1985, 2000), Hans Ulrich Gumbrecht (2005) y Hans Robert Jauss (2002) principalmente.

2. Metodología por objetivos específicos:

1. Para cumplir el primero de los objetivos específicos: *Identificar los aspectos y características comunes del ritual y del teatro, a partir de una comparación entre ambos*, se llevó a cabo un estudio bibliográfico. A partir de la perspectiva de diversos autores se identificaron aspectos y características comunes del ritual y del teatro, que permitieron llevar a cabo una comparación entre ambos. En primera instancia se intentó reunir aquellas nociones del ritual que dedicasen una especial atención hacia las “prácticas rituales”, para luego comparar las perspectivas de aquellas nociones que dedican una especial atención hacia la “puesta en escena”, tales como aquellas que han sido desarrolladas por los autores mencionados recientemente. Esta comparación nos lleva hacia el segundo objetivo.
2. Para cumplir el segundo objetivo específico: *Caracterizar el quehacer del intérprete teatral, y en particular del intérprete de La Matanza, comparándolo con el oficiante ritual*, se ha desarrollado un estudio bibliográfico para encontrar puntos de contacto entre los performistas que realizan un ritual y aquellos que realizan un obra de

teatro. A partir de allí se caracterizó el trabajo del intérprete de *La Matanza*, considerando sus puntos de vista y experiencias, mediante un proceso etnográfico donde se llevaron a cabo entrevistas a los intérpretes del elenco.

3. Para el cumplimiento del cuarto objetivo: *Definir los elementos constitutivos de una dimensión performativa del teatro y del ritual, y en particular de la obra La Matanza*, se ha desarrollado un estudio tanto bibliográfico como etnográfico que permitan identificar “cómo” las manifestaciones performativas construyen dichas dimensiones. Para ello, no solo se ha considerado la obra *La Matanza* en sí misma sino el proceso de creación correspondiente al laboratorio de experimentación escénica y los ensayos sistemáticos que dieron lugar a esta obra teatral, y a sus modificaciones en el transcurso de las funciones.
4. Para el cumplimiento del cuarto objetivo específico: *Identificar los aspectos o características del ritual que podrían estar presentes en la obra La Matanza a partir de un procedimiento bibliográfico y etnográfico, considerando las experiencias de los integrantes de la Compañía Teatro Kapital y del público*, se ha realizado una etnografía tanto del proceso de creación como del período de funciones de *La Matanza*. En este proceso se han realizado entrevistas tanto a los integrantes de la compañía como también a los espectadores que han vivenciado la puesta en escena.
5. Para el cumplimiento del quinto objetivo específico: *Analizar la obra La Matanza a partir de la investigación realizada en el marco teórico*, se identificaron los elementos constitutivos tanto de la puesta en escena de *La Matanza*, como de su proceso de creación para poder analizarlos según las diversas perspectivas teóricas que se han considerado para la presente investigación.

Por lo tanto, mediante la presente metodología de los objetivos específicos se pretendió alcanzar el objetivo general: *Investigar y caracterizar el ritual y el teatro en su dimensión performativa, a partir de una etnografía de la obra de teatro La Matanza*.

En este sentido es que se ha realizado una etnografía de la obra *La Matanza*, tanto de las funciones que han tenido lugar hasta la fecha como de su fase de creación. Este proceso

etnográfico ha sido acompañado de una documentación bibliográfica correspondiente que se ha constituido el marco teórico de la presente investigación, y que exploraremos a continuación.

III. MARCO TEÓRICO

1. Introducción

El presente marco teórico abarca una mirada antropológica respecto de la concepción del ritual y del teatro, aunada a la perspectiva de los “Performance Studies” y los “Estudios Teatrales”⁴, para realizar un acercamiento y análisis respecto de la obra *La Matanza*⁵.

Las concepciones antropológicas del ritual son innumerables. Para la presente investigación consideraremos aquellas que dedican una especial atención a la “práctica ritual”, y que hacen referencia al ámbito de la experiencia humana y su modificación. Se pretende explorar el ritual en su aspecto transformatorio y también como “posibilidad umbral” hacia una dimensión no cotidiana a partir de elementos performativos, sin los cuales no sería posible producir esa modificación de la experiencia. Del mismo modo, la perspectiva de los “Performance Studies” y de los “Estudios Teatrales” harán énfasis en la “práctica ritual” como también en la “puesta en escena” teatral. Sugerimos, entonces, un breve resumen del recorrido que se realizará.

1.1 Breve recorrido del Marco Teórico

⁴ Ver punto 1.2, letra c) “el ritual y el teatro en su dimensión performativa”. Pág. 23

⁵ Ver punto V La Matanza. Pág. 99

El primer punto de este recorrido, denominado “Ritual y sociedad”, está dedicado al ritual tanto como reflejo social siguiendo principalmente Émile Durkheim (1968), y también como conflicto social, siguiendo sobre todo a Rodrigo Díaz (1998). Ambas perspectivas son importantes para comprender el ritual como *práctica* fundamental donde se reúnen individuos y entran en relación con el pasado, con las artes y el juego (siguiendo a Durkheim) y también como lugar de reflexión, de conflicto y de transformación social (siguiendo a Díaz). Ambas perspectivas, el ritual como práctica y como lugar de transformación, se vuelven fundamentales para dirigirse a la obra *La Matanza* en ambos sentidos, y nos entregan las primeras herramientas para una comparación entre el teatro y el ritual. Estas dos miradas serán profundizadas en los siguientes puntos.

En el segundo punto, “Eficacia ritual”, se abarcará la noción de “eficacia” en la práctica ritual, comprendida como una acción particular que difiere del mundo cotidiano, como sugiere Marcel Mauss (1979). En este apartado se tratarán ciertas características del lenguaje ritual, haciendo referencia a Malinowski (1935), donde se pone de manifiesto el poder del lenguaje y su uso a través de los enunciados mágicos, que se distinguen del uso cotidiano. Por otro lado, se hará referencia a John Austin (1971) para identificar “lo performativo” del lenguaje y de las acciones físicas, donde adquiere importancia el “poder performativo” en tanto creador de realidades. A partir de allí nos adentraremos en la acción y la eficacia ritual según Marcel Mauss (1979). Se hará énfasis en el ritual como un tipo particular de acción, distinta de la acción cotidiana, dando así lugar a lo que posteriormente se estudiará como performance. Luego nos referiremos a la eficacia simbólica, esta vez siguiendo a Lévi-Strauss (1995) y a Mary Douglas (1973) para comprender el ritual como un punto de modificación de la experiencia, como posibilidad umbral o liminal hacia otras dimensiones, dando así un paso hacia la comprensión del ritual en su aspecto transformatorio. Las perspectivas de este segundo punto también son de suma importancia para la comprensión de *La Matanza* como umbral hacia otros mundos, mundos del pasado

y “mundos performativos”⁶, donde encontraremos elementos constitutivos de una dimensión performativa tanto para el ritual como para el teatro.

El tercer punto de este marco teórico corresponde a una mirada desde los “Performance Studies” o “Estudios de la Performance”, donde se hace referencia a la relación entre arte y ritual a partir de un movimiento entre eficacia y entretenimiento, siguiendo a Richard Schechner (2000). Este punto se vuelve fundamental para comprender *La Matanza* en su giro u orientación hacia el ritual, como se verá posteriormente.

En el cuarto punto se hace referencia al ritual en su aspecto transformatorio, convocando esta vez a Arnold Van Gennep (2008) y a Victor Turner (1980). El concepto de liminalidad será la nota distintiva de este apartado, como también el punto de articulación respecto a la continuación de este recorrido. La liminalidad permite comprender el momento ritual como posibilidad umbral y también como posibilidad de transformación. Este cuarto punto será central para la caracterización de *La Matanza* siguiendo las tres fases identificadas por Van Gennep en los ritos de paso (2008). Por lo tanto, será fundamental para la descripción etnográfica. Por otro lado, nos permitirá identificar ciertos aspectos y características del ritual que se encuentran presentes en *La Matanza*.

En el quinto punto se estudiará el arte y el ritual en su aspecto transformatorio y performativo, siguiendo la aplicación de Richard Schechner (1985) del concepto de liminalidad de Victor Turner (1980) a las distintas performances. Es importante tener en cuenta que Schechner comprende como “performance” toda práctica que implique una escenificación, manifestación escénica o bien manifestación performativa, ya sea un ritual, una ceremonia, una obra de danza, una obra de teatro, entre otras. La idea de “lo performativo” que trabaja Richard Schechner se orienta en este sentido. Por otra parte, la noción de “transformación incompleta” (Schechner, 1985) será central para caracterizar el quehacer y la situación del performer en general, y en particular del intérprete⁷ de *La*

⁶ Esta concepción de “mundos performativos” es acuñada por Richard Schechner (1985) y se abarcará a lo largo del presente marco teórico, sobre todo en el punto número siete, denominado “Del mundo ordinario al mundo performativo: lo cotidiano y lo extracotidiano”. Pág. 57.

⁷ Utilizo la palabra “intérprete” para referirme a al elenco de *La Matanza* debido a que no son todos actores, sino también bailarines.

Matanza. La “transformación incompleta” es comprendida por Schechner como una situación de ambigüedad, propia de un estado de liminalidad.

En el sexto punto se abarcará la distinción mencionada recientemente entre “mundo ordinario” y “mundo performativo” o extracotidiano, donde el cuerpo es capaz de adquirir ambas dimensiones en sus técnicas corporales, siguiendo a Richard Schechner (1985), Gilberto Icle (2010), Eugenio Barba (1992) y Marcel Mauss (1979). Este punto también se vuelve fundamental para la caracterización del cuerpo del intérprete escénico como también del oficiante ritual, como lugar de partida para una dimensión performativa.

En el séptimo punto se explorará la relación entre el shamán y el actor, sobre todo en relación a la comparación que realiza Gilberto Icle en su libro *O ator como xamã* (2010). Se hará referencia a las técnicas shamánicas del éxtasis definidas por Icle como “técnicas de presencia”, para lograr crear una dimensión extracotidiana o bien una dimensión performativa. El autor propone que a partir de ciertas técnicas en torno al cuerpo, tanto el actor como el shamán invocan estados particulares de presencia, necesarios para crear una dimensión extracotidiana en la que el público se ve envuelto. En este punto también se torna fundamental la idea de “dimensión” que utiliza Icle para hacer énfasis en el hecho de que la puesta en escena consiste en una experiencia común, una experiencia compartida, una experiencia ritual, que no solo involucra la experiencia del actor en un “viaje shamánico” sino a todo el complejo shamánico, como apunta también Lévi-Strauss (1995).

Por otra parte y siguiendo la idea de “dimensión” que nos sugiere Icle, en un octavo punto se estudiará, el carácter convivial del teatro a partir de Jorge Dubatti (2007). El autor acuña el término “convivio” para hacer referencia al origen ritual del teatro y para hacer énfasis en la idea del teatro como un “encuentro de presencias” en un tiempo y espacio determinado, al igual que Gilberto Icle. Además, Dubatti distingue tres fases del convivio teatral que se dejan poner en relación con las tres fases que identifica Van Gennep en los ritos de paso. Por lo tanto, será fundamental también para la caracterización etnográfica de *La Matanza* y para su comprensión como convivio teatral en su dimensión performativa.

Por último, en un noveno punto se explorará la relación entre ritual, teatro y experiencia estética, para comprender la experiencia que tiene lugar en la práctica ritual y en la puesta en escena. A partir de Hans Ulrich Gumbrecht (2005), Hans-Robert Jauss (2002) y Erika

Fischer-Lichte (2010), se comprenderá la experiencia estética como un modo particular de experiencia, que se abre hacia una experiencia compartida que puede constituirse como un lugar de reflexión y de transformación. Se hará énfasis en las nociones de “presencia” e “intensidad” para caracterizar la “producción de presencia” de los fenómenos performativos. Se trata de una presencia sensible a disposición de los sentidos del cuerpo humano, a partir de una intensidad de la sensación. Por otra parte, a partir de Fischer-Lichte, y su perspectiva desde los Estudios Teatrales, el concepto de liminalidad hace su entrada nuevamente, poniendo en relación al ritual, el teatro y la experiencia estética. Este punto también se torna fundamental para comprender *La Matanza* desde su aspecto performativo y transformatorio, como también para la comprensión de la dimensión performativa del ritual y del teatro.

1.2 Algunas consideraciones preliminares respecto al concepto de ritual y de teatro

a) Forma y contenido en el ritual

Rodrigo Díaz (1998), al intentar recrear una historia del ritual a partir de distintas perspectivas antropológicas, identifica un modo compartido de pensar y constituir el ritual, que ha estado marcado por una metáfora recurrente. Se trata del ritual comprendido como “una *forma* donde se vierten contenidos” (Díaz, 1998: 13, cursivas del autor). Así, vendría a ser una especie de “medio” de expresión. Los rituales “dirían” algo, significarían algo. Y para Rodrigo Díaz, esta insistencia en torno a la atención a lo que los rituales “dicen”, a sus contenidos, ha sido un impedimento para el desarrollo de otras interrogantes respecto al ritual, que son indispensables para abarcar esta concepción, y que entran en relación con el “cómo” es que los rituales “dicen”: “tenemos que preguntarnos cómo lo dicen, cómo lo significan los rituales... y cómo se modifican en el tiempo, si tal es el caso, ese decir y ese significar” (Ídem: 14). Entra en juego el carácter performativo, dirá Rodrigo Díaz, la fuerza performativa de los rituales, cotidianos o no, sagrados o no.

Es importante dejar claro que no se intenta hacer aquí una separación decisiva entre contenido y forma, sino llamar la atención frente a un posible determinismo del contenido por sobre el carácter performativo de los rituales, por sobre el poder performativo de los rituales donde a veces el contenido se escapa o se torna difuso. Es decir, habrá que llamar la atención respecto al “cómo” al que Rodrigo Díaz se refiere, y que es inseparable de la noción de ritual. Por esta razón, el autor pretende hacer énfasis en el ritual considerando: “cómo lo dicen, cómo reordenan, dan continuidad y fracturan a la experiencia” (Ídem: 15). De este modo, para la presente investigación se hará énfasis en el “cómo” es que los rituales producen una modificación de la experiencia, cómo los rituales se vuelven transformatorios en su apertura hacia mundos no cotidianos.

b) El ritual como “posibilidad umbral”

En los primeros estudios antropológicos sobre el ritual, y en buena parte de su historia, se restringió el uso del término hacia el terreno mágico y/o religioso. En este sentido, el ritual fue un componente importante y fundamental de las teorías antropológicas de la magia y de la religión. A partir de los años 1960 el concepto inicia su fuga del lugar en el que se encontraba, dejando de pertenecer exclusivamente a un único campo y adentrándose en otros. Es en este contexto donde su definición será constantemente reformulada y cuestionada bajo la amenaza de una indefinición. Por ejemplo, frente al carácter omnipresente que comenzó a adquirir, sobre todo para quienes pensaron el ritual como toda acción social comunicativa, Meyer Fortes planteó lo siguiente, en 1966: “Si el ritual está totalmente subsumido en la categoría de comunicación entonces hay un corto paso de aquí a la posición de que no existe una cosa como ritual *per se*; ni acciones, ni enunciados, ideas o creencias específicas a un dominio que podamos identificar con el término “ritual” en cuanto opuesto a cualquier otro asunto en la vida social que sea no ritual” (Fortes, 1966, en Díaz, 1998: 24, cursivas del autor).

No pretendo cuestionar esta fuga del concepto hacia otros campos. De hecho su apertura significó fundamentales aportes para otras áreas, (y se torna fundamental también para esta investigación). Solo quisiera no perder de vista la interrogante respecto a qué sería lo propio del ritual si el ritual lo es todo. Quizás habría que hablar de distintos tipos de ritual o de “carácter ritual” para entrecruzar ciertas características del ritual con otros asuntos de la vida cotidiana, por lo demás, altamente ritualizada. Algo similar ocurre cuando el concepto “teatro” hace su fuga del campo artístico para introducirse como herramienta de análisis de la vida social. No pretendo cuestionar esa fuga o esa apropiación del término por parte de otras áreas, que en muchos casos ha dado resultados fructíferos, sino más bien advertir que si la vida es un gran escenario, un gran teatro, no habría una cosa como teatro *per se*. Como comenta Jorge Dubatti; “solo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro” (Dubatti, 2007: 7). Tendríamos, entonces, que no perder de vista este punto. Perderlo podría significar dejar de comprender qué es lo propio del ritual y qué es lo propio del teatro que nos hace pensar en la metáfora de que la vida es un gran escenario o que toda la vida social es un ritual constante. No perder de vista, pues, las distancias y cercanías.

Por consiguiente, el concepto de ritual que trabajaremos en esta investigación está en relación con la apertura que distinguió el hombre sagrado en un momento, y que luego se deslizó hacia otras áreas (Eliade, 1998). No pretendo negar los ritos cotidianos, por cierto innegables. Sin embargo, quisiera explorar el ritual como esa “posibilidad umbral” hacia otras dimensiones, hacia una dimensión no cotidiana que solo es posible a partir de una escisión respecto del mundo cotidiano. La idea de “posibilidad umbral” que he utilizado reiteradas veces hace referencia a la idea de liminalidad de Arnold Van Gennep (2008) y de Victor Turner (1980), que se abarcará con profundidad más adelante. Se trata de la posibilidad de acceder a un estado de liminalidad, por lo que también podría hablarse de “posibilidad liminal”, una posibilidad de acceder a otros mundos dentro del mundo.

Por otro lado, quisiera referirme brevemente a la advertencia que menciona Rodrigo Díaz en *Archipiélago de Rituales* (1998), respecto a dos “falacias” que han atravesado los estudios antropológicos del ritual. La primera de ellas consiste en la falacia del consenso. Se trata de la idea difundida de que el ritual expresa los sentimientos y la mentalidad de una comunidad, sin considerar los desfases que pudiese haber dentro de la misma comunidad. Y

la segunda corresponde a la falacia de la congruencia, donde se considera que las acciones rituales son un correlato exacto de las creencias de un determinado grupo.

Debido a estas dos falacias, para Rodrigo Díaz “los rituales quedan descarnados; su importancia, el interés por estudiarlos, radica en lo que contienen de pensamiento y de saberes más o menos fijos, no de movimiento, ni de cuerpos en éxtasis o contemplativos, febriles o sosegados, en cuanto productores de otras posibilidades de vida y experiencia rituales” (Díaz, 1998: 58).

Por consiguiente, para la presente investigación se abarcará la noción de ritual considerando la advertencia de Rodrigo Díaz respecto de las dos falacias, y haciendo énfasis en los rituales como “productores de otras posibilidades de vida y experiencia rituales” (Ídem).

c) El ritual y el teatro en su dimensión performativa

Tanto Edward Burnett Tylor (1903) como James George Frazer (1951) identifican un contraste importante para lo que ha sido el estudio antropológico de los rituales: las creencias y las acciones. Las creencias constituirían el cuerpo teórico y los rituales su puesta en práctica. Las acciones rituales se originarían y estarían determinadas por las creencias. De este modo, los rituales expresarían las creencias o la cosmología primitiva. El mito, por lo tanto, se vuelve el lugar fundamental para la comprensión de la práctica ritual puesto que ésta vendría a ser su reflejo y su ilustración. Sin embargo, a partir de la última década del siglo XIX, Robertson Smith (1959) dará un giro a los estudios antropológicos del ritual a partir de su *Lectures on the Religion of Semites*, publicada en 1894. Si bien el autor identifica una diferenciación entre creencias y acciones, señala que lo principal en el análisis de la religión primitiva son las prácticas rituales y las instituciones, y no las creencias. De este modo, el autor plantea que si bien habitualmente se asignan significados a las prácticas que se realizan; “as a rule we find that while the practice was rigorously fixed, the meaning attached to it was extremely vague, and the same rite was explained by

different people in different ways”⁸ (Smith, 1959: 16). Por lo tanto, para Robertson Smith “el punto básico es la *performance* en sí misma” (Díaz, 1998: 73, cursivas del autor). A partir de ese entonces comenzó a dedicarse un especial interés a la práctica ritual en los estudios antropológicos.

Casi paralelamente, a principios del siglo XX, algo similar ocurrió en el campo de los estudios sobre el teatro. Comenzó a dedicarse especial atención a la “puesta en escena” como un campo independiente de los estudios literarios. El texto dramático, o el texto literario, que habría sido el centro de los estudios respecto al teatro dejó de ser el eje principal, dando entrada al estudio de la “realización escénica”, como señala Erika Fischer-Lichte (2011). Es importante mencionar que la autora repara que esta atención hacia la puesta en escena coincidió con el interés por el estudio de la práctica ritual en sí misma, y que esto implicó considerar al ritual como algo más que como una mera ilustración o representación del mito.

Por lo tanto, desde fines del siglo XIX y ya entrado el siglo XX la primacía del mito y la primacía del texto dramático comenzaron a abandonar el centro de las atenciones, abriendo otras vías de estudio y de investigación: la puesta en escena y la práctica del rito. Es decir, se comenzó a abarcar al ritual y al teatro en su dimensión performativa. A este respecto, Erika Fischer-Lichte señala que las investigaciones sobre el ritual y sobre los estudios teatrales se basan en premisas similares, sobre todo después de este giro conceptual: “en ambos casos se revocó la preponderancia de los textos a favor de la supremacía de la realización escénica” (Fischer-Lichte, 2011: 63). De este modo, la autora plantea que es en este momento donde tiene lugar el primer “giro performativo” en torno a la manera de referirse a estos campos de estudio: “con la instauración de las investigaciones sobre los rituales y de los estudios teatrales (y no con el surgimiento de la cultura de la *performance* en los años sesenta y setenta) cuando se produce un primer giro performativo en la cultura europea del siglo veinte” (Ídem).

A partir de estas inclinaciones surge, entonces, la necesidad de crear nuevos campos de estudios o nuevas disciplinas (interdisciplinarias), tales como las Ciencias Teatrales

⁸ “Como regla encontramos que mientras la práctica ha sido fijada con rigurosidad, el significado asignado a ésta era extremadamente vago, y el mismo rito era explicado por diferentes personas de maneras distintas”. (traducción propia).

(comprendidas también como ciencias performativas) o Estudios Teatrales en Alemania, con Max Herrmann, y los Performances Studies o Estudios de la Performance en Estados Unidos, con Richard Schechner principalmente. En ambos casos se expandió el estudio hacia distintas “manifestaciones escénicas” tales como el teatro, la danza, el circo, las fiestas, los rituales y las ceremonias, entre otros, comprendidas también como manifestaciones performativas, dando un paso a su vez hacia la comprensión de “la cultura como performance”⁹.

Es en este contexto donde la reflexión en torno a las *relaciones sociales* que tienen lugar en las manifestaciones performativas comenzó a volverse un elemento fundamental y fundacional, en cuanto a la comprensión de estas prácticas. Por ejemplo, en relación a las artes escénicas, las relaciones entre actores y espectadores se transformaron en uno de los principales puntos de partida para pensar la puesta en escena. La “realización escénica”, como nos sugiere Fischer-Lichte, solo sería posible gracias a la “copresencia física de actores y espectadores (...) es esa copresencia la que la constituye” (Fischer-Lichte 2011:65). De este modo, la realización escénica solo tendría lugar a partir de un sin fin de interacciones entre sujetos.

Por otro lado, es importante mencionar que a raíz de esta inclinación, surge un particular interés por el ritual en el campo de la teoría de las artes escénicas. Uno de los puntos de atención corresponde a la idea de “comunidad”, sobre todo a partir del giro de Robertson Smith (2005), quien presta atención a los lazos comunitarios que se consagran a partir del ritual, como veremos posteriormente. El rito, en este sentido, abre el camino hacia la convivencia que tiene lugar la puesta en escena. Del mismo modo, a partir de Van Gennep (2008) y de Victor Turner (1980), la atención hacia los lazos sociales en el ritual comienza a volverse un punto determinante. En este contexto Victor Turner (1982) y Richard Schechner (1985) transportan el estudio de estas relaciones en el ritual al campo de las manifestaciones performativas en general.

⁹ Richard Schechner (2000) hace la distinción entre lo que “es” performance y lo que puede estudiarse “como” performance. En este sentido, el autor sugiere que todo puede ser estudiado “cómo” performance. A pesar de ello, esto no significa que todo sea “performance”. Lo que constituye una performance para Richard Schechner se abarcará posteriormente, en punto número seis y siete. Págs. 52 y 57.

Algunos autores, como por ejemplo, Jorge Dubatti, estudiarán este aspecto de “convivencia” de la puesta en escena, donde se presta especial atención a las relaciones que tienen lugar. En este sentido Dubatti propone pensar el teatro como “convivio teatral” haciendo énfasis en su relación originaria con el ritual, y definiendo el teatro como un “encuentro de presencias” (Dubatti, 2007). Del mismo modo, para referirse a la puesta en escena Gilberto Icle (2010) hablará de “relaciones de presencia” para hacer énfasis en una experiencia compartida, como se mencionó anteriormente, a partir de la cual se crea una dimensión extracotidiana.

Por otro lado, en este primer “giro performativo” que identifica Fischer-Lichte tanto para las artes escénicas como para el ritual, se abre otro punto de especial atención: el cuerpo. Tanto Marcel Mauss (2010), como Lévi-Strauss(1995), Mary Douglas (1973) y Victor Turner (1980), por ejemplo, prestarán especial atención al cuerpo en tanto organismo vivo que sufre transformaciones a partir del rito. Por ejemplo, Marcel Mauss, al describir el sacrificio, señala que los involucrados deberán asistir de “cuerpo presente” (Mauss, 2010: 79), o al menos alguien de cuerpo presente debiera encontrarse en representación de alguna de las partes. Y Fischer-Lichte (2011), Eugenio Barba (1992), Jorge Dubatti (2007), Gilberto Icle (2010) y Richard Schechner (1985), por ejemplo, también prestarán especial atención al cuerpo del intérprete, y en ocasiones comparándolo también con el cuerpo del oficiante ritual, como veremos posteriormente, como lugar a partir del cual se podría acceder a un “mundo performativo” (Schechner, 1985). En definitiva, el cuerpo se vuelve el soporte fundamental a partir del cual tienen lugar las relaciones en las diversas formas de manifestaciones performativas; solo a partir del cuerpo es que tiene lugar la “copresencia física” de la que nos habla Fischer-Lichte. Se trata de un cuerpo presente, en un “aquí y ahora” del presente.

Por lo tanto, la idea de “dimensión performativa” que se utilizó como título de la presente investigación hace referencia a esta orientación particular del estudio del ritual y del teatro, que surge a partir del “giro performativo” en el estudio e investigación de las manifestaciones performativas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En esta orientación se pone especial atención a la práctica ritual y a la puesta en escena. Por otro lado, se decidió utilizar el término “dimensión” para hacer énfasis en la idea de

“experiencia común”, una experiencia compartida, que tiene lugar en las diversas realizaciones performativas. A partir de esta experiencia particular los seres humanos pueden acceder a otro plano de realidad, a las distintas dimensiones que la conciencia humana puede configurar, o bien a una “dimensión extracotidiana” como la llamará Icle (2010), o a un universo paralelo al mundo donde otro mundo es posible dentro del mundo a partir de una “nueva dimensión óptica del acontecimiento teatral” como señalará Dubatti (2007), a un “estado de liminalidad donde tiene lugar la *communitas*” como dirá Victor Turner (1998), a “mundos performativos” como sugiere Richard Schechner, y donde tiene lugar una *modificación de la experiencia* (Mary Douglas, 1973), y donde se crea un nuevo *lenguaje* desde el cuerpo del shamán (Lévi-Strauss, 1995) a partir de elementos performativos.

2. Ritual y Sociedad

2.1 Ritual, sociedad y performatividad

Robertson-Smith manifestó un particular interés por el estudio del ritual, entendido como las prácticas religiosas de determinado grupo, donde destaca su naturaleza pública y social. Para el autor, la finalidad última de las prácticas religiosas es el bienestar de la sociedad: “Religion did not exist for the saving of souls but for the preservation and welfare of society”¹⁰ (Smith, 1959: 29).

Y será a partir de la noción de sacrificio, en sus estudios sobre el totemismo, donde Robertson Smith desarrollará esta idea. El autor (1959) planteó que el animal totémico consiste en el emblema del grupo, en la representación del clan, y a través del ritual del sacrificio se consagran los lazos espirituales de los miembros de la comunidad. Se trata de la sociedad simbólicamente expresada. Como se señaló anteriormente, Robertson Smith

¹⁰ “La religión no existe para salvar las almas sino para la preservación y el bienestar de la sociedad” (traducción propia).

dedicó particular interés por la práctica ritual y por los lazos que se generan a partir de estas prácticas. El “giro sociológico” de Robertson Smith consistió en el desplazamiento del problema de la relación entre ritual y creencia a la relación entre ritual y sociedad, donde entran en juego los actos colectivos de identidad y comunión. Por lo tanto, el sentido de los rituales ha de buscarse en la sociedad misma, en las relaciones que se establecen a partir de las prácticas rituales.

Por su parte, y siguiendo a Robertson Smith, Durkheim (1968) sugiere al menos tres funciones del ritual que podrían encontrarse de manera paralela: su función de congregación social, su función mnemotécnica y su función lúdica o recreativa, donde también se abren las posibilidades de una función performativa.

Respecto de la primera función, el autor plantea que las relaciones sociales, es decir, la Sociedad, sería lo que se expresa simbólicamente en las prácticas religiosas a partir de representaciones colectivas (Durkheim, 1968). Y no solo atribuye esta función de congregación social a los rituales religiosos sino también a otro tipo de ceremonias: “lo esencial es que se reúnan individuos, que se sientan sentimientos comunes y que se expresen por actos comunes” (Durkheim, 1968: 394). En ese sentido, plantea que toda ceremonia, por más laica que sea, posee una cierta semejanza con los rituales religiosos en la medida en que surgen a partir de los grupos, para congregar, para solidificar las relaciones sociales, impidiendo la desintegración de la sociedad y permitiendo expresar el sentimiento compartido. Para Durkheim todas las sociedades sienten la necesidad de reunirse cada cierto tiempo para compartir esos sentimientos e ideas comunes que los constituyen (1968).

Respecto de la segunda función, Durkheim señala que la mitología y los rituales pueden poseer una función mnemotécnica que consiste en conectar el presente con el pasado, el individuo con la colectividad. De este modo, el rito sirve para “mantener la vitalidad de las creencias, para impedir que se borren las memorias, para revivificar los elementos más esenciales de la conciencia colectiva” (Ibíd.: 385). El autor nos da el ejemplo de los warramunga, quienes realizan un ritual para un único antepasado mítico, la serpiente negra Thalaualla; “el rito consiste únicamente en recordar el pasado y en hacerlo, de alguna manera, presente por medio de una verdadera representación dramática” (Ibíd.: 382). Se

trata de una serie de dramatizaciones respecto de la historia mítica de Talaualla, de sus recorridos para crear la tierra y los seres vivos. Se realizan representaciones de ciertos episodios, épicos o cómicos, donde también encontramos canto, baile y gestos simbólicos. En estos ritos, señala Durkheim, “se representa el pasado con el solo fin de representarlo, de grabarlo más profundamente en los espíritus, sin que se espere del rito ninguna acción determinada sobre la naturaleza” (Ibíd.: 386).

Si bien en esta comprensión del ritual podríamos encontrar una cierta predominancia del mito, Durkheim señala que la función del ritual no acaba aquí. El autor sugiere que los rituales poseen una función recreativa y lúdica: “la fuerza que ellos generan es de tal magnitud que siempre hay un excedente para el juego y la exuberancia, para la poesía y el arte” (Ibíd.: 390). Si bien el pensamiento religioso, como comenta el autor, es algo muy distinto de un sistema de ficciones, no sería posible expresar las realidades que se pretende sin la transfiguración de la imaginación. El autor señala que el juego y las principales formas del arte parecen haber nacido de la religión no solo por una mera casualidad sino porque el culto ha sido también para los hombres una suerte de recreación: “la religión no sería tal si no cediera algún lugar a las libres combinaciones del pensamiento y de la actividad, al juego, al arte, a todo lo que recrea el espíritu fatigado porque hay demasiadas sujeciones en la labor cotidiana” (Ídem). Es una necesidad del ser humano el generar un espacio a partir del cual separarse de su cotidiano, para recrearse, para poder moverse libremente. Es por esta razón que Durkheim señala que los movimientos exuberantes y las gestualidades que puedan estar presentes en los ritos no se sujetan fácilmente a fines determinados. En este punto es donde Durkheim identifica la importancia de una función performativa donde los significados pueden volverse difusos. De este modo, el autor señala que los movimientos y las gestualidades: “se escapan, en parte, sin objeto, se despliegan por el solo placer de desplegarse, se complacen en especies de juegos. Nos exponemos a equivocaciones cuando, para explicar los ritos, creemos deber asignar a cada gesto un objeto preciso y una razón determinada. Hay algunos que no sirven para nada; responden simplemente a la necesidad de actuar, de moverse, de gesticular” (Ídem). Esto no significa, advierte el autor, que el arte tenga un rol sólo en términos decorativos en relación al culto.

“El culto tiene algo estético (...) hay una poesía inherente a toda religión” (Ídem) que juega un rol que no se reduce a un ornamento exterior.

Por consiguiente, a partir de estas tres funciones podemos identificar que el ritual permite que se congreguen individuos, abriendo las posibilidades de una conexión con el pasado en el presente y aliviar los espíritus de las sujeciones cotidianas, a partir del cuerpo, del juego, el arte y la imaginación. De este modo, el ritual transcurre en un plano distinto que el plano cotidiano. Y estas prácticas no solo están asociadas a un significado fijo y preestablecido, sino que pueden escaparse libremente a partir de las gestualidades y de los movimientos necesarios.

2.2 Ritual y reflexividad

Muchas teorías antropológicas hacen mención a la relación entre ritual y conflicto social. Algunas de ellas plantean que el ritual pone de manifiesto las tensiones sociales, sin embargo, no hacen más que mantener la unidad y el orden social preestablecido, tal como los “rituales de rebelión” según Max Gluckman (1936)¹¹. Otras perspectivas sugieren que estas manifestaciones abren una posibilidad reflexiva, que podría inducir a un cambio social. Nos orientaremos por esta segunda alternativa, puesto que en esta investigación se abarcará el ritual también como una posibilidad de aquel lugar reflexivo y transformatorio. Rodrigo Díaz, de hecho, comenta que los “rituales de rebelión”, como categoría de análisis, tienen una gran potencia, incluso para el estudio de sociedades complejas. Y señala que “no excluiría esta aplicación, por supuesto, que lo que comenzó como ritual de rebelión concluya en una genuina rebelión.” (Díaz, 1998: 175).

Por su parte, Durkheim plantea que el ritual abre un espacio a la reflexividad, el ritual propiciaría esa reflexividad social donde el individuo se observa reflexivamente a sí mismo

¹¹ Max Gluckman (1936), a raíz de sus estudios sobre los Zulúes en Sudáfrica, sugiere que los “rituales de rebelión” pueden favorecer la reproducción del sistema puesto que se trata de cambios que consolidan el orden social y la cultura dominante, restaurando la unidad del grupo. Los rituales de rebelión serían protestas institucionales y ritualizadas que aparentan estar en contra del orden establecido, pero que no hacen más que renovar la unidad social.

y a la colectividad a la que pertenece. Rodrigo Díaz agrega que los rituales, al promover la reflexividad social, sirven en potencia para subvertir el orden de la sociedad.

De este modo, Díaz señala que si bien los rituales poseen una naturaleza social es importante también considerar los “mecanismos de apropiación del sentido que ensayan los grupos como aquellos actos singulares, imaginativos y minuciosos a través de los cuales los rituales son recreados, transformados, construidos...” (Ibíd.: 76). Si el ritual es necesario para la estabilidad de la sociedad no es sólo porque permita recordar sino porque también permite tensiones y fracturas necesarias.

Rodrigo Díaz argumenta que la ritualización puede permitir la reflexión y la crítica del mismo sistema, puesto que pone su atención en ciertos aspectos del sistema jerarquizado de posiciones y roles. De este modo, la ritualización no solo representaría las condiciones sociales y normativas de la vida sino que también puede constituirse en una experiencia reflexiva y crítica de esas condiciones.

De este modo, los rituales, comprendidos como un conjunto de creencias que legitiman una distribución social del poder, pueden ocasionar dos formas de cambio: cambios en relación a la continuidad del orden establecido y cambios que alteren ese orden.

Por consiguiente, y a modo de resumen, hemos revisado hasta aquí varias características del ritual. Una de ellas corresponde a la idea del ritual como reflejo social, donde se manifiesta la sociedad simbólicamente expresada. El ritual aparece aquí en su función de congregación social, en su función mnemotécnica y en su función lúcida o recreativa, abriendo las posibilidades de una función performativa. El ritual permitiría una experiencia común donde los individuos se reúnen, donde se puede conectar el pasado con el presente y donde se alivian los espíritus de las sujeciones cotidianas. Por otra parte, revisamos el ritual como lugar donde podría tener lugar el conflicto social, en la medida en que puede alterar el estado del mundo. Se trata del ritual en su aspecto reflexivo y transformatorio.

Estas últimas características serán exploradas a lo largo del presente recorrido, puesto que se vuelven fundamentales para la comprensión de *La Matanza*. Como toda obra de teatro, *La Matanza* es una invitación para que se reúnan individuos a partir de una experiencia compartida. Pero es también una invitación para recordar el pasado y “hacerlo presente” como diría Durkheim, a partir de un espacio imaginario donde entra en relación la

actividad, el juego y el arte. Por su temática, *La Matanza* abre un espacio de reflexividad social, donde se establecen tensiones y fracturas del imaginario social, sirviendo entonces, en potencia como un lugar de transformación social, como diría Rodrigo Díaz.

Ahora bien, a continuación exploraremos la idea de eficacia asociada al ritual. Este será el punto de partida, puesto que la eficacia ha sido puesta en relación recurrentemente con el carácter transformatorio del ritual a partir de elementos performativos. Comenzaremos con la relación entre eficacia y lenguaje ritual, para luego referirnos a la “acción tradicional eficaz” y a la “eficacia simbólica”.

3. Eficacia Ritual y Performatividad

3.1 Lenguaje y eficacia ritual

Bronislaw Malinowski (1935), señaló que el poder de la magia estaría en relación a los usos del lenguaje, es decir, sería una potencialidad de todo lenguaje a partir de su uso. De este modo afirmó que: “words in their primary and essential sense *do, act, produce and achieve* (...) lenguaje is primarily an instrument of action”¹² (Malinowski, 1935: 52, cursivas del autor). Malinowski logró ver que el lenguaje es una herramienta pragmática en la medida en que altera el estado de los hechos, produciendo transformaciones.

Del mismo modo, John Austin (1971) advierte la existencia de enunciados que no describen ni registran nada, que no son ni verdaderos ni falsos, y que al ser expresados ya se

¹² “Las palabras, en su sentido primario y esencial, hacen, actúan, producen, realizan (...) el lenguaje es ante todo un instrumento de acción” (traducción propia).

constituyen como una acción. Se trata de enunciados, oraciones o expresiones realizativas, que luego el autor denominará “performativas” (Austin, 1971). El término “performativo” acuñado por Austin, deriva del verbo en inglés “to perform” que quiere decir “realizar” y hace referencia al tipo de enunciado que implica estar llevando a cabo una acción. Como señala Austin, en *Como hacer cosas con palabras* (1971), este término “indica que emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo” (Austin, 1971: 50). El autor da el ejemplo del bautizo de un barco o la aceptación del novio en la ceremonia nupcial. Este tipo de enunciados no solo describen el estado de las cosas sino que también transforman ese estado al ser enunciados, o bien crean un nuevo estado. De este modo, “*decir algo es hacer algo*” (Ibíd.: 57, cursivas del autor), y por lo tanto se trata de actos y de enunciados eficaces. Los enunciados performativos, por lo tanto, constituyen realidades puesto que se encuentran creando la realidad social que expresan, y de este modo, pueden en potencia transformar y modificar el mundo. Ahora bien, para que estos enunciados performativos posean una cualidad transformatoria, no basta con decir los enunciados, éstos deben estar en un contexto determinado, en “circunstancias apropiadas” para que sean realmente enunciados realizativos eficaces. Es decir, los requerimientos no solo son de tipo lingüístico, sino que además es necesaria una condición social determinada, o como sugiere Malinowski, de un “contexto de situación” (1984: 320). Es en este sentido que se trata de un acto social.

A este respecto, Malinowski (1935) nos sugiere que existen al menos dos instancias donde se torna evidente el dinamismo de las palabras o su “poder pragmático”. Una de ellas consiste en el “efecto pragmático directo” de las palabras, tales como las ordenes, las instrucciones, los gritos de ayuda, entre otros, donde se tiende a modificar el curso de los eventos. Y la otra se encuentra en relación con las palabras mágicas y su uso sagrado. En este sentido, para el autor “all sacred words have a creative effect”¹³ (Malinowski, 1935: 52).

En su artículo “el problema del significado en las lenguas primitivas” (1984) Malinowski enfatiza esta idea del lenguaje como fuerza creadora. Así mismo notó que los propios trobriandeses distinguen entre dos tipos de usos del lenguaje: el de la vida cotidiana y el de

¹³ “Todas las palabras sagradas tienen un efecto creador” (Traducción propia).

la magia. Las palabras mágicas tendrían un origen distinto y estarían caracterizados por un alto nivel de inteligibilidad y a diferencia de las palabras que se usan en la vida cotidiana. Algunas palabras mágicas son inusuales, extrañas, arcaicas y poseen un elevado coeficiente de misterio (Malinowski, 1935).

A este respecto, es interesante notar que Austin distingue que las emisiones realizativas o performativas pueden dividirse en acto fonético, acto fático y acto rético. El primero corresponde a “meramente a la emisión de ciertos ruidos” (Austin, 1971:141). El segundo, el fático, corresponde a la emisión de ciertos ruidos que se tornan palabras o términos pertenecientes a un vocabulario y gramática. Y por último, el acto rético consiste en la utilización de esos términos con cierto sentido y referencia, más o menos definidos. Así, podemos realizar un acto fonético sin que sea un acto fático, como también podemos realizar un acto fático sin que sea un acto rético, pero no viceversa. Por lo tanto, podríamos decir que aquellos enunciados mágicos ininteligibles, que apunta Malinowski, corresponderían a los actos fonéticos que identifica Austin, pero con una facultad realizativa o performativa. Es decir la “mera emisión de ciertos ruidos” puede tener una cualidad transformatoria en determinados contextos, como en el caso de los enunciados mágicos que describe Malinowski.

A este respecto, Rodrigo Díaz señala que algunos conjuros mágicos pueden ser mejor comprendidos como “proyectiles acústicos”, en relación al poder de las palabras mágicas: “emisiones cuya fuerza radica acaso en ese gusto tan profundamente humano por el ritmo del lenguaje, por el mero sonido de la palabra” (Díaz, 1985: 29).

Por su parte, Malinowski (2001) señala que las palabras mágicas “suelen usarse de forma bastante diferente a como se usan en el lenguaje habitual: y que muestran notables cambios en forma y sonido (...) se consiguen efectos de ritmo, aliteración y rima, muchas veces acentuados mediante inflexiones del recitante” (Malinowski, 2001: 757-758).

Del mismo modo, Marcel Mauss (1979) señala de modo semejante: “sin ningún acto físico formal, simplemente con su voz, su aliento, el mago crea aniquila, dirige, caza, hace de todo (...) los encantamientos se realizan en un lenguaje especial, que es el lenguaje de los dioses, de los espíritus, de la magia (...) Las fórmulas mágicas tienen que susurrarse o contarse con un tono, con un ritmo especial” (Mauss, 1979: 82).

Y Rodrigo Díaz comenta que para el análisis profundo de los conjuros y del lenguaje ritual es indispensable su dimensión sonora. Al respecto señala que hay algunos conjuros, o parte de ellos, que no son “proyectiles verbales” sino “proyectiles sonoros” donde “la voz se retuerce en combinaciones y juegos acústicos: rimas, aliteraciones, ritmos. Es el ejercicio lúdico de la magia en particular, y del lenguaje en general” (Díaz, 1998: 142).

Por lo tanto, hasta aquí hemos visto, a partir principalmente de Malinowski y de Austin que el poder realizativo o performativo es una potencialidad de todo lenguaje a partir de su uso. Aquí “lo performativo”, siguiendo a Austin, hace referencia a la “realización” en su sentido transformatorio, en la medida en que se alteran el estado de las cosas, o se crea un nuevo estado. De este modo, el poder performativo se manifiesta como una posibilidad creadora y transformadora de las realidades, en determinados contextos sociales. El poder performativo es posible sobre todo en un contexto cultural y social determinado en la medida en que se trata de un acto social. Por otra parte, hemos visto que Malinowski identifica el uso del lenguaje ritual y las palabras mágicas, como un lugar donde este poder performativo del lenguaje se manifiesta de manera evidente. Este uso del lenguaje no solo tiene que ver con un significado particular sino con un modo particular que se distingue de su uso cotidiano, y donde se vuelve imprescindible su dimensión sonora. En este sentido, el sonido en sí mismo pasa a ser un acto performativo, realizativo.

A raíz de lo anterior, entonces, es que comienza a desplazarse el estudio del poder performativo más allá del lenguaje, sobre todo considerando que se trata de un acto social, y que no se encuentra necesariamente arraigado al significado de las palabras en sí mismas. Este desplazamiento, como también esta característica del lenguaje en general, y sobre todo del lenguaje ritual, se vuelve fundamental para la comprensión de *La Matanza* en su dimensión performativa, donde entre en juego también una dimensión sonora. A este respecto, y como se verá posteriormente, existen ciertas semejanzas entre el uso del lenguaje ritual y el uso del lenguaje en *La Matanza* que viene a configurar una dimensión sonora. Por un lado *La Matanza* hace énfasis en un lugar particular de la enunciación, en un uso particular del lenguaje y su sonido, en un uso particular del lenguaje, que difiere de uso cotidiano. Y por otro lado se esmera por construir una dimensión sonora mediante la

acentuación del acto fonético que señala Austin y que Malinowski describe como una característica del lenguaje sagrado.

Ahora bien, a continuación exploraremos el ritual en tanto acción transformadora, relacionándola a su vez con el tipo de eficacia que distingue Marcel Mauss.

3.2 Acción tradicional eficaz

Una de las primeras características que Marcel Mauss atribuye a los rituales tiene que ver con la acción: “Todos aceptarán sin dificultad la afirmación de que los ritos son actos. La verdadera dificultad residirá en saber qué tipo de actos constituyen” (Mauss, 1970: 137).

Si bien puede tratarse de actos que poseen un carácter más individual, Mauss señala que generalmente los ritos pueden ser identificados como actos tradicionales, respaldados por una colectividad o autoridad conocida. Sin embargo, menciona el autor, no todos los actos tradicionales son ritos. Y lo que caracteriza al rito es la eficacia, el rito es un acto tradicional eficaz. El autor advierte que a menudo pueden confundirse aquellos actos rituales de aquellos que no lo son, tales como los usos de la cortesía y de la vida moral, que poseen normas tan fijas como los ritos religiosos. Sin embargo, la diferencia radicaría en que los actos en torno a la costumbre no son eficaces en sí mismos: “sus efectos dependen, principal o exclusivamente, de lo que está prescrito y no de sus propias cualidades” (Ídem), como hemos visto recientemente en relación a la dimensión sonora del lenguaje sagrado. El autor nos entrega un ejemplo esclarecedor: si una persona no saluda a otra, puede exponerse a la reprobación social. Pero la ofensa se debe a la prescripción de saludar en determinadas circunstancias y no a la eficacia del acto en sí mismo, “en cambio, los ritos agrarios, por ejemplo, tienen, por parte de la opinión, efectos que proceden de la propia naturaleza de la práctica. Gracias al rito las plantas crecen. Su virtud proviene no solo de que se haga con una regla dada, sino también y fundamentalmente, de sí mismos. De este modo, un rito tiene una verdadera eficacia material” (Ídem).

Por consiguiente, para distinguir entre una y otra acción debemos prestar atención al modo de comprender esa eficacia y a la naturaleza de dicha acción. “La eficacia prestada al rito

nada tiene en común con la eficacia propia de los actos que materialmente han sido realizados (...) se considera que procede por entero de fuerzas especiales que el rito, por su propia capacidad, habría puesto en funcionamiento” (Ibíd.: 140).

Por lo tanto, para Marcel Mauss el rito es una acción tradicional eficaz, donde la eficacia material nada tiene en común con la eficacia materialmente prestada a esta acción. Hay una distancia entre acción y eficacia al mismo tiempo en que una y otra se aproximan en una esfera distinta de su propia materialidad y de la materialidad que está puesta en juego.

Esta distancia y aproximación permanente en el rito, esta distancia y aproximación entre acción y eficacia, es lo que Claude Lévi-Strauss (1995) llamará posteriormente “eficacia simbólica”, y es lo que otorga al ritual este poder transformatorio, donde se modifica la experiencia en una apertura hacia otras dimensiones, hacia otros lenguajes.

La noción de “acción tradicional eficaz” nos permite acercarnos a *La Matanza* desde una noción transformatoria del ritual, sobre todo en relación a los efectos que proceden de la propia naturaleza de las prácticas performativas que *La Matanza* se propone. En esta medida, la experiencia de la obra puede producir transformaciones a partir de una distancia entre acción y eficacia, al mismo tiempo en que ambas se aproximan en una esfera distinta. Para una mayor claridad respecto a este punto es que exploraremos a continuación esa modificación de la experiencia a partir de la noción de “eficacia simbólica”, siguiendo a Lévi-Strauss (1995) y a Mary Douglas (1973).

3.3 Eficacia Simbólica y Modificación de la Experiencia

Para Lévi-Strauss, el complejo shamanístico está compuesto por tres elementos indisociables: el shamán o hechicero, el enfermo, y el público (o bien, la sociedad o grupo) que valida el quehacer del shamán. Por lo tanto, significa una triple experiencia: la del shamán, la del enfermo y de la sociedad. Para Lévi-Strauss se trata de un público “que también participa de la curación” (Lévi-Strauss, 1995: 206). Es importante hacer énfasis o insistir, como se mencionó anteriormente, en el hecho de que se trata fundamentalmente de una experiencia compartida, al igual que la “puesta en escena” teatral.

Lévi-Strauss hace una referencia al teatro, para comenzar a describir el quehacer shamánico cuando señala que: “Al tratar a su enfermo, el shamán ofrece al auditorio un espectáculo...se trata siempre de una repetición que el shamán hace de la ‘llamada’, es decir, de la crisis inicial que le valió la revelación de su estado (...) los revive efectivamente en toda su vivacidad, originalidad y violencia” (Ibíd.: 207). Luego, el shamán recobra su estado normal.

Del mismo modo, Mircea Eliade (2009) también repara en “el carácter dramático de la sesión shamánica” (Eliade, 2009: 389) donde encontramos una “puesta en escena, a veces muy elaborada, que, evidentemente, ejerce una influencia benéfica sobre el enfermo” (Ídem). Por otro lado, Eliade señala que el shamanismo está en relación con ciertas *técnicas* que el shamán acciona para propiciar la cura en un contexto dramático, a partir de una puesta en escena.

En este sentido, Lévi-Strauss sugiere que no hay razones para dudar de la eficacia de ciertas prácticas mágicas y que, si bien implica la creencia en la magia, el hechicero debe, antes que todo, creer en la eficacia que poseen sus propias técnicas. Este es el famoso caso del shamán Quesalid que describe Lévi-Strauss, y en el cual nos detendremos un momento.

Quesalid no creía en el poder de los shamanes y sentía una gran ansiedad no solo por descubrir sino también por desenmascarar sus estrategias. De este modo, se unió a un grupo de shamanes donde fue iniciado. Entre las diversas técnicas que aprendió, obtuvo una en particular: el *ars magna*. Consiste en llevar disimuladamente en la boca una cierta cantidad de plumas para luego expulsarlas ensangrentadas en el momento adecuado. Para esto, el shamán debía morderse la lengua o haber hecho manar sangre de las encías. Finalmente, el cuerpo patológico, la enfermedad, era escupida por el shamán y presentada a los asistentes en la forma de un gusano ensangrentado y constituido por la porción de plumas. Así, Quesalid confirmó sus sospechas y su incredulidad por las técnicas shamánicas. Continuó su investigación, desempeñándose como shamán. Prontamente tuvo un éxito inesperado entre sus pacientes, utilizando la técnica *ars magna*, y pasó a ser considerado un gran shamán. A partir de este momento Quesalid sufre dos procesos distintos. En primera instancia, no pierde su espíritu crítico e interpreta su triunfo a partir de razones psicológicas, puesto que el enfermo creía en él. Posteriormente, al ver las técnicas que

empleaban otros shamanes, que eran menos eficaces y donde éstos no expulsaban de su cuerpo a la enfermedad sino que simplemente escupían saliva, consideró que habían algunas técnicas menos falsas que otras, la de él, y que por lo menos ofrecían algo al enfermo: la enfermedad de manera visible.

Como señala Lévi-Strauss, Quesalid estaba preso de un problema: “dos sistemas, de los cuales se sabe que son ambos inadecuados, ofrecen sin embargo, uno con respecto al otro, un valor diferencial y esto a la vez desde un punto de vista lógico y desde un punto de vista experimental” (Ibíd.: 203).

Entonces Quesalid comenzó a pensar que habían “verdaderos shamanes” y aquellos que simulaban serlo. Al término del relato autobiográfico de Quesalid, es imposible saber si él mismo se considera o no un verdadero shamán, “resulta claro, en cambio, que ejerce su profesión a conciencia, que está orgulloso de sus éxitos, y que defiende calurosamente contra todas las escuelas rivales la técnica del plumón ensangrentado, cuyo carácter falaz, del que tanto se había burlado en un comienzo, parece ahora haber olvidado completamente” (Ibíd.: 205).

De este modo, podríamos sugerir que para el shamán no es necesario creer en la magia para que la eficacia mágica surja efecto. Más bien se trataría de una creencia en la eficacia técnica y performativa que se pone en juego, donde se genera una dimensión performativa en torno al complejo shamánico para propiciar la cura. Incluso, con esta historia, podría postularse una relación inversa. A partir de una eficacia performativa se cree en la magia. Recordemos que Quesalid deja de considerar falaz su técnica cuando percibe el resultado que ésta produjo. Este valor diferencial del que nos habla Lévi-Strauss radicaría en el despliegue performativo del shamán, en “como” al que nos referíamos en un comienzo, siguiendo a Rodrigo Díaz (1998).

Luego de este pequeño paréntesis, y a raíz de lo anterior, es fundamental detenernos en la tan conocida concepción de “eficacia simbólica” que desarrolla Lévi-Strauss (1995). Para explicarla, el autor hace referencia al caso de un shamán que asiste a una mujer al borde de dar a luz y que presenta ciertas complicaciones. Lo que el shamán hace es presentar estas dificultades a la enferma y realizar interpretaciones de acuerdo con un determinado sistema de creencias. Pero no solo explica, sino que combate, pone en escena determinadas fuerzas

que se hallaban en el interior de la mujer. A estas fuerzas se enfrenta no para destruirlas sino para readecuarlas, reordenarlas, en el interior de la enferma. De este modo, “la cura consistiría, pues, en volver pensable una situación dada al comienzo en términos afectivos, y hacer aceptables para el espíritu los dolores que el cuerpo se rehúsa a tolerar. Que la mitología del shamán no corresponde a una realidad objetiva carece de importancia: la enferma cree en esa realidad, y es miembro de una sociedad que también cree en ella” (Ibíd.: 221).

Y la enferma, al comprender lo que el shamán ha expuesto, se cura. Sin embargo, como señala Lévi-Strauss, “nada semejante se produce en nuestros enfermos cuando se les ha explicado la causa de sus desórdenes invocando secreciones, microbios o virus” (Ídem). Y esto es debido a la naturaleza de la relación entre monstruo y enfermedad que se pone en juego: “es una relación de símbolo a cosa simbolizada o, para emplear el vocabulario de los lingüistas, de significante a significado” (Ídem). Por esta razón es que el shamán crea un lenguaje para la enferma, “un *lenguaje* en el cual se pueden expresar inmediatamente estados formulados e informulables de otro modo” (Ídem, cursivas del autor). Y es este paso a esta expresión verbal, o a este lenguaje en particular, lo que produce una reorganización favorable o desbloqueo fisiológico de la enferma. De este modo, Lévi Strauss señala que, a diferencia del psicoanálisis que readapta el enfermo al grupo, “la magia readapta el grupo, por medio del enfermo, a problemas predefinidos” (Ibíd.:209).

Además, no se trata solamente del despliegue performativo del shamán sino también de la *experiencia* que el complejo shamánico vive en este despliegue del cual forma parte. Experiencia que, de otro modo, no podría vivirse. Y es esta experiencia la que tendrá un carácter transformatorio para propiciar la cura, puesto que permite un reordenamiento de aquello que se halla en conflicto: “ (...) los conflictos y resistencias se disuelven, no debido al conocimiento, real o supuesto, que la enferma adquiere progresivamente, sino porque este conocimiento hace posible una *experiencia específica* en cuyo transcurso los conflictos se reactualizan en un orden y en un plano que permiten su libre desenvolvimiento y conducen a su desenlace” (Ibíd.: 222, cursivas mías).

Sin embargo, plantea Lévi-Strauss, “el shamán no se limita a proferir el encantamiento: es su héroe, porque es él mismo quien penetra en los órganos amenazados a la cabeza del

batallón sobrenatural de los espíritus y quien libera el alma cautiva. En este sentido el shamán se encarna (...) para convertirse, gracias a las representaciones inducidas en el espíritu del enfermo, en el protagonista real del conflicto que este último experimenta a medio camino entre el mundo orgánico y el mundo psíquico” (Ídem).

En la cura shamánica, por lo demás, tiene lugar la vivencia de un mito social que la enferma debe vivir o revivir a partir del cuerpo del shamán y de la identificación con él. Se busca provocar una experiencia reconstruyendo un mito. De este modo, se pretende “inducir una transformación orgánica, consistente, en esencia, en una reorganización estructural, haciendo que el enfermo viva intensamente un mito (...) La eficacia simbólica consistiría precisamente en esta ‘propiedad inductora’ que poseerían, unas con respecto a otras, ciertas estructuras formalmente homólogas capaces de constituirse, con materiales diferentes en diferentes niveles del ser vivo: procesos orgánicos, psiquismo inconciente, pensamiento reflexivo” (Ibíd.: 225).

Por su parte, Mary Douglas, en *Pureza y Peligro* (1973), también hará énfasis en el ritual como una *experiencia particular*. Para la autora, el rito “puede permitir el conocimiento de lo que de otro modo no se conocería en forma alguna. No exterioriza meramente la experiencia, haciéndola surgir a la luz del día, sino que *modifica la experiencia al expresarla* (...) Hay algunas cosas que no podemos experimentar sin el rito.” (Douglas, 1973: 91, cursivas mías).

Para Mary Douglas el ritual hace posible una alteración de la percepción, en la medida en que trastoca nuestra atención y concentración. La autora da el ejemplo de un pastor dinka que se ha retrasado en su regreso a casa y que llegará tarde para la cena. En su camino anuda una hierba como símbolo de su demora, expresando externamente, y podríamos agregar “de manera performativa”, su deseo de que se retrase la cena. “El rito no supone una promesa mágica de que él llegará ahora a tiempo para su cena (...) ha hecho que su atención se enfoque sobre su deseo de llegar a tiempo” (Ibíd.: 90). De hecho, la autora menciona que el pastor no por haber realizado este rito piensa que la acción ha sido eficaz en sí misma, puesto que no desperdicia su tiempo sino que redobla su prisa para llegar a casa. De este modo, Mary Douglas señala que “el rito enfoca la atención mediante la demarcación (...) ayuda a la percepción. O más bien, produce un cambio de la percepción

en la medida en que modifica los principios selectivos” (Ídem). Pero a su vez, el rito posee un potencial creador a nivel de la ejecución puesto que “un símbolo externo puede ayudar misteriosamente a la coordinación del cerebro y del cuerpo” (Ídem). Finalmente, la autora nos señala que a menudo encontraremos ejemplos al respecto en el teatro donde un símbolo material puede tener un poder efectivo. Se refiere a casos donde los actores encuentran puntos de apoyo para realizar sus acciones, como podría serlo un sombrero, un paraguas, un movimiento reiterado de las manos, etc. Este punto de apoyo genera, de este modo, una coordinación de la acción y una modificación de la atención y de la percepción.

Por consiguiente, y a modo de resumen, la idea de eficacia nos permite pensar el ritual como un lugar donde se produce una *modificación* o una *transformación* a partir de una *experiencia específica*, propiciada por ciertos actos, es decir por una performatividad específica. El shamán, en el caso de Lévi-Strauss, no solo explica a la enferma las causas de la enfermedad sino que pone en escena, combate, lleva a cabo un espectáculo, una manifestación performativa a partir de técnicas específicas, que le permiten crear un *lenguaje* a partir de su cuerpo. Y este conocimiento, dispuesto de ese modo, en ese lenguaje performativo, le permite a la enferma una experiencia específica que propicia su cura.

Del mismo modo, Mary Douglas plantea que hay cosas que no podemos experimentar sin el rito, puesto que *modifica la experiencia al expresarla*. Por otro lado, el rito permite un cambio en los procesos de la percepción alterando sus principios selectivos, acentuando, por ejemplo, nuestra atención y concentración.

Esta perspectiva que acabamos de explorar nos permite acercarnos a *La Matanza* como un evento donde tiene lugar una modificación de la experiencia. En relación a la eficacia simbólica, nos permite comprender *La Matanza* como la creación de un nuevo lenguaje en el contexto de una experiencia común. Es allí donde se puede “hacer presente” el pasado de un modo particular. Como vimos recientemente el shamán readapta el grupo, por medio del enfermo, a problemas predefinidos. Para esto el shamán crea un lenguaje performativo donde presenta la enfermedad de manera visible. De modo similar, *La Matanza* hace visible ciertos problemas sociales a partir del cuerpo del intérprete escénico en una dimensión performativa. Ambos, el shamán como el actor hacen posible una nueva dimensión, que se constituye como una posibilidad donde pueden tener lugar ciertas transformaciones.

Por otro lado, la noción de ritual de Mary Douglas nos permite acercarnos a *La Matanza* como un lugar donde se altera la percepción y se trastoca nuestra atención y concentración. Este aspecto será central para la caracterización del intérprete de *La Matanza* quien, como veremos posteriormente, identifica una alteración de los principios perceptivos produciendo un cambio en la percepción, una modificación de la atención y de la concentración en el transcurso de las funciones. Por otro lado, siguiendo a Mary Douglas, en el transcurso de la creación de *La Matanza*, se incentivó el uso de determinados objetos como punto de apoyo para las acciones, modificando la atención, la concentración y el modo de estar en escena.

Ahora bien, a continuación, exploraremos cómo Richard Schechner (2000) caracteriza las distancias y las cercanías entre el ritual y el teatro, a partir de una noción del ritual y de la eficacia en un sentido transformatorio. Con este propósito, el autor utiliza la distinción entre entretenimiento y eficacia para dar cuenta de las diversas orientaciones que tanto el ritual como el teatro han tenido a este respecto. Como se señaló en un comienzo, esta perspectiva se vuelve de suma importancia para comprender *La Matanza* en su giro u orientación hacia el ritual.

4. Arte y Ritual: entretenimiento y eficacia.

Richard Schechner (2000) utiliza la idea de eficacia y de entretenimiento para dar cuenta del movimiento del ritual hacia el teatro como también del teatro hacia el ritual. Es importante mencionar que, para Schechner, si bien el teatro nace del ritual también el ritual se desarrolla a partir del teatro. El movimiento del ritual al teatro estará mayormente marcado por el entretenimiento y el movimiento del teatro al ritual estará mayormente marcado por la eficacia. La polaridad básica, señala el autor, se da entre entretenimiento y eficacia, no entre teatro y ritual. El hecho de “que en una actuación específica se la llame ‘ritual’ o ‘teatro’ depende sobre todo del contexto y de la función” (Schechner, 2000: 36). A pesar de ello, el autor señala que “nunca una performance es pura eficacia ni puro entretenimiento” (Ídem). Y se torna difícil discernir entre lo uno y lo otro, de modo que

hasta un musical de Broadway puede ser estudiado como algo más que solo entretenimiento si se considera toda la vida social que está involucrada y también a su alrededor.

Estos dos movimientos que identifica Schechner, del ritual al teatro por un lado y del teatro al ritual por otro, han estado presentes a lo largo de la historia, en las diversas culturas.

Un ejemplo del primer caso (el movimiento del ritual hacia el teatro) corresponde a aquellos rituales en que, por una u otra razón, se ha visto transformado su contexto pasando de ser rituales destinados a los espíritus o dioses a ser rituales destinados a los turistas. Es el caso del “Baile de los Hombres de Barro” (Schechner, 2000) que se lleva a cabo en el poblado Makehuku, en Nueva Guinea. En un comienzo, la gente del pueblo llevaba a cabo este baile solo cuando sentían la amenaza de algún ataque. Al amanecer, descendían al río para empapar el cuerpo de barro blanco. Este barro significaba la muerte, puesto que el color del barro era el color asignado a la muerte. Además construían máscaras de madera que también quedaban revestidas por una capa de barro blanco. Estos hombres, entonces, eran poseídos por los espíritus de la muerte para llevar a cabo las danzas. Algunas veces solo bailaban en su propio pueblo, otras veces iban a los poblados vecinos donde se encontraban sus enemigos, para asustarlos e impedir el ataque. Poco a poco, con la introducción del turismo, comenzó a realizarse este baile como una entretenición y se comenzó a cobrar por el espectáculo, tres veces por semana (Schechner, 2000).

Esta idea ya había sido vislumbrada por Durkheim cuando se refiere a aquellos ritos que han perdido su contexto original y solo sirven para distraer: “cuando un rito no sirva más que para distraer, ya no es más un rito (...) un rito es, pues, algo distinto que un juego; forma parte de la vida seria.” (Durkheim, 1968: 91). Además, Durkheim tampoco las considera excluyentes sino que su diferencia está en el grado de una o de otra: “en el fondo, la diferencia está más bien en la proporción desigual según la cual esos dos elementos se combinan” (Ídem).

Un ejemplo del segundo caso (el movimiento del teatro al ritual) corresponde al movimiento reflexivo del teatro en la década de los sesenta y setenta, donde se privilegió un movimiento del teatro hacia el ritual. Se buscó producir actos eficaces a partir, por ejemplo, de la atención prestada a los procedimientos, en conjunto con su explicitación en la propia puesta en escena. En este sentido, Schechner nos señala que “cuando la vida pública se

teatralizaba, se le pidió al actor que se sacara las máscaras tradicionales, que fuera un agente no de ‘juego’, ‘engaño’ o ‘mentira’ (tipos de máscaras públicas) sino que ‘dijera la verdad’ en algún sentido absoluto. Y si no se le pedía eso, al menos se esperaba que mostrara cómo se ponía y se sacaba las caretas (...) se le pedía a los actores que en vez de reflejar la época, la remediaran” (Schechner, 2000: 37). Y como veremos posteriormente este es el caos de *La Matanza*. De este modo, nos comenta Schechner, comenzó a exhibirse la preparación y las fases del proceso de creación, dando a conocer materiales personales, públicos, ficticios, etc. Por otro lado, muchos artistas buscaron inspiración en técnicas shamánicas, en sí mismas teatrales, o también se intentó disolver la distinción público-actor, o eliminar la distinción arte-vida. El parateatro¹⁴, la performance experimental, el teatro político, etc., son ejemplos de movimiento e interacciones entre teatro y ritual, orientado hacia la eficacia, a diferencia del teatro comercial, que se orienta por un movimiento preferente hacia el entretenimiento. A pesar de esta distinción es importante recordar que nunca encontraremos pura entretención y pura eficacia. Siempre una contiene, en mayor o menor medida, a la otra. Son, de este modo, un trenzado indisociable. Sin embargo, podemos encontrar orientaciones hacia una o hacia otra, sin que la una y la otra desaparezcan. “Donde quiera que miremos, y no importa cuán lejos en el pasado, el teatro es una mixtura, una trenza, de entretenimiento y ritual” (Ibíd.: 63). Por consiguiente, toda performance, dirá Schechner, “se origina en el impulso de hacer que pasen cosas y de entretener” (Ibíd.: 58).

Esta relación entre arte y ritual, entre entretenimiento y eficacia nos permite comprender el giro hacia el ritual que *La Matanza* manifiesta. Por un lado, la obra busca poner en evidencia sus procedimientos en el transcurso de la puesta en escena como parte de una decisión política en torno a las “máscaras públicas”. Por otro lado, *La Matanza* no es percibida por parte de los intérpretes ni por parte del público como un lugar de entretención sino también como una sujeción, por ejemplo; como un esfuerzo para estar presente y recordar acontecimientos tortuosos de la historia. En este sentido, al traer de vuelta el pasado (la “presencia” del pasado), de las matanzas y de los muertos. En este sentido, *La Matanza* también es considerada como un rito funerario.

¹⁴ Intenta disolver la oposición público-actor.

Ahora bien, para comprender este impulso hacia el “que pasen cosas” que señala Schechner, y que mencionábamos anteriormente, es importante referirse al ritual en su aspecto transformatorio a partir de una perspectiva distinta a las que ya han sido revisadas anteriormente. Se trata de las perspectivas desarrolladas por Arnold Van Gennep (2005) y Victor Turner (1980) en torno a los ritos de pasaje. Posteriormente Richard Schechner (1985) aplicará las fases de los ritos de paso tanto al teatro como al ritual, identificando ciertas características comunes fundamentales.

5. El ritual en su aspecto transformatorio:

5.1 La Liminalidad ¹⁵ : cuerpos liminales.

El término liminaridad proviene del adjetivo “liminaris” en latín, que a su vez proviene de la palabra “limen” y “limes”. Según el *Diccionario Ilustrado Vox*, la palabra “limen” quiere decir “umbral, puerta (...)” (1982: 296) y la palabra “limes” quiere decir: “sendero, senda entre dos campos (...)” (Ídem). Esta palabra fue acuñada por Arnold Van Gennep (2008) cuando describe los “ritos de paso”. Para el autor, toda sociedad y toda vida individual consiste en constantes pasos de una situación a otra, tales como el nacimiento, la pubertad, el matrimonio, especialización ocupacional, muerte, el cambio de estación, cambio de año, etc. Cada uno de estos tránsitos de una situación a otra están acompañados de actos

¹⁵ La palabra “liminal” ha sido traducida al español como “liminal” y como “liminar”, a pesar de que se trate de la traducción del inglés: “liminal”, puesto que proviene del latín: “liminaris”. En esta investigación se utilizan ambas palabras indistintamente, dadas las diversas traducciones utilizadas, puesto que significan lo mismo.

especiales, de ritos o ceremonias. El autor señala que “es el hecho mismo de vivir el que necesita los pasos sucesivos de una sociedad especial a otra y de una situación social a otra: de modo que la vida individual consiste en una sucesión de etapas (...)” (Van Gennep, 1982: 15). Y estos tránsitos que se llevan a cabo a partir de determinados actos es lo que Van Gennep denomina como “ritos de paso”. Éstos poseen tres etapas o fases en su desarrollo: separación, margen y agregación. Esta fase intermedia, de margen, corresponde a una fase umbral y es denominada por Van Gennep como fase liminar. Por consiguiente, los ritos de paso estarían compuestos por “ritos *preliminares* (separación), ritos *liminares* (margen) y ritos *post-liminares* (agregación)” (Ibíd.: 25, cursivas del autor). Los ritos preliminares constituyen aquellos ritos de preparación para los ritos liminares, tales como los rituales de purificación, de limpieza, etc. El margen o los ritos liminares constituye un lugar intermedio y pueden llegar a ser tan complejos que se presentan casi de forma autónoma. Y los rituales post-liminares consisten en aquellos ritos de reincorporación a la sociedad, una vez que ha transcurrido la fase liminar. Dependiendo del tipo de “situación de paso” puede haber mayor o menor énfasis en cada una de las etapas.

Van Gennep nos señala que en los ritos de paso, por otra parte, podemos encontrar ciertas marcas territoriales dependiendo del caso. Se trata de ciertos límites o fronteras que se encuentran delimitando el espacio de un modo particular. Este es el caso, por ejemplo, de una determinada frontera entre dos pueblos, donde el cruce de un lugar al otro requeriría determinados ritos de paso. Por otra parte, tenemos el caso de los templos, donde la puerta o umbral marcaría el tránsito de una situación profana a una sagrada y viceversa. Y por otro lado, los propios ritos de paso pueden instalar sus propias fronteras y delimitaciones del espacio, un espacio particular, un espacio sagrado. Por lo tanto, para el autor, esta situación de margen es “ideal y material a la vez” (Ibíd.:35), y permite salir “de un mundo anterior para entrar en un mundo nuevo” (Ibíd.:36).

A raíz de lo anterior, Victor Turner (1980) estudiará la liminaridad en los ritos de pasaje, descritos por Van Gennep, relacionando estas fases con situaciones particulares en torno a la estructura social. En la primera fase el individuo o grupo en cuestión es separado de la sociedad en relación a su situación dentro de la estructura social a la cual pertenece. En la segunda fase comienza el período liminar, donde las estructuras sociales se ven

suspendidas. El individuo o grupo ritual se encuentra en una situación intermedia, ambigua, de tránsito, interestructural, donde ya no es lo que era y aún no es lo que será. Por último, en la tercera fase, el individuo es reincorporado y se ha consumado el paso de un estado a otro, siendo devuelto a la estructura social.

Al igual que Van Gennep, Turner advierte que los ritos de paso se encuentran todas las sociedades y no se restringen a los cambios de estatus. Los ritos de paso “indican y establecen transiciones entre estados distintos” (Turner, 2007: 103). Por “estado” quiere decir “constantes sociales”: “hace referencia a cualquier tipo de situación estable o recurrente, culturalmente reconocida” (Ibíd.: 104). Y por “transición”, Turner comprenderá proceso y transformación: “prefiero considerar la transición como un proceso, un llegar a ser, y, en el caso de los *rites de passage*, incluso como una transformación” (Ídem). Para Turner el ritual es transformatorio.

El sujeto liminar, o persona transicional, se vuelve invisible en términos estructurales durante el período liminar. Están en “otro lugar”. Esta invisibilidad posee un carácter doble: “*Ya* no están clasificados y, al mismo tiempo, *todavía* no están clasificados (...) Su condición propia es la de la ambigüedad y la paradoja, una confusión de todas las categorías habituales” (Ibíd.: 106-107).

De este modo, aquellos que se encuentran en proceso de iniciación son estructuralmente invisibles (aunque físicamente visibles) y además, dirá Turner, son “ritualmente contaminantes” (Ibíd.: 108). El autor toma la idea de contaminación desarrollada por Mary Douglas (1973), donde lo poco claro y contradictorio tiende a ser considerado como ritualmente sucio. De este modo, Turner considera a los seres transicionales como seres contaminantes puesto que no son ni una cosa ni otra, o ambas al mismo tiempo. Por esta razón, permanecen invisibles estructuralmente a la vez que aislados del conjunto de la sociedad. De hecho, para el autor: “esta coincidencia de procesos y nociones opuestos en una misma representación es propia de la peculiar unidad de lo liminar: lo que no es ni una cosa ni otra, y al mismo tiempo es ambas” (Ibíd.: 110).

5.2 Communitas y Estructura Interestructural.

Como veníamos mencionando, en la situación liminal se ven suspendidas las estructuras sociales que por lo general son reconocidas culturalmente. Sin embargo, esto no significa que el caos y el desorden se apoderen de la liminaridad, sino que se crean una serie de relaciones interestructurales, una estructura interestructural. Turner nos da como ejemplo ciertos ritos de paso donde se generan relaciones particulares (entre instructores y neófitos, y también entre los mismos neófitos), llegando a formar “otra” estructura social, distinta de la estructura habitual. Los instructores corresponden a una autoridad plena, y los neófitos se mantienen iguales entre sí, independiente de las diferencias, por ejemplo, de estatus en relación al parentesco.

En este sentido, Turner dirá que “el grupo liminar es una comunidad o comitiva de camaradas y no una estructura de posiciones jerárquicamente dispuestas. Dicha camaradería trasciende las posiciones de rango, edad, parentesco, e incluso en determinados grupos culturales, de sexo” (Turner, 1980: 112). Los lazos sociales que se generan en estas situaciones se mantienen a lo largo del tiempo, aún después de terminados los ritos.

Es importante insistir el carácter de ambigüedad de la liminalidad y de los seres liminales, o las “gentes de umbral” (Turner, 1988: 101), dada por el hecho de que escapan a los sistemas de clasificación que establecen las posiciones y situaciones en la cultura. “Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro, no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, las costumbres, las convenciones y el ceremonial” (Ídem). Como veremos posteriormente, esta característica será fundamental para caracterizar *La Matanza* como un ritual y comprender la fase liminal de las funciones, como también para caracterizar el quehacer del intérprete escénico.

En los ritos donde encontramos la liminalidad, señala Turner, se nos ofrece “un momento ‘en y fuera del tiempo’, dentro y fuera de la estructura social” (Ibíd.:103). Es allí donde tiene lugar lo que Turner llama *communitas*. Si bien este término hace referencia a la noción de “comunidad”, el autor hace énfasis en el distanciamiento con el uso habitual de la palabra para diferenciar lo que sería la comunidad en un momento no liminal o un ámbito de la vida común. Se trata de una “comunidad liminal” donde no se encuentran operando los patrones de la estructura social habitual. La estructura social, si bien presente, se ve

suspendida dando lugar a una estructura interestructural donde los individuos se encuentran en un rango de mayor igualdad entre sí.

Por otro lado, Turner nos comenta que, si bien los neófitos se ven despojados de sus hábitos de pensamiento, sentimiento y acción, durante la situación liminar son incentivados a pensar y reflexionar respecto de su sociedad. En este sentido, Turner plantea que “la situación liminar puede ser en parte definida como un estadio de reflexión” (Turner, 1980: 117). Este proceso se ve alentado a partir, por ejemplo de mecanismos de exageración y de disociación. La exageración de rasgos particulares es inductora del pensamiento, convirtiéndose en objeto de reflexión. Y los elementos que se presentan separados entre sí, disociados de su contexto habitual, pueden reordenarse en una nueva configuración haciendo surgir un elemento nuevo. “La situación liminar, en este sentido, y por así decir, rompe la fuerza de la costumbre y abre paso a la especulación” (Ibíd.: 118).

Recordemos que Durkheim ya había reparado en el carácter reflexivo de los rituales, donde el individuo puede observarse a sí mismo reflexivamente, como también a la sociedad a la que pertenece.

Por consiguiente, y a modo de resumen, hemos revisado los ritos de paso y sus etapas según Van Gennep y Victor Turner, haciendo énfasis en el período liminar. Lo liminar se caracteriza, entonces, por la ambigüedad y la paradoja, lo que no es ni una cosa ni otra, y al mismo tiempo es ambas. El sujeto liminal o las “personas del umbral” se encontrarán justamente en esta situación doble. Además se crean una serie de relaciones interestructurales, o una estructura interestructural, denominada *communitas*. Es decir, en la situación liminar se suspenden las estructuras sociales habituales dando lugar a una comunidad distinta de la comunidad habitual. Por otra parte, a pesar de todo lo anterior, en el transcurso de la situación liminar se incentiva a reflexionar respecto de la sociedad, por lo que también constituye un estadio de reflexión.

Por lo tanto, esta perspectiva nos permite caracterizar el teatro, y *La Matanza*, como un ritual partiendo por las tres fases que identifica Van Gennep y Turner. Por otro lado, nos permitirá explorar la fase liminar de *La Matanza*, tanto de los ensayos como de las funciones. Es allí donde veremos cómo tiene lugar esta estructura interestructural, que se vuelve fundamental para el desarrollo de las relaciones entre los integrantes de la compañía,

como también en su relación con el público. Por otro lado, la situación paradójica y de ambigüedad (de la unidad de lo liminar), es identificada por los intérpretes en el transcurso de las funciones, donde no son ni una cosa ni la otra, y ambas al mismo tiempo. Por último, este acercamiento nos permite abordar la delimitación del espacio escénico como marcas territoriales que permiten la situación liminar de *La Matanza*, un margen material e ideal a la vez, que hace posible la entrada a un nuevo mundo, a una dimensión performativa.

Ahora bien, Richard Schechner a partir de la perspectiva de los “Estudios de la Performance” o “Performance Studies”, tomará esta idea de liminaridad para caracterizar todos los fenómenos que identifica como performances, ya sea un ritual o una obra de teatro, entre otras. Se trata de ciertos actos performativos que albergan esta situación de ambigüedad y de paradoja, y donde tiene lugar la *communitas*. Es por esta razón que Richard Schechner preferirá hablar de “transformación incompleta” para dar cuenta de la situación de liminaridad tanto en el arte como en el ritual.

6. Arte y Ritual en la transformación incompleta

Richard Schechner estudió el baile del venado de los Yaqui de Arizona en 1981, y le causó particular interés el hecho de que la figura que veía era la de un hombre y de un venado simultáneamente. De este modo, el hombre que se ponía a sí mismo su máscara de venado ya no era aquel hombre, pero tampoco era el venado; se encontraba en un lugar intermedio. Allí radicaría la dificultad de los performistas¹⁶ para decir qué son en aquel momento. Y de hecho, el autor señala que: “It isn't that a performer stops being himself or herself when he or she becomes another, multiple selves coexist in an unresolved dialectical tension”¹⁷ (Schechner, 1985: 6). Así, Schechner nos recuerda que incluso Constantín Stanislavski

¹⁶ Recordemos que Richard Schechner (2000) utiliza la palabra “performance” para referirse a las manifestaciones performativas tales como los rituales, las danzas, el teatro, el arte performance entre otras. Los performistas corresponden a aquellos que realizan las acciones performativas de tales eventos.

¹⁷ “No es que el performer deje de ser él mismo o ella misma cuando él o ella se convierte en otro, múltiples sí mismos coexisten en una tensión dialéctica irresoluta” (traducción propia).

(1953) quien desarrolló el más sistemático naturalismo¹⁸, aseveraba que el actor nunca debía perderse a sí mismo en el escenario. Debía siempre actuar desde su propia persona, como artista, y nunca alejarse de sí. Del mismo modo, Grotowski plantea que el actor debía estar en el escenario siendo él mismo y no aquello que su técnica artística le permite. Y Bertold Brecht aseguraba que “the actor does not allow himself to become completely transformed on the stage into the character he is portraying. He is not Lear, Harpagon, Schweik; he shows them (...) but he never tries to persuade himself (and thereby others) that this amounts to a complete transformation”¹⁹ (Brecht, 1964: 137). Esta idea podemos identificarla en la noción de “distanciamiento” donde Brecht intenta poner en evidencia una transformación incompleta. El distanciamiento pretende introducir en medio de una obra de teatro ciertos momentos donde el actor, y así también el público, tome distancia de la puesta en escena. Se intenta evidenciar que lo que se está viendo es teatro, para así romper con la cuarta pared²⁰, romper la ilusión, y promover una reflexión crítica. De este modo, el actor se dirige directamente al público. El actor se distancia de su personaje y de la emoción impidiendo la identificación por parte del espectador. Se intenta hacer presente la obra de teatro y sus procedimientos, como vimos recientemente con Richard Schechner respecto de las nociones de eficacia y entretenimiento.

A este respecto, Schechner (1985) nos comenta que en muchos otros casos, tanto como en el “baile del venado” como en las obras de teatro Noh japonés, por ejemplo, se evidencia esta dualidad, o esta transformación incompleta, dejando al descubierto una parte del cuerpo. En el caso del “baile del venado”, se utiliza una máscara que deja a vista la nariz y la boca, como también el vestuario deja al descubierto las manos. Del mismo modo, las

¹⁸ El naturalismo en teatro es una corriente que se desarrolla a lo largo del Siglo XX. Uno de sus mayores exponentes fue Constantin Stanislavski. Richard Schechner comenta que este tipo de actuación predomina en las películas y televisión euroamericanas, debido a que justamente intentan una transformación completa, es decir, dejar de evidenciar el dualismo de la transformación incompleta frente al espectador.

¹⁹ “El actor no debe permitirse estar completamente transformado sobre el escenario en el personaje que representa. Él no es Lear, Harpagon, Scheweik; él los muestra (...) pero nunca trata de persuadirse a sí mismo (y tampoco a otros) que esto equivale a una transformación completa” (traducción propia).

²⁰ La noción de “cuarta pared” hace referencia al telón imaginario que estaría entre el público y el escenario propiamente tal. Se piensa que este concepto surge en el siglo XIX con el advenimiento del realismo en el teatro. En este contexto, la puesta en escena se configuraba de modo que el espectador pudiese ver un “trozo de la realidad” pasando desapercibido como parte del público, como si no estuviese allí, como si se encontrase mirando a través de un muro invisible. Por lo tanto, la idea de “romper la cuarta pared” hace referencia a las inclinaciones que intentan evidenciar la presencia del público.

máscaras de teatro Noh son más pequeñas que las caras de los intérpretes o performistas, para poner de manifiesto esta tensión o espacio intermedio entre lo uno y lo otro. Así, refiriéndose al “baile del venado”, sobre todo al hombre que se viste de venado, Schechner plantea que “his own identity and that of the deer, is locatable only in the liminal áreas of ‘characterization’, ‘representation’, ‘imitation’, ‘transportation’ and ‘transformation’”²¹ (Schechner, 1985: 4).

Es importante comprender esta diferenciación entre transportación y transformación. Como señala Schechner, ya sea de manera permanente (como en los ritos de pasaje) o de modo transitorio (como los bailes de trance, las obras de teatro, danza o en el arte performance) tanto los performistas como el público se ven envueltos en un cambio a partir del acto performativo. “Esas transformaciones se logran mediante la performance” (Schechner, 2000: 31). La distinción entre un cambio temporal y uno transitorio es difícil de determinar. ¿Cómo sabemos si realmente uno u otro son transitorios o permanentes? Ya sea en una o en otra medida, en todos los casos nos encontramos con una transformación, que refleja las cualidades liminales de la performance.

Con el término transportación Schechner se refiere a aquellas transformaciones incompletas que presentan un modo transitorio de transformación en relación a aquellas que se manifiestan como permanentes, tales como los ritos de paso en ciertas sociedades. La transportación no solo hace referencia a las obras de artes escénicas sino también a una serie de ritos, como los rituales de trance. Esto no significa que la transportación no tenga consecuencias o efectos posteriores.

Richard Schechner (1985) plantea que en todas las performances un umbral ha de ser cruzado. Si no ocurre de este modo, la performance ha fallado. Y esto sucede tanto en relación a los performistas como al público. Al respecto, el autor nos sugiere que la mayoría de las performances no tienen una vida independiente; “they are related to the audience that hears them, the spectators who see them. The force of the performance is in the very specific relationship between performers and those-for-whom-the-performance-

²¹ “Su propia identidad, y la del venado, es localizable solo en las áreas liminales de la ‘caracterización’, ‘representación’, ‘imitación’, ‘transportación’ y ‘transformación’” (traducción propia).

exist”²² (Schechner, 1985: 5-6). De este modo, los espectadores que han vivenciado la performance han sido también afectados por ella.

Y será en estas relaciones específicas que nos sugiere Schechner donde “a ‘presence’ is manifest, something has ‘happened. The performers have touched or moved the audience, and some kind of collaboration, collective special theatrical life, is born”²³ (Ibíd.: 10). Allí radica, como plantea Schechner, la “the intensity of performance”²⁴ (Ibíd.: 11). Ésta reúne energías, se trata de un flujo de energías colectivas que se ponen en movimiento.

A raíz de lo anterior, Schechner trasladará el concepto de “liminalidad” a las distintas performances, siguiendo las fases de los ritos de paso identificadas y desarrolladas por Van Gennep y Victor Turner.

6.1 Separación, liminalidad y reincorporación.

Richard Schechner encuentra ciertas semejanzas entre las performances artísticas tales como la danza y el teatro, y los ritos de paso. A partir de allí realiza una analogía entre ambas, considerando las fases identificadas por Van Gennep (2008).

En primera instancia señala que todas las performances implican una separación, una transición y una reincorporación. Es de suma importancia su inicio y su término, las preparaciones y el momento después de éstas, así como también el momento en que la performance en sí misma tiene lugar.

Y en las performances artísticas, señala el autor, hay elementos que nos indican estas fases. Existe, en ellas, una fase de separación que corresponde a aquello que transcurre de manera preliminar a una función, como los ensayos, el ‘training’ o calentamiento, ejercicios de

²² “Están relacionadas con la audiencia que las oyen, con los espectadores que las ven. La fuerza de la performance está en las relaciones muy específicas entre los performers y aquellos-para-los cuales-la performance-existe” (traducción propia).

²³ “Una ‘presencia’ se manifiesta, algo ha ‘ocurrido’. Los performers han tocado o movido a la audiencia, y nace un tipo de colaboración, una especial vida teatral colectiva, ha nacido” (traducción propia).

²⁴ “La intensidad de la performance” (traducción propia).

concentración, etc. La función o “the performance itself is liminal, analogous to the rites of transition”²⁵ (Schechner, 1985: 20), Luego vendría una fase “pos-liminar”, que corresponde a los ritos de incorporación.

Respecto a este último punto, Schechner señala que en el teatro alrededor del mundo, los performistas comen, beben, hablan y celebran después de la función. Y en realidad, agrega el autor, estas actividades también son parte de la performance y deberían ser estudiadas como tales. El autor señala que en muchas culturas, comer y beber, compartir recuerdos de lo que sucedió, es también una parte concluyente de las performances o una parte del después-de-la-performance, que significa muchas veces una retroalimentación para la propia puesta en escena, y puede tener influencias en la misma.

Además, el autor nos comenta que al parecer la performance vacía a los performistas y, por lo tanto, deben restaurarse a sí mismos para volver a la vida ordinaria. Esta restauración ocurre con la comida y la bebida, sagrada o profana.

Por otro lado, Schechner nos sugiere la flexibilidad que el estudio de las performances permite bajo este prisma. En este sentido, los ensayos o los “workshop” (investigación, laboratorios, seminarios cerrados, etc.) son considerados como parte de la separación. Además, también pueden ser estudiados en otro sentido, es decir, estudiar su carácter liminal, con su propio proceso de separación, liminalidad y reincorporación. O bien, los procesos de separación y de reincorporación también pueden ser considerados procesos liminales en la medida en que implican una transición.

Por lo tanto, a modo de resumen, hemos revisado la idea de “transformación incompleta” desarrollada por Richard Schechner para caracterizar la situación del performista como situación liminar, marcada por la ambigüedad y la paradoja. Y como toda performance no tiene una vida propia, puesto que está en relación con un “público”, la fuerza de la performance también se encuentra en relación con , y es inseparable de, aquellos para los cuales la performance existe. Esta idea nos pone en relación con la noción de la función de congregación social del ritual de Durkheim, como también con el “contexto de situación” de Malinowski, de “acto social” de Austin, de “complejo shamánico” de Lévi-Strauss y de “communitas” de Victor Turner, donde se hace una referencia a una experiencia común y

²⁵ “La performance en sí misma es liminal, análoga a los ritos de transición” (traducción propia).

compartida. Recordemos que esto último es fundamental para la comprensión del ritual y del teatro en su dimensión performativa.

Como es de esperar, esta perspectiva será fundamental para la caracterización de *La Matanza* tanto en torno a su proceso de creación como a las “temporadas” donde tuvieron lugar las funciones. La idea de “transformación incompleta” se vuelve fundamental para la comprensión del quehacer del interprete y de la propuesta escénica de *La Matanza*. En relación a las funciones será fundamental la insistencia en que la performance existe en las relaciones específicas entre los performistas y aquellos para los cuales la performance existe. Estas relaciones son fundamentales para el carácter transformatorio y liminal, propio de la dimensión performativa de *La Matanza*.

Por otro lado, es fundamental destacar la idea de “presencia” y de “intensidad” que identifica Richard Schechner pues como hemos visto, en toda performance un umbral ha de ser cruzado, y es allí donde “una presencia se manifiesta”, donde los performistas han “tocado” o “movido” a la audiencia. Y en esta colaboración radicaría la “intensidad de la performance”, en esta reunión de flujos de energías colectivas puestas en movimiento. Estas dos nociones, “presencia” e “intensidad”, serán tratados en los puntos 8, 9 y, con mayor profundidad, en el punto 10. Sin embargo, la noción de “presencia” volverá a hacer su aparición a continuación, en el punto 7, sobre todo respecto de las “técnicas extracotidianas del cuerpo” como “técnicas de producir presencia” que sugieren Gilberto Icle y Eugenio Barba. Por otra parte, vimos la aplicación que hace Richard Schechner de las fases de los ritos de paso a todo tipo de performance, donde la situación de liminalidad (situación ambigua y paradójal) es propia de toda performance.

Ahora bien, hemos estado revisando que la performance permite el paso de una situación a otra. También he mencionado, a lo largo de este recorrido, que hay una distinción entre una situación habitual y una situación ritual, o una situación liminar que nos permite pensar el ritual como “posibilidad umbral” o “posibilidad liminal”. Algunos autores, como Richard Schechner, señalan esta distinción como: “mundo ordinario” y “mundo performativo” y otros, como Eugenio Barba y Gilberto Icle: “lo cotidiano” y lo extracotidiano”, o “deriva extracotidiana” según Jorge Dubatti. A continuación, entonces, exploraremos esta diferenciación entre mundo cotidiano y mundo no cotidiano.

7. Del mundo ordinario al mundo performativo; lo cotidiano y lo extracotidiano.

Richard Schechner señala que la realidad teatral no es lo mismo que la realidad ordinaria. En este sentido el autor señala que: “the performer goes from the ‘ordinary world’ to the ‘performative world’, from one time/space reference to another”²⁶ (Schechner, 1985: 126). El performista puede realizar acciones, por ejemplo, que no podría realizar en el mundo ordinario. En este sentido, también, los rituales de separación y de agregación marcarían el tránsito entre ambos mundos.

A este respecto, es interesante mencionar que Durkheim ya había reparado en este punto, sobre todo cuando identifica ciertas características en común del ritual sagrado y de la fiesta laica: “el hombre es transportado fuera de sí, distraído de sus ocupaciones ordinarias” (Durkheim, 1968: 91). Por esta razón, señala el autor, podemos encontrar diversas manifestaciones que se asemejan, tales como el canto, los gritos, la música, los movimientos violentos, las danzas, etc.

Por su parte, Gilberto Icle señala que tanto el shamán como el actor se encuentran en un estado extracotidiano, de modo que “certamente, o ator não se veste, não se comporta e não está presente na vida cotidiana da mesma forma”²⁷ (Icle, 2010: 70).

A su vez, Jorge Dubatti (2007) señala que el teatro necesita participar de la realidad pero, al mismo tiempo, separarse de ella. El autor señala que para poder definir la teatralidad será necesario “relacionar y diferenciar el teatro de la vida cotidiana. El teatro funda en cada función un régimen de alteridad con otras reglas, diversas del sentido común y de los saberes del régimen de experiencia cotidiano” (Dubatti, 2007: 33). De este modo, el teatro pertenece a la vida cotidiana, “pero a la vez se le opone: instala una *deriva extracotidiana*” (Ídem, cursivas mías).

Dubatti (2003) plantea que en el momento en que se cierran las puertas de la sala para dar comienzo a la obra teatral tiene lugar un cambio ontológico: se crea un universo paralelo al

²⁶ “El performista va del ‘mundo ordinario’ al ‘mundo performativo’, de una referencia espacio-temporal a otra” (traducción propia).

²⁷ “Ciertamente, el actor no se viste, no se comporta y no está presente en la vida cotidiana de la misma forma” (traducción propia).

mundo, donde otro mundo es posible dentro del mundo (Dubatti, 2003). El autor da un ejemplo interesante de mencionar aquí y que resulta esclarecedor, a pesar de que se trate de un ejemplo respecto de un teatro ‘con personajes’: si un espectador conmovido salta al espacio del escenario para abrazar a la víctima inocente de un melodrama, no podrá amparar al personaje sino solo entorpecer el trabajo de los actores. El personaje acontece en otro plano de realidad. Se trata de una nueva dimensión óptica del acontecimiento teatral, que produce una amplificación del mundo (Dubatti, 2003), donde “un umbral ha de ser cruzado”, como señala Schechner.

Por su parte, Eugenio Barba (1992) señala que la técnica del actor implica un uso particular de su cuerpo, que se diferencia de las técnicas de la vida cotidiana. Por tanto, “en una situación de representación existe una técnica del cuerpo diferente. Se puede entonces distinguir una técnica cotidiana de una técnica extra-cotidiana” (Barba, 1992: 32). Y el autor advierte que identificamos y experimentamos las prácticas corporales cotidianas como algo natural cuando en realidad corresponden a construcciones culturales.

Es importante mencionar que Marcel Mauss ya había reparado en este punto cuando pensó el cuerpo en torno a la relatividad de sus usos y de sus prácticas. En 1936, el autor desarrolla la noción “técnicas corporales” para dar cuenta de la implicancia cultural en las prácticas del cuerpo. Podemos pensar en las nociones de naturaleza y cultura de Lévi-Strauss (1983), sobre todo en las dificultades para distinguir aquello que es natural, de aquello que es cultural. Al respecto, el autor nos recuerda que existe la tendencia a naturalizar las prácticas culturales, de modo que las entendemos como algo dado, como algo constitutivo de la naturaleza humana, cuando podrían no serlo. Del mismo modo, Marcel Mauss nos da un ejemplo esclarecedor en torno a las prácticas y técnicas del caminar. El caminar podría ser entendido como algo correspondiente a la naturaleza del ser humano, en la medida en que todos los seres humanos caminan. Sin embargo, el autor señala que la forma en que se disponen los cuerpos al hacerlo no corresponde a una forma natural puesto que esta forma natural no existe, aunque se las experimente como tales. Las formas de andar son técnicas corporales adquiridas, entendiendo estas técnicas como la forma en que los hombres hacen uso de cuerpo de forma tradicional. Comparto aquí una impresión de Marcel Mauss: “Estaba enfermo en Nueva York y me preguntaba dónde era

que había visto andar a las mujeres como a mis enfermeras. Por fin me di cuenta que era en el cine. Cuando volví a Francia me di cuenta, sobre todo en París, de lo frecuente que era esa forma de andar; las chicas eran francesas pero andaban del mismo modo. La moda de andar americana nos estaba llegando a través del cine” (Mauss, 1979: 339).

Barba también señala esta característica de las técnicas corporales cotidianas como aquellas que creemos naturales y que en cambio son determinadas culturalmente. El autor, de hecho, da el mismo ejemplo que Marcel Mauss respecto de las técnicas del andar, y señala que el actor debe conocer estas técnicas cotidianas del cuerpo para comprender “las técnicas extra-cotidianas que no respetan los condicionamientos habituales del cuerpo” (Barba, 1992: 34). Las técnicas extra-cotidianas “*ponen-en-forma* al cuerpo volviéndolo artístico/artificial” (Ibíd.: 35, cursivas del autor). Y este cuerpo “puesto-en-forma” le otorga “una cualidad particular de presencia escénica” (Ídem) que hace posible distinguirlo del cuerpo cotidiano. De este modo, “las técnicas extra-cotidianas del cuerpo consisten en procedimientos físicos que aparecen fundados sobre la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es reconocible inmediatamente” (Ibíd.: 60). Barba nos da un ejemplo al respecto, que tiene que ver con una técnica muy particular de producir la “presencia escénica”, que no la encontraremos en todas las culturas ni en todos los tiempos, respecto del momento que se está en una puesta en escena: “Cuando estamos erguidos, no podemos de ninguna manera estar inmóviles. Aún creyendo estarlo, minúsculos movimientos desplazan nuestro peso. Se trata de una serie continua de ajustes con los que el peso incesantemente pasa a presionar distintas partes, ya sobre la parte anterior, ya sobre la posterior, ya sobre la parte derecha del pie, ya sobre la izquierda. Estos micro movimientos están presentes aún en la inmovilidad más absoluta, a veces más reducidos, otras más amplio, a veces más controlados, otras menos, de acuerdo a nuestra condición física, edad u oficio” (Ibíd.: 40). Por lo que podríamos mencionar, como lo sugiere Barba, que así como cada cultura tiene sus formas de generar técnicas cotidianas del cuerpo, cada cultura tiene sus formas de generar técnicas de presencia escénica, técnicas extra-cotidianas del cuerpo.

Ahora bien, esta diferencia entre “mundo ordinario” y “mundo performativo”, “cotidiano” y “extracotidiano” es fundamental para comprender la dimensión performativa de *La Matanza*, puesto que a partir de allí se crea una experiencia paralela al mundo, haciendo

posible “hacer presente” un pasado. Por otro lado, esta diferenciación es fundamental para comprender el rol del intérprete en la creación de este “otro mundo”. A lo largo de los ensayos, por ejemplo, se hará énfasis en la “presencia escénica” como un modo de habitar y de dar vida a la escena misma, y como un punto central para el relacionamiento con el público. Del mismo modo, Gilberto Icle (2010) hará referencia a las técnicas de éxtasis como “técnicas presencia”, sobre todo en relación a una comparación entre las técnicas empleadas por el shamán y por el actor teatral. Por lo tanto, a continuación exploraremos estas técnicas, que se ponen en relación con la presencia del espectador en la creación de una dimensión extracotidiana.

8. El shamán como protagonista: el actor como shamán

Vimos hace un momento que Lévi-Strauss (1995) señala que el rol del shamán no se restringe a proferir el encantamiento: es su héroe, es el protagonista real del conflicto. Propongo entonces que pasemos revista a la idea de shamán vinculada a la idea del actor teatral: el actor como protagonista de la acción, en la medida en que el shamán es protagonista como nos sugiere Lévi-Strauss, y el actor como shamán, como nos menciona Gilberto Icle (2010).

8.1 Viaje shamánico: éxtasis, sujeto y conciencia extracotidiana

Gilberto Icle (2010) utiliza la noción de “shamán” como una metáfora para caracterizar lo que ha definido como conciencia extracotidiana en el actor teatral. Tanto el actor como el shamán compartirían aquella experiencia de una conciencia alterada a partir de lo cotidiano, una conciencia extracotidiana.

El concepto de “éxtasis” será fundamental para la caracterización que pretende Gilberto Icle, y la concibe siguiendo a Mircea Eliade, quien señala que “el chamanismo es justamente una de las técnicas arcaicas del éxtasis” (Eliade, 2009: 16). Eliade sugiere que en cualquier lugar donde encontremos este tipo de manifestación, el shamán será el maestro del éxtasis, en la medida en que es un maestro del trance durante el cuál el shamán realiza

un viaje hacia otros mundos. Este viaje o este trance extático solo será posible a partir de ciertas técnicas que el shamán utiliza a partir de su cuerpo, como vimos anteriormente a partir de Lévi-Strauss.

Icle comenta que si bien se acostumbra a pensar ese trance como una actividad caótica y descontrolada, “a preparação e a iniciação dos xamãs requerem rituais didáticos que instruem o aspirante em técnicas determinadas, e o transe, ele proprio, embora pareça desprovido de organização, é fruto, na verdade, de uma riqueza técnica exemplar, sem a qual não seria possível a realização dos rituais nos quais são praticadas esas técnicas de êxtase”²⁸ (Icle, 2010: 68). Y serán las técnicas del éxtasis donde Icle articula aquello que el estudio del shamanismo y del shamán pueden explicar o ejemplificar respecto del trabajo del actor.

Del mismo modo, Richard Schechner hace referencia a las técnicas que utiliza el performista. A este respecto el autor señala que “the techniques of ‘getting there’, of preparing the performer to perform, are much the same for the deer dancer as for the balinese trance dancer or for an actor playing a role in New York: observation, practice, imitation, correction, repetition”²⁹ (Schechner, 1985: 5).

Las “técnicas del éxtasis”, como señala Icle (2010), constituyen aquellas técnicas que se utilizan para generar un estado alterado de la conciencia, o para “llegar ahí” o “getting there” siguiendo a Schechner (1985), en el sentido de un tránsito, un salto, hacia una conciencia extracotidiana a partir de una cotidianidad. De este modo, Icle nos sugiere que pensar el actor como shamán, implica pensar en las distintas dimensiones que la conciencia humana puede configurar.

Richard Schechner también hace referencia a una transformación de la conciencia del performista. Esta transformación, así como las transformaciones performativas a las que hace mención, es del mismo modo incompleta. Agrega, además, que esta transformación de

²⁸ “La preparación y la iniciación de los shamanes requieren rituales didáticos que instruyen al aspirante en técnicas determinadas, y el trance, en sí mismo, a pesar de que parezca desprovisto de organización, es fruto, en realidad, de una riqueza técnica ejemplar, sin la cual no sería posible la realización de los rituales en los cuales se practican esas técnicas de éxtasis” (traducción propia).

²⁹ “Las técnicas de ‘llegar ahí’, de preparación del performista para la performance, son en gran medida las mismas para el bailarín de la danza del venado, como para el bailarín de trance balinés o para un actor realizando su rol en Nueva York: observación, práctica, imitación, corrección, repetición” (traducción propia).

la conciencia no es sólo intencionalmente incompleta sino que también se revela como tal a los espectadores. Y éstos, a su vez, se ven envueltos en una transformación de su conciencia. De este modo, “different kinds of attention are required of the spectators, and different kinds of transformations of consciousness with the performers. Thus there are several varieties of transformed consciousness involved: among individual performers, among the performing group, among the audience as individuals and as a group, and between these entities”³⁰ (Ibíd.: 10).

Del mismo modo en que Durkheim (1968) señala que el hombre es *transportado* fuera de sí y distraído de sus ocupaciones cotidianas, Gilberto Icle nos menciona que actor es transportado hacia una dimensión extática: “no sentido de o sujeito que experimenta ser transportado para fora de si e do mundo cotidiano, por conta de um prazer muito intenso, de um deslocamento, um movimento em direção ao outro. Esa imagen é intensamente xamânica, pois a experiência do xamã é sempre uma viagem de si para o mundo mítico-mágico, para o *illud tempus*”³¹ (Icle, 2010: 69, cursivas del autor). De este modo, Gilberto Icle señala que como el shamán, el actor hace un especie de viaje al *illud tempus* para ofrecer a otros seres humanos esa experiencia a través de técnicas de éxtasis, de “técnicas de presencia”.

Por otro lado, Icle menciona que algunos autores indican un movimiento en conjunto de posesión y experiencia extática para referirse al trabajo del actor, en el sentido de que el actor sale de sí dejando entrar en sí a otro. Es el caso de los personajes, de la personificación. Sin embargo, indica Icle, no podríamos aplicar esta idea a todos los casos en que hablamos de teatro, o no necesariamente caracterizaría el trabajo del actor, puesto que existen distintas manifestaciones escénicas donde encontramos una personificación parcial, o bien donde no hay personaje o personificación, como es el caso de *La Matanza*. Esta idea también nos permite ampliar el trabajo del actor al trabajo del intérprete en

³⁰ “Distintos tipos de atención se requieren del espectador, y diferentes tipos de transformación de la conciencia con los performistas. Por lo tanto, hay distintos tipos de transformación de la conciencia que se ven involucrados: entre performistas individualmente, entre el grupo que realiza la performance, entre la audiencia como individuos y como grupo, y entre estas entidades” (traducción propia).

³¹ “En el sentido de que el sujeto que experimenta ser transportado para fuera de sí y del mundo cotidiano, a partir de un placer muy intenso, de un desplazamiento, un movimiento en dirección al otro. Esa imagen es intensamente shamánica, pues la experiencia del shamán es siempre un viaje de sí hacia el mundo mítico-mágico, para el *illud tempus*” (traducción propia).

general. “O trabalho do ator não é necessariamente realizado sobre um personagem, pois este pode atuar sem ter consigo a idéia da personificação”³² (Ibíd.: 72). La idea de posesión, por tanto, apunta a un tipo particular, muy específico de teatro, donde el personaje es el centro de los objetivos del actor.

Este hecho, sin embargo, no significa que el actor no se encuentre en un estado de representación, en un estado extracotidiano. Como se señaló anteriormente, cuando el actor se encuentra en el escenario, aún sin representar a un personaje, no se comporta ni está presente del mismo modo que en la vida cotidiana.

8.2 La dimensión extracotidiana y las técnicas de presencia.

El cuerpo, nos comenta Icle, también sufre una transformación para dar lugar a otro cuerpo en la utilización de las técnicas de éxtasis: “o que mais chama atenção é o uso comum dessas técnicas de êxtase que se manifestam durante o transe do xamã, no qual a figura cotidiana abandona o corpo do oficiante para dar lugar a um corpo totalmente diferente”³³ (Icle, 2010: 71). Un ejemplo que da el autor tiene que ver con el dolor físico y su suspensión en determinados rituales donde se prueba que el shamán abandonó su cuerpo y se encuentra en otro lugar, o también ciertos rituales de iniciación donde el dolor cotidiano se ve suspendido cuando el aspirante debe pisar brazas calientes. Existe entonces, una relación distinta con el dolor, más allá si podemos o no probar la existencia de ese dolor. Esta transformación del cuerpo, Icle la relaciona con el trabajo del actor, sobre todo a partir de las entrevistas realizadas a su grupo estudio, los *clowns*, a partir de las cuales surge su libro “o actor como xamã”³⁴ (2010). En estas entrevistas, los *clowns* mencionan esta suspensión del dolor en el momento de la función: “se você está com dor de cabeça (...) quando você

³² “El trabajo del actor no se realiza necesariamente sobre un personaje, pues este puede actuar sin tener consigo la idea de la personificación” (traducción propia).

³³ “Lo que más llama la atención es el uso común de esas técnicas de éxtasis que se manifiestan durante el trance del shamán, en el cual la figura cotidiana abandona el cuerpo del oficiante para dar lugar a un cuerpo totalmente diferente” (traducción propia).

³⁴ “El actor como shamán” (traducción propia).

está com febre, gripado ou mesmo com dor, ás vezes, por ter machucado a perna, você vai e é impressionante, você não sente nada, nada”³⁵ (Ídem).

Independiente que podamos encontrarnos con casos de dolor cotidiano en el escenario, o que alguien pudiera decir que nunca pasó su dolor de cabeza y tuvo que vérselas con él en el transcurso de la puesta en escena, lo interesante es que Icle nos sitúa en un lugar fundamental: “esse estado de êxtase em que se encontra o ator durante a performance parece suspender temporariamente a sensibilidade cotidiana para fazer surgir uma dimensão extracotidiana que celebra com os observadores o resultado dessa viagem xamânica”³⁶ (Ídem). En definitiva, la sensibilidad cotidiana se altera dando lugar a otro cuerpo y a otra sensibilidad, en conjunto con quienes también participan de la puesta en escena. Y esto daría lugar a una dimensión extracotidiana, a una dimensión performativa.

Icle se refiere al sujeto extracotidiano como un sujeto de presencia, de una presencia singular, de modo que “o ator apropia-se de sua presença cotidiana para convertê-la em presença extracotidiana”³⁷ (Ibíd.: 77).

El extasis, señala Icle, “é ese estado singular de presença”³⁸ (Ibíd.: 73), se trata de una “técnica de presencia”, una técnica de extasis. Comparto aquí la cita completa: “o êxtase é ese estado singular de presença que o ator aciona; nessa técnica usa um padrão definido para que a plateia veja uma determinada imagem”³⁹ (Ídem). Me gustaría llamar la atención aquí del término “presencia”, “público” e “imagen”, puesto que son elementos que configuran, que se encuentran allí relacionándose en la dimensión extracotidiana. En este sentido podemos recordar que también Dubatti (2003) hace referencia a una nueva “dimensión óptica del acontecimiento teatral”, o como Lévi-Strauss (1995) que señala “la

³⁵ “Si tu estás con dolor de cabeza (...) cuando tu estás con fiebre, con gripe o con dolor simplemente, a veces, por haberte lastimado la pierna, tu vas y es impresionante, tu no sientes nada, nada” (traducción propia).

³⁶ “Ese estado de éxtasis en que se encuentra el actor durante la performance parece suspender temporariamente la sensibilidad cotidiana para hacer surgir una dimensión extracotidiana que celebra con los observadores el resultado de este viaje shamánico” (traducción propia).

³⁷ “El actor se apropia de su presencia cotidiana para convertirla en presencia extracotidiana” (traducción propia).

³⁸ “Es ese estado singular de presencia” (traducción propia).

³⁹ “El extasis es ese estado singular de presencia que el actor acciona; en esa técnica usa un patrón definido para que el público vea una determinada imagen” (traducción propia).

enfermedad visible” que ofrece el shamán Quesalid y que tuvo tanto éxito para propiciar la cura.

También es importante hacer énfasis la idea de “dimensión” extracotidiana puesto que va más allá de una experiencia particular: “o êxtase sustenta todas esas práticas e confere a elas uma dimensão extracotidiana, fazendo com que a platéia reconheça aquilo como uma experiencia dislocada do cotidiano e que lhe causa interesse”⁴⁰ (Ídem). Esta idea de dimensión, como podemos ver, amplía la idea de extracotidianeidad como un aspecto específico de la conciencia del actor hacia la noción, podríamos decir, de convivio teatral que desarrolla Dubatti (2007) y que exploraremos en el próximo apartado. Es decir, no se trata solo de la conciencia extracotidiana del actor o del intérprete solamente, sino de una experiencia común, con el público y con quienes estén presentes, en una dimensión extracotidiana.

Esta dimensión transcurre en un espacio y tiempo determinado. Se trata de un tiempo presente, como señala Icle, “ocorre no ‘aqui e agora’ do tempo e do espaço do viver”⁴¹ (Ibíd.: 75) o como indica Dubatti, “el teatro es vivido, en principio, como algo que sucede en el ámbito de la cultura viviente. Ese es su primer rasgo de recurrencia: lo teatral *sucede*” (Dubatti, 2007: 32, cursivas del autor) Y agrega que se trata de acciones y hechos que transcurren en coordenadas espacio-temporales de la vida cotidiana, y a su vez se separa de ella. Por otra parte, Icle señala que se trata de acciones vivas que se desvanecen, que se encuentran en una transitoriedad: “se a ação é viva porque nos transforma, ela é vã porque não permanece”⁴² (Icle: 74).

Al respecto, Dubatti señala que el teatro, la puesta en escena, la función, es algo efímero, no es algo perdurable en la medida en que sucede e inmediatamente se desvanece. En este sentido solo acontece en la duración preestablecida de la conjunción de presencias corporales de quienes participen de la función. Así, “el teatro, como experiencia vital, se consume al momento de su producción” (Dubatti, 2007: 62). El teatro “aparece atravesado

⁴⁰ “El extasis sustenta todas esas prácticas y les confiere a ellas una dimensión extracotidiana, haciendo con que el público reconozca aquello como una experiencia dislocada del cotidiano y que le causa interés” (traducción propia).

⁴¹ “En el aquí y ahora del espacio del vivir” (traducción propia).

⁴² “Si la acción es viva porque nos transforma, es vana porque no permanece” (traducción propia).

por las categorías de estabilidad e inestabilidad, previsibilidad e imprevisibilidad de lo real, está sujeto a las reglas de lo normal y lo posible, a la fluidez, el cambio y la imposibilidad de repetición absoluta” (Ibíd.: 64).

Por otro lado, en relación a esta idea de presencia y evanescencia simultáneas, es importante destacar la idea de transformación asociada, en el sentido señalado por Gilberto Icle: “O ator é atravessado pela transformação, embora repita para si e para a platéia ações preparadas no passado. Existe nessa transformação, no fluir da ação extracotidiana, uma suspensão do tempo e do espaço (...) as ações do passado são permanentemente reconstituídas no presente, e isso lhes confere a capacidade de incorporar eventos, detalhes e caracteres distintos, em especial, as reações do público, por mais imperceptíveis que sejam. Essas reações do público constituem, portanto, uma presença que atravessa a ação do ator e lhe confere legitimidade”⁴³ (Icle: 77).

A esas repeticiones Icle las denomina como “repeticiones transformantes”, ya que por un lado se reconstruyen una y otra vez, dando lugar a las constantes transformaciones del sujeto extracotidiano, y por otro constituyen un camino para la imaginación.

La repetición, en la medida en que siempre está sujeta a lo que acontece, al imprevisto, está también en relación a ciertos grados de improvisación.

Volvamos a la idea de presencia. El público se incorpora al concepto de presencia. No se trata solo de la presencia extracotidiana del actor sino también la de los espectadores y quienes se encuentren participando del actontecimiento. El actor, entonces, utiliza técnicas de presencia y también es atravesado por la presencia del público. En ese sentido, Dubatti también plantea que el teatro “es un encuentro de presencias” (Dubatti, 2003: 9), e Icle hablará de “relaciones de presencia” (Icle: 79) entre los actores y el público: “Essa recriação do fluxo transformável de vida no corpo do ator é o que garante a possibilidade de relação com a platéia, contamina com presença o corpo do observador, faz dos comportamentos espetaculares um trabalho de comunicação vital, converte a platéia num

⁴³ “El actor es atravesado por la transformación, a pesar de que repita para sí y para el público acciones preparadas en el pasado. Existe en esa transformación, en el fluir de la acción extracotidiana, una suspensión del tiempo y del espacio (...) Las acciones del pasado son permanentemente reconstituídas en el presente, y eso les confiere la capacidad de incorporar eventos, detalles y caracteres distintos, en especial, las reacciones del público por más imperceptibles que sean. Esas reacciones del público constituyen, por tanto, una presencia que atraviesa la acción del actor y le confiere legitimidad” (traducción propia).

participante sem o qual a presença não tem sentido, constitui uma troca de significados que possibilita um encantamento, uma atração mágica entre os seres humanos”⁴⁴ (Ídem).

Por lo tanto, y a modo de resumen, en este apartado hemos explorado la relación entre el quehacer del shamán en comparación con intérprete escénico. En esta comparación, tanto Gilberto Icle como Richard Schechner identifican una experiencia compartida en relación a un estado particular de conciencia extracotidiana. En este sentido, tanto Eliade como Icle y Schechner hacen referencia a ciertas técnicas que el performista acciona a partir de su cuerpo. Eliade las denomina “técnicas del éxtasis” haciendo referencia al shamán, Icle las llamará “técnicas de presencia” haciendo referencia al intérprete teatral y Schechner destacará cuatro características que se encuentran presentes en las técnicas de preparación del performista para la performance: observación, práctica, imitación, corrección y repetición. Estas técnicas se utilizan para generar un salto hacia otra dimensión, no cotidiana. Es allí donde el cuerpo del oficiante sufre una transformación para dar lugar a un cuerpo diferente, con una sensibilidad distinta de la sensibilidad cotidiana. De este modo, el actor se apropia de su presencia cotidiana para convertirla en presencia extracotidiana. Pero la presencia no es solo un atributo del actor, sino también del público: se trata de una presencia que atraviesa la acción del actor, otorgándole legitimidad.

Por otro lado, hemos pasado revista a la importancia de generar una experiencia compartida a raíz de la idea de “dimensión” que invoca Icle y Dubatti, donde el teatro sería una experiencia común, en un espacio y tiempo particulares.

Estas perspectivas nos permiten caracterizar el quehacer del intérprete en comparación con el quehacer del oficiante ritual, en un cruce entre el teatro y el ritual. Es interesante señalar, que los propios intérpretes de *La Matanza* hacen énfasis en ciertas características de su desempeño haciendo referencia a la práctica ritual, como veremos pronto. Es importante insistir que el quehacer del performista siempre está sujeto al entorno en el cuál la

⁴⁴ “Esa recreación del flujo transformable de la vida en el cuerpo del actor es lo que garantiza la posibilidad de relación con el público, contamina con presencia el cuerpo del observador, hace de los componentes espectaculares un trabajo de comunicación vital, convierte al público en un participante, sin el cual la presencia no tiene sentido, constituye un intercambio de significados que possibilita un encantamento, una atracción mágica entre los seres humanos” (traducción propia).

performance tiene lugar, sobre todo en cuanto a las relaciones sociales que allí se establecen.

En este sentido, Icle nos hablará de “relaciones de presencia”, Erika Fischer-Lichte de “relaciones de copresencia física” y Dubatti de “encuentro de presencias”. Esta última noción es lo que caracterizará la idea de “convivio teatral” de Dubatti, que exploraremos a continuación.

9. El Teatro como Convivio Teatral

La idea de convivio teatral proviene de lo que Jorge Dubatti denomina como “institución ancestral del convivio”, que sería el punto de partida del teatro: “la reunión, el encuentro de un grupo de hombres en un centro territorial, en un punto del espacio y tiempo” (Dubatti, 2007: 40). Dubatti retoma la idea de banquete y ritual, antes de los festivales teatrales de la Antigua Grecia, asociada a la literatura oral, puesto que implica la idea de reunión; el beber y el comer juntos. El teatro conservaría este rasgo convivial del ritual, al igual que la fiesta. Por lo tanto, la idea de convivio teatral permite pensar el teatro como aquel lugar que conserva esta característica ritual de “encuentro de presencias”.

Por otro lado, Dubatti hace referencia a la idea de acontecimiento entendido como convivio teatral, para poner de manifiesto otra característica esencial del convivio: “lo teatral *sucede*” (Ibíd.: 31, cursivas del autor), como ya se había mencionado anteriormente. En ese sentido hace referencia a la acción en relación con un tiempo y un espacio determinados. Se trata de acciones que están en relación con el cuerpo, acciones corporales “generadas por alguien con su cuerpo ante otro que observa (percibe, no solo mira) esas acciones en presencia de él” (Ibíd.: 34). De este modo, Dubatti plantea que se trata de un acontecimiento corporal: “para que haya teatro alguien debe hacer-decir algo con su cuerpo ante la percepción de otro, ambos presentes” (Ibíd.: 35). Así, el espectador no es solo testigo, es también protagonista. La relación entre aquellos que asisten al teatro produce un “campo de afectación de presencias” (Ibíd.: 37), necesario para que tenga lugar el acontecimiento teatral. Por lo tanto, la reunión de dos o más personas, este encuentro de

presencias en un tiempo y espacio determinado sería la base de lo que Dubatti comprende como convivio teatral.

9.1 Composición y fases del Convivio Teatral

Por lo general el convivio teatral está compuesto básicamente por los intérpretes, actores o artistas, los técnicos y los espectadores. Se trata de aquellos que se encuentran allí en el momento de la función. Ello puede variar dependiendo del caso. Puede suceder que el director no se encuentre presente en el momento del convivio o del encuentro. O puede suceder también que en ciertos casos no exista la figura del técnico. O que se mezclen sus funciones, puesto que muchas veces los mismos actores desempeñan tareas técnicas en escena, correspondientes a los técnicos. Pero sin los actores y espectadores no habría convivio teatral: “si no hay actores en el convivio no hay acontecimiento teatral. No sucede así con el dramaturgo, el director, el escenógrafo, el iluminador, el creador de la música, el maquillador, etc. quienes pueden estar presentes *in absentia* a través de sus obras o su trabajo pero no participan necesariamente del convivio...Sin espectadores en convivio, al menos uno, no hay teatro” (Dubatti, 2003: 50, cursivas del autor).

Cada uno de los componentes del convivio teatral desempeña distintas funciones. Los actores son los protagonistas de la acción escénica. Los técnicos pueden tener varias funciones dependiendo de los requerimientos de la obra, pero por lo general se encuentran abocados al desarrollo de la función, como por ejemplo: el manejo de la iluminación, equipos de sonido, etc. Por otro lado, Dubatti también identifica como técnicos a los acomodadores y los vendedores de entradas. Todas estas funciones pueden verse alteradas, como por ejemplo: en la medida en que en una obra los propios actores se encarguen de acomodar al público. Y los espectadores corresponden a aquellos que concurren al convivio teatral, haciéndolo posible. Intervienen el convivio afectando y dejándose afectar por él. Por otro lado, como señala Dubatti, algunos espectadores pueden tener funciones post-conviviales, como escribir una crítica, un informe, preparar una clase, etc. Es importante mencionar, además, que los distintos tipos de espectadores son un factor importante en el hecho de que una función resulte diversa respecto a otra. A pesar de que una obra pueda

reproducirse: “ninguna función es idéntica a otra, aunque en ellas se mantenga el mismo elenco y equipo de técnicos: las mismas escenas, palabras y procedimientos generan muchas veces respuestas diferentes en públicos diferentes” (Ídem).

Veamos ahora las fases o etapas que Dubatti identifica en la composición del convivio teatral. Se trata de tres fases. La primera corresponde al convivio pre-teatral. La segunda es el convivio teatral en sí mismo. Y la tercera fase consiste en el convivio post-teatral. Quisiera llamar la atención respecto de la semejanza en torno de estas tres etapas con las tres fases de los ritos de paso identificadas por Van Gennep, trabajadas por Victor Turner y Richard Schechner. Hemos visto hace un momento que el propio Schechner analiza el quehacer performativo y artístico bajo este prisma, identificando fases de separación, liminalidad y reincorporación.

Pues bien, el convivio pre-teatral “marca el proceso de confluencia y concentración de los teatristas, técnicos y el público” (Dubatti, 2007: 65). El autor decide llamarlo pre-teatral puesto que aún no se reúnen las condiciones del convivio teatral propiamente tal, con los intercambios, vínculos y multidireccionalidades entre los participantes. Por otra parte, Dubatti hace referencia a la dificultad para poder indicar con exactitud cuándo comienza este proceso de confluencia. Para una persona este proceso puede comenzar con los preparativos para ir al teatro en grupo, para otro desde el momento en que compra la entrada, etc. Desde el punto de vista de las salas, señala el autor, este proceso incluye la llegada, las filas para comprar entrada, etc. Y desde el punto de vista de los artistas y los técnicos puede implicar su preparación grupal o individual antes del espectáculo, como también los ensayos.

El convivio teatral “comienza en el momento en que efectivamente se reúnen en el espacio y el tiempo, de cuerpo presente y en relación de proximidad, los artistas, los técnicos y los espectadores” (Dubatti, 2003: 67). Existe un pasaje, paso o umbral entre una fase y otra. Este paso puede estar marcado por diversas estrategias, tales como una presentación del director de la obra, o el descenso de las luces de sala, el cambio de música, etc. Y el pasaje hacia la fase post-teatral está marcado, por ejemplo, por el descenso de las luces de escenario y re-encendido de luces de sala, los aplausos, algún comentario final del director, etc. Los artistas se retiran del escenario y los espectadores suelen esperar hasta que los

artistas hayan abandonado el lugar. Estos tránsitos pueden ocurrir de formas diversas, sobre todo en relación a la naturaleza del espectáculo en cuestión. Por ejemplo, si se trata de un espacio al aire libre o cerrado, en sala, en la calle, etc.

Y el convivio post-teatral “corresponde al movimiento de desconcentración espacial del convivio, se desarticula definitivamente el acontecimiento teatral con la dispersión de la reunión” (Ídem, 2007: 69). En este momento pueden ocurrir diversos episodios, tales como conversaciones con los artistas a la salida, entre los artistas entre sí, etc.

9.2 Vínculos multidireccionales

Dubatti señala que en el convivio teatral tienen lugar vínculos multidireccionales entre aquellos que concurren al convivio, como por ejemplo: el vínculo entre los artistas, entre los artistas y espectadores, entre espectadores y técnicos, artistas y técnicos, etc. Estos vínculos ocurren de manera simultánea y multidireccional, produciendo diversas afectaciones. Por otra parte, Dubatti señala que esta afectación es también un retorno sobre sí mismo: “*autodireccional*: un convivio con uno mismo pero a través de la afectación producida en el intercambio con los otros” (Dubatti, 2003: 52, cursiva del autor).

Respecto a los vínculos entre los artistas y los espectadores, Dubatti señala que pueden ocurrir de múltiples formas, según las características de la obra. A pesar de las diferencias, componen “una máquina relacional de multiplicación y estimulación” (Ibíd.: 54). Con el término “multiplicación” Dubatti hace referencia a la idea de multidireccionalidad mencionada recientemente, donde los vínculos y afectaciones pueden ser infinitos. Los técnicos serían testigos de esta relación, pero a su vez involucrados dentro de la misma, afectándose.

En cuanto a la relación entre los artistas y los técnicos, Dubatti comenta que tanto los actores como el director buscan en los técnicos “una complicidad y bienestar que les resultan indispensables para su trabajo” (Ídem). Por lo general, señala, se genera una larga relación de trabajo, amistad, gratitud y reconocimiento. “Suele suceder que el actor agradezca el aplauso final y luego lo dedique a los técnicos con un gesto de los brazos en dirección a la cabina o la extraescena” (Ídem). Esta relación, plantea Dubatti, es atestiguada

por los espectadores, afectándolos a su vez y puede o no hacerse explícita en el transcurso de la función. Es decir, puede incorporarse a la acción escénica, por ejemplo, a partir de la broma o la referencia al modo de operar de la puesta en escena.

Respecto a la relación entre técnicos y espectadores, Dubatti señala que por lo general el trabajo de los técnicos busca ser invisibilizado para poner en el centro de la atención el trabajo de los actores en el transcurso de la función. A pesar de ello, puede ocurrir que esta labor sea incorporada en la puesta en escena. Puede ocurrir que los técnicos aparezcan en escena o bien que se ficcionalice su quehacer a partir de la figura del metateatro.

Por otra parte, también existen vínculos entre los artistas y a su vez entre los técnicos, que generan complicidad y también ciertos códigos internos. De una u otra manera, explícitamente o no, estos vínculos producen afectación en los espectadores. Por otra parte, durante el convivio tiene lugar una relación del artista o el técnico consigo mismo: “la relación del artista consigo mismo en escena implica la escucha y el grado de conciencia de sí mismo en la actividad convivial” (Ibíd.: 56).

Este doble movimiento, hacia otros y hacia sí mismos, también ocurre en relación a los espectadores, como grupo y como individualidades. “En el convivio el espectador se encuentra con otros y también consigo mismo (...) escuchar a los otros para escucharse a sí mismo, estar con los otros para, a través de ellos, volver sobre sí” (Ibíd.: 56-57).

Dubatti señala que desde el punto de vista de los artistas, el público también constituye un espectáculo: “Sucede que el espectáculo es también el espectador. Los espectadores como espectáculo. En el convivio uno percibe en los espectadores el espectáculo de la emoción o el aburrimiento, de la simpatía o el rechazo, de la atención profunda o la desconcentración y el deseo de irse” (Ídem: 59). El artista percibe al público, sus ruidos, sus movimientos, suspiros y también sus silencios. El espectador hace silencio con todo el cuerpo, señala Dubatti. Pero no es solo el artista el que percibe al público, es también el técnico y el propio público percibiéndose a sí mismo.

Por lo tanto, a modo de resumen, hemos pasado revista a la noción de “convivio teatral” de Jorge Dubatti, comprendido como un “encuentro de presencias” en un espacio y tiempo determinado. Este sería un rasgo convivial del ritual, que el teatro conservaría hasta la actualidad. Por otro lado, la idea de convivio hace también referencia al carácter eventual

del convivio, donde “lo teatral sucede”. Por lo tanto, para que el convivio teatral tenga lugar será necesario que, además de los intérpretes haya al menos un espectador, donde las acciones generadas por el cuerpo del oficiante puedan ser percibidas por otros, permitiendo constituir un “campo de afectación de presencias”.

Además, hemos pasado revista a la composición y a las fases del convivio teatral, que guardan en sí una equivalencia con los ritos de paso que tanto hemos mencionado. Y por último hemos explorado los vínculos multidireccionales que tendrían lugar en el estadio liminal del convivio teatral.

Por lo tanto, está demás decir que esta perspectiva se vuelve fundamental para el estudio de las funciones o presentaciones de *La Matanza* como convivio teatral. Pero por otro lado, esta perspectiva nos permite reflexionar no solo respecto al teatro sino también en torno al ritual como convivio teatral, donde además de estar compuesto por fases, tienen lugar vínculos multidireccionales que son fundamentales para el desenvolvimiento de toda manifestación performativa.

Ahora bien, a lo largo de este recorrido hemos invocado reiteradas veces las nociones de “presencia” y “experiencia”, y hemos mencionado también la idea de “intensidad”. Estos tres conceptos se encuentran vinculados al estudio de la práctica ritual y de la puesta en escena, o bien al “cómo” al que nos insiste en prestar atención Rodrigo Díaz. Recordemos que el autor nos señala que el estudio del ritual no debiera abarcar sólo aquello que los rituales “dicen” sino también “cómo” lo dicen, donde entra en juego su carácter y su fuerza performativa. Debemos prestar atención al contenido pero también a la forma, o como dirá Hans Ulrich Gumbrecht (2005) a los “efectos de significado” y a los “efectos de presencia”, o bien como sugiere Erika Fischer-Lichte (n.d.), a la “función referencial” y a la “función performativa” en su movimiento paralelo.

En este sentido, la “experiencia estética” desde el punto de vista de Gumbrecht nos permite abarcar la relación entre presencia e intensidad, ambos fundamentales para la formación de una dimensión extracotidiana. Y la noción de “experiencia estética” de Fischer Lichte nos permite comprenderla en el marco de una experiencia liminal, siguiendo a Arnold Van Gennep y Victor Turner. Por lo tanto, a continuación realizaremos una exploración en estas direcciones.

10. Arte, Ritual y Experiencia estética

10.1 Presencia, intensidad y experiencia estética

En su libro *Producción de Presencia: lo que el significado no puede transmitir*, Gumbrecht (2005) intenta buscar el “mas allá” del significado y la interpretación, sin abandonarlas completamente como prácticas necesarias, elementales e inevitables para la práctica intelectual. En esta búsqueda surge la idea de “presencia” como “una posibilidad de referirse al mundo de otro modo que a través del significado” (Gumbrecht, 2005: 64).

Uno de los puntos de partida de Gumbrecht corresponde a la concepción de “presencia” de Jean-Luc Nancy (1993). Para Nancy la presencia es nacimiento en la medida en que es advenimiento que se borra a sí mismo y se retira. Una vez que tiene lugar ya se encuentra retirándose. Este nacimiento, Nancy lo comprende como algo que nunca acaba de suceder, que está siempre llegando. Es nacimiento que no cesa de nacer: “To be born is not to have been born, and to have been born”⁴⁵ (Nancy, 1993: 2) Esta idea se aplica a todos los nacimientos, a los verbos, por ejemplo: “to think is not yet to have thought and already to have thought”⁴⁶ (Ídem). De este modo, el nacimiento es aquello que está “in the midst of taking place”⁴⁷ (Ídem). El nacimiento está llegando y retirándose al mismo tiempo. En este sentido Gumbrecht señala que “la presencia no puede entrar nunca a formar parte de una situación permanente, no puede nunca ser algo a lo cual, para decirlo así, podamos detener” (Gumbrecht, 2005: 69).

Es importante sugerir que esta noción de presencia nos permite profundizar la idea de “presencia y evanescencia” que hemos visto hace un momento, cuando Gilberto Icle hace referencia a la puesta en escena, o también en el carácter efímero del teatro en tanto “encuentro de presencias” como nos señala Dubatti.

⁴⁵ “Nacer es no haber nacido, y haber nacido” (traducción propia).

⁴⁶ “Pensar no es aún haber pensado y ya haber pensado” (traducción propia).

⁴⁷ “En medio del tener lugar” (traducción propia).

Ahora bien, a partir de un acercamiento al ritual, Gumbrecht identifica otro aspecto central de la presencia, que luego pondrá en relación con la experiencia estética. Se trata de la intensidad. El ritual trae la presencia de otros seres, que en determinados casos puede tratarse de seres sagrados. Consiste en la presencia real que se hace físicamente presente a través de ciertas prácticas. Y Marcel Mauss ya había reparado en esto cuando señala que en los ritos “la presencia de los actores divinos es una presencia real” (Mauss, 2010: 39). Sin embargo, se pregunta Gumbrecht, sobre todo pensando en la eucaristía: “¿cuál puede ser el punto con un ritual que produce la presencia real de Dios, si esta real presencia de Dios es ya un marco generalizado para la vida humana?” (Ibíd.: 94). Y su respuesta es que el ritual no solo mantiene sino que intensifica la ya existente presencia real de Dios. Al tratarse de intensidad se trata entonces también de cuantificación, es decir, cuantificar lo que no se puede cuantificar a partir del significado. De este modo habría, entonces, ciertas situaciones, momentos o eventos, que pueden llevarnos a experimentar una “intensidad de presencia”, tal como lo es el ritual. Y esta intensidad de presencia solo puede experimentarse en el marco de su nacimiento y desvanecimiento permanente. Para que haya intensidad de presencia ésta debe nacer y retirarse. De otro modo no podríamos identificar tal intensidad.

A partir de esta relación entre presencia e intensidad, Gumbrecht plantea que la experiencia estética implica intensidades de presencia o “momentos de intensidad” (Ibíd.: 104), donde “lo que sentimos no es probablemente nada más que un nivel específicamente alto en el funcionamiento de nuestras facultades cognoscitivas, emocionales, e incluso acaso físicas” (Ibíd.: 105).

Por lo tanto, la idea de presencia que trabaja Gumbrecht está en relación con el cuerpo y con aquello que se pone a disposición de los sentidos humanos, con el cuerpo y su materialidad. Se trata de una presencia sensible. La obra de arte y el ritual serían lugares de “producción de presencia”, donde la presencia se pone en relación con los sentidos del cuerpo humano. Es importante mencionar que la idea de “producción” no hace referencia a la manufactura de artefactos o a la producción industrial sino, por el contrario, el autor se refiere al “acto de ‘traer hacia delante’ un objeto en el espacio (...) la producción de

presencia apunta a toda clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o se intensifica el impacto de los objetos ‘presentes’ sobre los cuerpos humanos” (Ibíd.: 11).

Es importante señalar que Gumbrecht identifica que estos “momentos de intensidad”, si bien tienen lugar a partir del mundo cotidiano a su vez se separan de éste. Quisiera recordar que a lo largo de este recorrido hemos visto que la experiencia en torno al ritual y al teatro, o bien en torno a las manifestaciones performativas, si bien parten desde un cotidiano a la vez se le oponen, implican “cruzar un umbral” de un “mundo ordinario” a un “mundo performativo”, como señala Schechner. Y para Gumbrecht la experiencia estética, definida a partir de estos “momentos de intensidad”, “estará necesariamente localizada a cierta distancia de tales mundos cotidianos” (Ibíd.: 108).

Por su parte, Hans Robert Jauss (2002) señala que la experiencia estética implica un distanciamiento del cotidiano a partir del goce estético (que se distingue del simple placer de los sentidos) en la medida en que implica un movimiento de la imaginación: “en el acto del goce estético el contemplador se libra de sus vínculos con la praxis cotidiana mediante lo imaginario (...) libera de este modo al hombre de su quehacer cotidiano y le capacita para otra experiencia” (Jauss, 2002: 40-41), como ya lo había notado también Durkheim. Recordemos que Durkheim señala que la religión, y el ritual en particular, no sería tal si no contuviera algo de estético y si no cediera un lugar al juego, al arte y a la imaginación a partir de los cuales el hombre puede liberarse de las sujeciones cotidianas. Y para Jauss la experiencia estética es siempre una liberación de los vínculos con la praxis del mundo cotidiano, que se dirige hacia un comportamiento modificado en relación a esa praxis. En esta medida, la experiencia estética vendría a romper la rutina de la percepción a partir de cierta intensidad de la sensación.

Es importante agregar que Gumbrecht plantea que existe una atracción, algo que nos fascina, que nos motiva a buscar la experiencia estética, a buscar estos “momentos de intensidad”, a buscar “intensidades de presencia”, a pesar de que no tengamos clara conciencia de las razones de esta atracción. Lo que sí está claro es que buscamos algo que los mundos cotidianos no pueden ofrecernos. Ahora bien, Gumbrecht señala que si nuestros mundos cotidianos son histórica y culturalmente específicos, necesariamente los objetos de

la experiencia estética también serán histórica y culturalmente específicos. Y en este sentido, en todas las culturas encontraremos este “deseo de presencia”.

Además el autor señala que esta distancia con los mundos cotidianos puede producir el “deseo de hacer presente el pasado” (Ibíd.: 127) a partir de lo que el autor llama “presentificación del pasado, es decir, la posibilidad de ‘hablar’ a los muertos, o ‘tocar’ los objetos de sus mundos” (Ibíd.: 126). Este sería también un “deseo de presencia” que ha motivado a todas las culturas específicas.

Es importante destacar que Gumbrecht no quiere dejar fuera el significado de los procesos perceptivos, todo lo contrario, pretende dar cuenta del doble movimiento de los “efectos de significado” y “efectos de presencia”, y llamar la atención respecto a que estos últimos parecen haber sido dejados de lado u olvidados cuando nos referimos al ámbito de la experiencia. Gumbrecht utiliza la idea de “efectos de presencia” para señalar que la presencia siempre aparece y siempre nos llega (para nuestro mundo occidental) como “efectos de presencia”, debido a que nos encontramos en una cultura que es predominantemente una cultura del significado. El autor señala que los “efectos de presencia” “están necesariamente rodeados por, envueltos en, y acaso incluso mediados por, nubes y almohadones de significado” (Ibíd.: 112). Y es debido a ello que se nos hace difícil o casi imposible, no tratar de atribuir significados a esas experiencias. De este modo, el autor sugiere concebir la experiencia estética “como una oscilación (y a veces como una interferencia) entre ‘efectos de presencia’ y ‘efectos de significado’” (Ibíd.: 18). Esto no quiere decir que el significado y la presencia se encuentren en una situación de complementariedad o equilibrio, en su lugar encontramos una tensión/oscilación entre ambos que otorgará a la experiencia estética un “un componente de provocativa inquietud e inestabilidad” (Ibíd.: 114). Nunca llegarán, por tanto, a formar una estructura estable y complementaria.

De este modo, Gumbrecht señala respecto al arte, al igual que Rodrigo Díaz respecto al ritual, que no podemos comprenderlo solo a través del significado. El arte, para Gumbrecht, no puede comprenderse como un acto comunicativo solamente. El mensaje depende de su materialidad, pero es esta misma materialidad la que da forma y va más allá del mensaje. Recordemos que, a su vez, Durkheim sugiere que la fuerza de los rituales no descansa solo

en una función mnemotécnica sino que también esta fuerza depende de una estética donde se pone en relación el cuerpo, los movimientos, las gestualidades, el juego, el arte y la imaginación, haciendo que el rito transcurra en otro plano de realidad. Y en este sentido también podemos recordarnos de Lévi-Strauss cuando señala que nada semejante ocurre con nuestros enfermos cuando se les ha explicado la causa de la enfermedad invocando virus y secreciones. El shamán no se restringe a explicar las causas de la enfermedad sino que crea un *lenguaje* a partir de su cuerpo, pone en escena el conflicto.

Y así, Gumbrecht plantea que no es lo mismo la forma en cómo un mensaje aparece. A este respecto es que Martin Seel (2010) señala que las diferencias estéticas están asociadas a diferencias del aparecer. Es decir, existe una diferenciación en torno al modo en que las obras de arte están dadas y el modo en que son percibidas.

Ahora bien, a continuación exploraremos este aparecer estético de la presencia y cómo ésta se relaciona con una cualidad performativa, en el marco de una experiencia estética comprendida como una experiencia liminal.

10.2 La experiencia estética como experiencia liminal

Como hemos visto al comienzo de este recorrido, el “giro performativo” de la cultura europea de comienzos del siglo XX, amplió el estudio y la investigación hacia la puesta en escena y la práctica ritual, donde empezó a abarcarse el teatro y el ritual en su dimensión performativa. En este contexto donde la reflexión en torno a las relaciones que tienen lugar en las manifestaciones performativas se volvió un elemento fundamental y fundacional, en cuanto a la comprensión de estas prácticas como una experiencia común.

De este modo, en las artes escénicas se vuelven fundamentales las relaciones entre los intérpretes y el público. Y es aquí donde comienza a aparecer el concepto de “presencia”, como hemos visto en este recorrido. A continuación exploraremos cómo se pone en relación con la experiencia estética, que se encuentra en el marco de una experiencia compartida en el tiempo y espacio determinado de la puesta en escena.

A este respecto, Erika Fischer-Lichte (2011) señala que “realización escénica”, solo es posible gracias a la “copresencia física de actores y espectadores (...) es esa copresencia la que la constituye” (Fischer-Lichte, 2011:65). Se trata entonces de una presencia sensible al servicio del arte o de la puesta en escena. En este sentido es que Fischer-Lichte propone una “estética de lo performativo” comprendida también como una “estética de la presencia” (Ibíd.: 208) en la medida en que entra en juego el aparecer estético de la presencia. La autora señala que el actor teatral posee una “capacidad de presencia” gracias a ciertas técnicas que emplea a partir de su cuerpo, donde el espectador siente esa presencia que lo atraviesa de manera imprevista e intensa. Y a su vez, la presencia del espectador también atraviesa al actor. Para la autora, la “capacidad de presencia” está en relación con procesos específicos de corporización a partir de los cuales el actor genera su cuerpo fenoménico, dando lugar a una intensificación de la experiencia del “ahora”. La presencia del cuerpo del actor hace aparecer el cuerpo humano como organismo vivo. Sugiero que nos detengamos un momento en este punto.

Merleau-Ponty señala que pensar el cuerpo, el cuerpo viviente, el cuerpo como organismo vivo, es también pensar su relación con otros cuerpos vivientes. En este sentido es que el autor señala que “es precisamente mi cuerpo el que percibe el cuerpo del otro” (Merleau-Ponty, 1997: 365). Y este “cuerpo del otro” tiene las mismas estructuras que el cuerpo mío. El “cuerpo del otro” también puede percibir mi cuerpo en cuanto lo percibo a él: “mi mirada cae sobre un cuerpo vivo” (Ídem). En ese sentido, Merleau-Ponty señala que el cuerpo del otro “no es ya un simple fragmento del mundo, sino el lugar de cierta elaboración y como de cierta visión del mundo” (Ídem). A pesar de que el otro no existe para nosotros como nosotros mismos, y no asistimos a él como asistimos a nosotros, “constato otro comportamiento, otra presencia en el mundo” (Ibíd.:440). Y esta constatación de la presencia del otro se vuelve fundamental para experimentar mi propia experiencia del cuerpo en tanto “vivencia de mi presencia en el mundo” (Ibíd.:439).

Por lo tanto, este aparecer del cuerpo humano como organismo vivo a partir de una intensificación de la experiencia del “ahora”, como nos señala Fischer-Lichte, implica una experiencia hacia otro cuerpo y también una experiencia hacia el propio cuerpo, hacia la “vivencia de mi presencia en el mundo” mediante la constatación de la presencia de otros.

Recordemos que Dubatti señala que el teatro involucra acciones generadas por alguien con su cuerpo ante la presencia de otro cuerpo que percibe, generando a su vez un convivio consigo mismo en relación a cada una de las partes. Y en las performances, este aparecer, esta constatación de mí mismo y de otros en tanto cuerpos vivientes, tiene lugar a partir de un aparecer estético de la presencia del cuerpo del actor que también es atravesada por la presencia del cuerpo del espectador.

En este sentido, para Fischer-Lichte, la presencia aparece como una cualidad performativa, puesto que es activada por el cuerpo del actor y puesta a disposición en la escena. De este modo, la experiencia estética para la autora (Fischer-Lichte, 2010) se desplaza hacia las relaciones de copresencia se desenvuelven en la escena y donde tiene lugar el aparecer estético de la presencia.

Ahora bien, el concepto de experiencia estética, vinculado a las manifestaciones performativas, es descrita por Fischer-Lichte como “una experiencia umbral” (Ibíd.:80). La autora toma la noción de “umbral” para hacer referencia al concepto de liminalidad de Arnold Van Gennep y Victor Turner, sobre todo en relación a su carácter transformatorio. De este modo, la experiencia estética en las manifestaciones escénicas sería una experiencia que puede conducir a una transformación del que vive tal experiencia. La autora, por lo tanto, centra su atención en el carácter transformatorio del ritual puesto que es allí donde pueden redefinirse las combinaciones de símbolos y pueden abrirse espacios para la experimentación y la innovación.

Erika Fischer-Lichte señala que tanto las representaciones teatrales como las representaciones rituales, poseen “la capacidad de constituir una única y diferente realidad” (Ibíd.: 82). En esta medida se trata de “una experiencia, que para los que la atraviesa podría producir una transformación” (Ídem). Por lo tanto, Fischer-Lichte se refiere a las artes performativas como una “oportunidad de transformación” (Ibíd.: 94) y en este sentido las llamará “performances transformativas” (Ibíd.: 95).

Por otro lado, la posibilidad de transformación que la performance abre tiene que ver con la distinción que realiza Gumbrecht entre “efectos de significado” y “efectos de presencia”, que se mencionó en el apartado anterior. La autora señala que las transformaciones respecto al teatro (y se pregunta si acaso esta distinción es aplicable a otras artes y por qué no a los

rituales) corresponde a un proceso en torno a la experiencia estética donde surge un movimiento paralelo, plástico, entre el significado y la performatividad, entre el significado y el cuerpo.

Para la autora, estas transformaciones estarán en relación a dos órdenes de funciones que podemos encontrar en el teatro: la función referencial y la función performativa. De este modo, Fischer-Lichte señala que “el teatro siempre cumple con una función referencial y performativa a la vez. Mientras que la función referencial remite a la interpretación de personajes, acciones, relaciones y situaciones, etc., la función performativa hace referencia a la realización de acciones, ejecutadas por los actores y espectadores, así como también a su efecto inmediato. Ambas funciones actúan simultáneamente, aunque la mayoría de las veces alternen sus intensidades” (Fischer-Lichte, n.d.: 6). Para la autora, el teatro se constituye en este movimiento, influencias y desplazamientos en relación a una función referencial y una performativa. A partir de una función performativa, en el teatro, llegamos a una función referencial.

Respecto al significado, Fischer-Lichte (2010) describe “la experiencia estética como un modo especial de constitución de significado” (Fischer-Lichte, 2010: 82). Y “en la medida en que los significados son instrumentos de la percepción y prácticas humanas en el cual es recibida una obra de arte, puede generar efectos sobre una futura percepción y práctica del sujeto” (Ibíd.: 84).

Por otro lado, la experiencia estética del teatro, y de las manifestaciones performativas en general, requiere también la atención respecto de la performatividad. En esta medida, la autora señala que “una puesta en escena se caracteriza por la presencia corporal simultánea de ambos grupos de personas, actores y espectadores, que comparten un mismo espacio” (Ibíd.: 85). En este acontecimiento comparten tanto actores como espectadores. Surge entonces, señala la autora, el encuentro, que también “podría tratarse de la sensación corporal de la atmósfera y del escenario, o del campo de atracción energético, que se forma entre los actores y el público” (Ibíd.: 87). Por otra parte, la autora señala que si bien podemos encontrar ciertos materiales fijos en la puesta en escena, “también nos encontraremos con fugaces y transitorios tonos, gestos, sonidos y luces, de tal manera que con y en la puesta en escena no se crea solo un artefacto fijo y transmisible, sino que

también aparece un efímero y fugitivo fenómeno único e irrepetible: un acontecimiento” (Ibíd.: 86).

Por otra parte, la autora señala que no se debe comprender la percepción y la recepción como un suceso pasivo. Se trata de un acto que compromete activamente al espectador. Y la autora señala que en el teatro esto ocurre también como un acto creativo. En este mismo sentido es que Hans Robert Jauss (2002) señala que la percepción estética modifica a quien la percibe. A pesar de ello, Fischer-Lichte advierte que no se puede determinar completamente la percepción de los espectadores, aunque las intenciones de la puesta en escena intenten conducirla.

Las percepciones que tienen lugar en la puesta en escena, señala Fischer-Lichte, conducen a transformaciones corporales del espectador. Y entonces, también entran en juego los sentimientos que puedan surgir de la puesta en escena, dado que la modificación de los sentimientos también implica una transformación a nivel del cuerpo.

De este modo, la experiencia estética en relación al teatro (y a las artes performativas) es comprendida por Fischer-Lichte como una experiencia umbral y liminal: “el espectador puede ser transportado por la puesta en escena hacia un estado que lo enajena del mundo habitual y de sus normas y reglas válidas” (Ibíd.: 90). En este sentido también tienen lugar las modificaciones de la percepción, en conjunto con las transformaciones del estado corporal.

Finalmente Fischer-Lichte concluye que la experiencia estética en relación a las artes escénicas “es una experiencia umbral, atribuida a una condición antropológica básica. En ella experimenta el hombre su condición de ser, la que se entiende en un proceso de permanente transformación como ‘en un estado de transición’” (Ibíd.: 99).

A modo de resumen, en este último apartado hemos pasado revista a la noción de “presencia” que identifica Gumbrecht, donde la presencia no forma parte de una situación permanente debido a que se nace y se retira al mismo tiempo. Y hemos visto que esta característica de la presencia es fundamental para su relación con la noción de intensidad. En este sentido, Gumbrecht identifica ciertos “momentos de intensidad” o de “intensidad de presencia”. Se trata de una presencia sensible, dispuesta a los sentidos del cuerpo humano a partir de cierta intensidad de la sensación. El ritual y el teatro, de este modo, se constituyen

como lugares de “producción de presencia”. Y la experiencia estética para el autor es definida a partir de “momentos de intensidad” que se localizan a cierta distancia de los mundos cotidianos, puesto que se trata de algo que estos mundos no pueden ofrecernos. Y en este sentido el autor sugiere que existe un “deseo de presencia” que atraviesa a todas las culturas, llevándolas en busca de la experiencia estética. En esta búsqueda también puede surgir el deseo de “presentificación del pasado”. Y por último, hemos pasado revista a la distinción que realiza Gumbrecht entre “efectos de significado” y “efectos de presencia”, que se encontrarían en constante tensión. Y Gumbrecht nos invita a acercarnos al mundo no solo a través del significado.

A raíz de lo anterior, hemos explorado el aparecer estético de la presencia, donde ésta adquiere una cualidad performativa, en el contexto de una experiencia estética comprendida como experiencia liminal y transformatoria. Por otro lado, hemos explorado la diferenciación entre la función referencial y la función performativa que Erika Fischer-Lichte define como constituyente de la puesta en escena, y donde ambas alteran sus intensidades. En este sentido, la experiencia estética puede producir una transformación a nivel del significado, pero también a nivel performativo donde los participantes son transportados de su mundo cotidiano hacia otros mundos.

Por lo tanto, las perspectivas que acabamos de explorar son fundamentales para la comprensión del teatro y del ritual, y en particular de *La Matanza*, como lugares de “producción de presencia”, donde pueden tener lugar “momentos de intensidad” o “intensidad de presencia” que propiciarían una experiencia estética. Por otro lado, como veremos en la etnografía, *La Matanza* se constituye a partir de un doble movimiento entre “efectos de significado” y “efectos de presencia”, o bien en torno a una alteración de intensidades entre una función referencial y una función performativa. La Matanza se constituye como un lugar fundamental en el cual referirnos al mundo “más allá” del significado, como sugiere Gumbrecht, prestando una particular atención hacia los “efectos de presencia” y los modos de “producción de presencia”.

11. Síntesis y comentarios finales

11. 1 Aspectos y características comunes entre el ritual y el teatro

A lo largo del recorrido expuesto recientemente, hemos podido explorar varios aspectos característicos que el teatro y el ritual tienen en común. A continuación pasaremos brevemente revista a estos puntos.

En primer lugar, hemos visto que tanto el ritual como el teatro poseerían una naturaleza pública y social, y se constituyen como un lugar donde se reúnen individuos. Recordemos que Durkheim señala (1968) que esta función de congregación social, no solo es propia de los rituales sino también de otros tipos de manifestaciones laicas. A su vez, hemos identificado que tanto el ritual como el teatro pueden poseer una función mnemotécnica, donde se conecta el pasado con el futuro, y una función lúcida o recreativa, donde el ser humano produce un espacio para separarse de las sujeciones cotidianas.

En segundo lugar, hemos visto que tanto el ritual como el teatro abren una posibilidad reflexiva y transformatoria, donde el individuo se observa a sí mismo y a la colectividad a la que pertenece, propiciando la crítica del propio sistema.

En tercer lugar, hemos visto que tanto en el teatro como el ritual poseerían un poder performativo que se activa mediante la práctica ritual o la puesta en escena. Es el caso de los enunciados mágicos ininteligibles que describe Malinowski, donde la “mera emisión de ciertos ruidos” puede tener una cualidad transformatoria en determinados contextos.

En este sentido, y en cuarto lugar, es importante referirse al ritual y al teatro como un lugar donde se produce una *modificación* o una *transformación* a partir de una *experiencia específica*, propiciada por ciertos actos, es decir, por una performatividad específica. El shamán, en el caso de Lévi-Strauss (1995), no solo explica a la enferma las causas de la enfermedad sino que lleva a cabo un espectáculo que le permiten crear un *lenguaje* a partir de su cuerpo. Y este conocimiento, dispuesto de ese modo, en ese *lenguaje performativo*, se vuelve transformatorio. En este sentido, el rito no exterioriza meramente la experiencia, sino que la modifica al expresarla, la transforma (Mary Douglas, 1973).

En quinto lugar, hemos visto que el teatro y el ritual se encuentran en una íntima relación, pasando a ser el entretenimiento y la eficacia lo que marca la diferencia entre uno y otro, como señala Richard Schechner (2000). Para el autor, si bien el teatro nace del ritual

también el ritual se desarrolla a partir del teatro, la polaridad básica se da entre entretenimiento y eficacia, no entre teatro y ritual. A pesar de ello, el Schechner señala que nunca una performance es pura eficacia ni puro entretenimiento. Estos dos movimientos que identifica el autor, del ritual al teatro por un lado y del teatro al ritual por otro, han estado presentes a lo largo de la historia, en las diversas culturas.

En sexto lugar, hemos explorado el ritual en su aspecto transformatorio siguiendo a Van Gennep (2005), Victor Turner (1980) y Richard Schechner (1985). En este punto logramos reconocer que tanto las prácticas rituales como las puestas en escena teatrales son en sí mismas prácticas liminales, que conllevan las tres fases de los ritos de paso. Del mismo modo, las tres fases del convivio teatral (Dubatti, 2007) también podrían ser utilizadas para el estudio del ritual. En este sentido, tanto los performistas como el público se ven envueltos en un cambio a partir del acto performativo. En todas las performances un umbral ha de ser cruzado hacia un estado de liminalidad, definido por la ambigüedad y la paradoja, donde quienes han vivenciado la performance han sido afectados por ella, tal como señala Dubatti respecto a los vínculos multidireccionales.

En séptimo lugar, hemos explorado que tanto el ritual como el teatro si bien surgen de un cotidiano a la vez se le oponen, creando una “deriva extracotidiana” como plantea Dubatti (2007) un universo paralelo al mundo, un “mundo performativo” como señala Richard Schechner (1985) o como sugiere Icle (2010), una “dimensión extracotidiana”. Y como señala Fischer-Lichte (2010), tanto el teatro como ritual tienen la capacidad de constituir una única y diferente realidad.

En octavo lugar, hemos visto que las nociones de “presencia” y de “intensidad” atraviesan tanto al teatro como al ritual, sobre todo en relación a las “momentos de intensidad” o “intensidad de presencia”. El ritual y el teatro se constituyen como lugares de “producción de presencia”, siguiendo a Gumbrecht (2005). En todas las culturas habría un “deseo de presencia” que se pone en relación con una experiencia estética, experiencia que los mundos cotidianos no pueden ofrecernos. Tanto el teatro como el ritual nos entregarían esa posibilidad a partir de una experiencia que hace énfasis en el cuerpo como organismo vivo, como sugiere Fischer-Lichte (2011). Esto significa que la presencia del otro se vuelve

fundamental para experimentar mi propia experiencia del cuerpo en tanto vivencia de mi presencia en el mundo, como señala Merleau-Ponty (2008).

11. 2 El quehacer del intérprete teatral y del oficiante ritual

Hemos visto, a lo largo de este recorrido, que existen ciertas características entre el quehacer del intérprete teatral y el quehacer del oficiante ritual. A continuación se entregará una síntesis en este sentido.

En primer lugar, tanto el oficiante ritual como el intérprete teatral, o bien el performista como sugiere Schechner (1985), llevan a cabo un despliegue performativo a partir de su cuerpo. Como hemos explorado a partir de Lévi-Strauss (1995), el shamán crea un *lenguaje* con una facultad transformatoria que propicia la cura. El shamán altera su cuerpo para dar lugar a un cuerpo extracotidiano, al igual que el actor.

En este sentido, y en segundo lugar, tanto Gilberto Icle (2010) como Richard Schechner (1985) identifican una experiencia compartida en relación a un estado particular de conciencia extracotidiana. Tanto Eliade (2009) como Icle, Schechner y Barba (1992) hacen referencia a ciertas técnicas que el performista acciona a partir de su cuerpo, para generar un cuerpo diferente, con una sensibilidad distinta de la sensibilidad cotidiana. Eliade las denomina “técnicas del éxtasis” haciendo referencia al shamán, Icle las llamará “técnicas de presencia” y Barba “técnicas extracotidianas” haciendo referencia al intérprete teatral. Todas las culturas generarían estas técnicas no cotidianas del cuerpo para producir un salto hacia una dimensión extracotidiana. En este contexto, la presencia aparece como una cualidad performativa puesto que se activa a partir del cuerpo del performista para ponerse a disposición de la escena, como sugiere Erika Fischer-Lichte (2011), y donde tiene lugar el aparecer estético de la presencia y haciendo posible una experiencia estética determinada.

En tercer lugar, hemos visto que este quehacer del performista no lo involucra solamente a él, sino que estas técnicas son accionadas para generar una experiencia común, una experiencia compartida.

Y en cuarto lugar, hemos visto que el quehacer del performista implica una “transformación incompleta”, teñida de ambigüedad y paradójica, características propias del estado de

liminalidad, o de las “gentes de umbral” como menciona Victor Turner (1988). En esta situación, el performista no deja de ser él mismo sino que múltiples sí mismo coexisten simultáneamente, haciendo que su propia identidad se localice en las áreas liminales de la performance.

11.3 Elementos constitutivos de una Dimensión Performativa

A lo largo de este recorrido hemos pasado revista a los elementos constitutivos de una dimensión performativa. A continuación recorreremos una breve síntesis, considerando los puntos ya mencionados en los dos apartados anteriores.

En primera instancia, hemos visto que existe una diferenciación entre “mundos ordinarios” y “mundos performativos”. La performance implicaría cruzar un umbral hacia un mundo no cotidiano, hacia un estado de liminalidad donde tiene lugar la *communitas*. Esto significa que en la performance se suspende la estructura social habitual dando lugar a un reordenamiento distinto. Se trata de una experiencia común en el marco de una estructura interestructural. En este sentido, la performance no posee una vida independiente en relación a aquellos para los cuales ésta existe.

En segundo lugar, hemos visto que aquellos que vivencian la performance han sido afectados por ella. Como señala Richard Schechner, es en este contexto donde se manifiesta una “presencia” que es capaz de tocar o mover a la audiencia, mediante un flujo energético. Y allí radicaría la intensidad de la performance.

En este sentido, y en un tercer lugar, la “presencia” y la “intensidad” se transforman en elementos constitutivos de una dimensión performativa. Recordemos que para Fischer-Lichte (2011), en las performances la presencia adquiere una cualidad performativa y estética, a partir de la cual los cuerpos se ponen en relación, experimentando su presencia en el mundo.

En cuarto lugar, hemos visto que el performer viaja de una referencia espacio-temporal a otra, de modo que el hombre es transportado fuera de sí y de sus ocupaciones cotidianas, como señala Durkheim. En este sentido, Dubatti (2007) sugiere que el teatro instala una deriva extracotidiana, creando un universo paralelo al mundo. A pesar de ello, tanto Icle,

como Dubatti, y Fischer-Lichte señalan que se trata de un tiempo presente, de un “aquí y ahora” del espacio del vivir, otorgándole a la performance un carácter irrepetible.

En quinto lugar, en las manifestaciones performativas encontraremos una tensión o una oscilación entre “efectos de significado” y “efectos de presencia”, así como también una alteración de intensidades entre una función referencial y una función performativa. Así, la experiencia estética puede producir transformaciones a nivel de significado como también a nivel performativo, donde sus participantes son transportados de sus mundos cotidianos hacia otros mundos. Como señala Fischer-Lichte (2010) se trata de una “oportunidad de transformación”, o como hemos mencionado anteriormente una “posibilidad umbral” o liminal, que las manifestaciones performativas pondrían a disposición de los seres humanos, donde el hombre puede experimentar su condición de ser y su presencia en el mundo mediante la presencia de otros.

Ahora bien, a continuación nos dirigiremos a la descripción etnográfica. Comenzaremos por un breve acercamiento a la Compañía Teatro Kapital, sus inicios y los trabajos que anteceden a *La Matanza*, para luego adentrarnos en la obra propiamente tal, en el proceso de creación correspondiente al laboratorio de investigación escénica y los ensayos, y finalmente exploraremos el período de funciones de este montaje.

IV. COMPAÑÍA TEATRO KAPITAL⁴⁸

La presente etnografía comenzará con la historia de la Compañía Teatro Kapital, donde se considerarán los montajes que han tenido lugar antes de la creación de *La Matanza*. Es importante pasar revista a las propuestas escénicas de la compañía para comprender cómo surge y cómo fue creada *La Matanza*, qué elementos aparecieron en el transcurso de los trabajos y de las investigaciones de la compañía, y cómo se modifican en el tiempo.

Posteriormente, se seguirá la estructura desarrollada por Van Gennep (2008), Victor Turner (1980) y Richard Schechner (1985), revisada recientemente, donde se distinguen tres fases que estarían presentes en cualquier performance: separación (pre-liminar), margen (liminar) y agregación (post-liminar). Por otra parte esta estructura se aunará a las fases del convivio

⁴⁸ Ver Anexo N°3: Compañía Teatro Kapital en *La Matanza*. Pág. 211

teatral, que distingue Jorge Dubatti (2007), también repasadas recientemente: convivio pre-teatral, convivio teatral y convivio post-teatral.

De este modo, se describirá un proceso de separación en dos sentidos, descritos por Schechner. Tanto en el sentido del momento previo a la puesta en escena o convivio pre-teatral y también como proceso de trabajo y preparación, que incluye el período anterior al estreno de *La Matanza*, es decir, el laboratorio de investigación que duró alrededor de un año, desde marzo a diciembre del 2010, y los ensayos de *La Matanza*. Cada ensayo, como señala Schechner, también puede ser estudiado en términos de separación, margen y reincorporación o agregación.

Luego se describirá el período de margen, período liminar o convivio teatral, que corresponde aquellos momentos de puesta en escena en sí misma, es decir, las funciones de *La Matanza*.

Y por último, se describirá la fase de agregación, convivio post-teatral. Aquí se describirán las actividades posteriores a la puesta en escena.

Es importante añadir que entre cada una de estas fases tienen lugar ciertos tránsitos que permiten distinguir una de otra, pero que a la vez pueden tornarse difusos. Estas posibilidades que otorgan estas fronteras difusas también serán descritas.

A continuación, y antes de entrar en las tres fases descritas, proponemos entonces este recorrido desde el surgimiento de la Compañía Teatro Kapital, pasando por los distintos montajes, hasta llegar finalmente a *La Matanza*. Es importante comprender el desarrollo que ha tenido la puesta en escena de Teatro Kapital para comprender finalmente *La Matanza*.

1. Compañía Teatro Kapital

1.1 Los inicios

La Compañía Teatro Kapital tiene sus inicios a mediados del año 2007, con Iván Insunza como director, Paula López como técnico y María Jesús López y yo como intérpretes.

Me encontraba asistiendo a un seminario sobre teatro japonés, dictado por Agustín Letelier, en el departamento de Teatro de la Universidad de Chile, cuando me topé nuevamente con Iván Insunza, que también cursaba el seminario. Nos conocíamos por haber estudiado actuación en el Instituto Arcos a pesar de que estábamos en cursos diferentes. En ese entonces Iván me contó que había ingresado recientemente al magister en dirección teatral y que necesitaría actores para los ejercicios que exigía el magister.

Comencé a trabajar con Iván, entonces, en pequeños ejercicios de dirección hasta que surgió la idea, por parte de Iván, de realizar un montaje para ser presentado en el Festival 7 de Nuevos Directores (ahora denominado Festival de Directores) de la Universidad de Chile.

No tenía mucha claridad de lo que quería hacer, qué obra, pero sí tenía claro que me inquietaban ciertas cosas que tenían que ver con cierta sobriedad en la puesta en escena, economía en los recursos... (Iván Insunza).

Este primer montaje lleva por nombre *Ante la Ley*, donde María Jesús López y yo seríamos las intérpretes o actrices, y Paula López sería técnico. Este primer montaje se constituye en el punto de partida para la formación de la Compañía Teatro Kapital, tanto en relación a la conformación de un equipo de trabajo como para la delimitación de una perspectiva escénica.

(...) para mi la idea bien clara de querer formar un grupo para seguir trabajando surge el día de la premiación del festival, donde ganamos el premio Eugenio Guzmán a mejor dirección y Mención Honrosa a mejor dramaturgia. Ese mismo día estábamos haciendo un brindis en mi casa, y les dije: ¿les tinca que sigamos haciendo cosas? Y ustedes prendieron. Y ese, pienso yo, que es el momento clave en el que surge la compañía, el 29 Julio del 2007 (Iván Insunza).

1.2 Ante La Ley ⁴⁹

Ante la Ley es la primera obra de Iván Insunza o Compañía Teatro Kapital, basada en el cuento *Ante la Ley* de Franz Kafka. A partir de dos personajes, la mujer y la funcionaria, la obra pone en escena la imposibilidad de atravesar las puertas de la ley. La mujer debe esperar para que se lleven a cabo los numerosos trámites necesarios. La funcionaria la hace transitar por caminos infinitos de burocracia, donde pasan los años en una espera sin sentido que nunca llega a concretarse.

La puesta en escena de *Ante la Ley* está basada en la sencillez de un escenario casi vacío. Una silla negra de escritorio es prácticamente el único elemento en el espacio. Al fondo, por la disposición de la sala, hay una puerta que deja entrar un poco de luz y que representa la primera puerta de la ley que la mujer debe atravesar. En el espacio, la mujer y la funcionaria visten camisa blanca, corbata negra con gris, calzas negras, bototos negros con cordones blancos y el mismo peinado impecable. La única diferencia es que la funcionaria lleva una carpeta y lentes. La iluminación se realizó a partir de tres focos alógenos que se dirigían frontales desde el suelo y una ampolleta que colgaba del techo. Este tipo de iluminación acompañará otros montajes de la compañía.

Empecé a pensar el problema político que había en el no tener plata para hacer la obra y sacarle provecho a los pocos recursos que se tenía. Y Ante la Ley era un poco eso, tres alógenos que se prendían y se apagaban, una ampolleta y una silla de computador (Iván Insunza).

En esta primera obra también es importante el carácter político que seguirá el resto de los montajes, y que estará presente en *La Matanza*. Iván señala que no se trata sólo de contenido sino también de ciertas formas que el teatro político albergaba. Por lo tanto, ya desde este primer montaje hay una búsqueda performativa, una búsqueda de un *lenguaje* propio, la búsqueda de un “cómo”, siguiendo a Rodrigo Díaz (1998)

⁴⁹ Ver Anexo n°4: Fotografías de *Ante la Ley*. Pág. 215

Siempre tuve un gusto por el teatro político en la medida en que toda mi formación estuvo muy marcada por la cuestión política, con el punk, con el anarquismo (...) entonces me interesé por una parte de la historia del teatro o ciertos modelos que cruzaban la política, y que eso significaba no solamente ciertas temáticas sino que las formas variaban, y eso me empezó a interesar mucho. Y en Ante la Ley hay un poco de eso (Iván Insunza).

Ese mismo año 2007, la obra fue presentada en el contexto de las obras ganadoras del festival, en septiembre. Cada obra ganadora tenía la posibilidad de una pequeña temporada en el lugar en que fue presentada. Además, ese año la obra se presentó en el Centro Cultural Al Margen en Talca, en el Festival AMBACHAM en Talagante, en el Gimnasio Cultural de Curepto, en Casa Integral de la Juventud (INJUV) y Centros Culturales en Santiago. En cada uno de estos lugares la obra debió adaptarse a las diversas posibilidades escénicas que permitían los distintos espacios, situación similar a las temporadas de *La Matanza*.

1.3 Suspendidas⁵⁰

Suspendidas es el segundo montaje de la compañía, el año 2008. La obra combina diversas visiones respecto de la educación en Chile. Cuatro jóvenes escolares comparten sus puntos de vista tratando comprender el sentido del proceso educativo. El tema de la obra es la suspensión en el colegio y lo absurdo de las normas correctivas de las instituciones educacionales.

En este montaje surge por primera vez un punto importante, que tendrá eco en los siguientes montajes. Se trata del texto. Si bien existe un trabajo de dramaturgia, el montaje se cruza con textos de otras naturalezas, como fragmentos de la LOCE⁵¹ y reglamentos de colegios. Esta exploración en torno a la puesta en escena a partir de textos no dramáticos,

⁵⁰ Ver Anexo nº5: Fotografías de *Suspendidas*. Pág. 216

⁵¹ Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza.

de distinta naturaleza, será una nota distintiva de los trabajos posteriores de Teatro Kapital, y vendrá a exigir también una relación distinta con la puesta en escena, sobre todo en torno a la corporalidad del actor.

También había en Suspendidas una primera aparición de una cierta cuestión gestual, más abstracta, y las canciones, el canto, como los elementos de herencia del teatro de Brecht (Iván Insunza).

Esta “cuestión gestual, más abstracta” será fundamental en los trabajos posteriores, así como también para *La Matanza*, sobre todo en cuanto a su función performativa como se verá posteriormente.

En este mismo sentido, surge un interés por la coreografía, que también estará presente en los montajes posteriores. Pequeñas secuencias de movimientos grupales son integradas al montaje, sobre todo en los momentos de cantos y en materiales de textos no dramáticos. La puesta en escena sigue los principios de *Ante La ley*, en cuanto a la sobriedad y sencillez. Cuatro sillas dispuestas sobre el escenario y un timbre rojo sobre el suelo son prácticamente los únicos elementos de escenografía. Para este montaje se integra Lorena Flores-Vera y Christina Fernández como intérpretes.

Entre el año 2008 y el 2009, *Suspendidas* fue presentada en el Teatro Facetas, tuvo una temporada en el Teatro de Bolsillo, fue presentada en Lastarria 90, en el Instituto Arcos, en el Teatro la Cúpula P. O’Higgins y Anfiteatro Pudahuel, Entepola, en Santiago. Además fue presentada en el Teatro Fiado en Hualañé, en el Centro Cultural Al Margen, en la Sede Vecinal Población Padre Hurtado y Teatro LAM en Talca.

1.4 Allende, un acontecimiento teatral ⁵²

Allende, un acontecimiento teatral, es el tercer montaje de la compañía, estrenado el año 2010. Corresponde a un testimonio documental respecto de la figura histórica de Salvador Allende. Para este montaje se unieron otros intérpretes: se integra Paula López (ahora como

⁵² Ver anexo N°5: Fotografías de *Allende, un acontecimiento teatral*. Pág. 217

intérprete), Cecilia Bravo, Jan Jacobsen, Daniel Cáceres, Francisco Muñoz y Raúl Roa. Por otra parte, Starista Jacobsen se integró a la compañía como diseñadora y Jennifer Medrano como asistente de dirección.

La puesta en escena sigue los principios de sencillez y sobriedad. Los elementos escenográficos estaban constituidos principalmente por cajas de cartón dispuestas por el espacio y también estiradas sobre el piso, banderas chilenas, las páginas del texto junto con afiches y volantes de la obra se encontraban pegados sobre las paredes. El vestuario es sencillo y cruza distintas épocas. Esta característica del vestuario estará presente también en *La Matanza*. Se incorporan elementos coreográficos grupales y también canciones. Por otra parte, por primera vez en las obras de Teatro Kapital se incorporan las proyecciones de fotografías sobre la pared. Las proyecciones serán otro elemento que estará presente en *La Matanza*.

En esta obra el interés por mezclar textos de diversas naturalezas se acentúa. Se entrecruzan discursos, poemas, canciones, información de prensa y entrevistas respecto de la figura de Allende. Por ejemplo, Iván y yo realizamos una entrevista a Isidora Aguirre respecto de su experiencia con Salvador Allende, y también Iván entrevistó a Rodolfo Pulgar. Se trataba de dos figuras importantes del teatro en Chile que tenían relación con Allende. El audio de las entrevistas sonaba en momentos específicos del transcurso de la obra. Por otra parte, hay un cruce con materiales textuales de la teoría teatral, donde se explora el carácter performativo de la puesta en escena. Se trata de fragmentos de textos de distintos autores, de los cuales algunos de ellos hemos revisado en este recorrido, tales como Jorge Dubatti, Erika Fischer-Lichte, Bertold Brecht, entre otros.

(...) yo como director quise poner en escena materiales de texto de distinta naturaleza y hacer que eso funcionara como un fenómeno vivo (...) como un especie de collage que intentaba restituir la palabra de Allende y su figura, cruzados con textos de teoría teatral (Iván Insunza).

Por lo tanto, este cruce de materiales fue generando una polisemia de significados e interpretaciones que vendrían a estar presente también en *La Matanza*. Podríamos pensar en

términos de Gumbrecht (2005), ese lugar donde entran en tensión los “efectos de significado” con los “efectos de presencia” o cuando Erika Fischer-Lichte (2010) nos comenta sobre el aspecto semiótico y performativo de la puesta en escena, o la función referencial y la función performativa. La misma obra, *Allende, un acontecimiento teatral* pone en evidencia esto cuando un actor cita un texto de Bertold Brecht en el transcurso de la escena, que es el siguiente: “Si la gente quiere ver solo las cosas que puedan entender no tendrían que ir al teatro: tendrían que ir al baño” .

(...) me parecía interesante eso que pasaba cuando se cruzaban dos o más lecturas sobre un mismo hecho, fenómeno, un mismo texto (...) Había gente que decía: ¡pero no entiendo nada, de qué se trata esto! Y otra gente que decía: qué bonito, están hablando de esto y de esto otro, y no entendí mucho pero la pasé súper bien, fue una experiencia. O gente que salía como llorando por recordar. Y me di cuenta que me gustaba que pasara eso con el público (Iván Insunza).

Por otro lado, estos cruces de distintos materiales son también una influencia del teatro de Rodrigo Pérez⁵³, sobre todo de la Trilogía *Cuerpo, Madre y Padre*⁵⁴, donde se hizo énfasis en el trabajo escénico a partir de ciertas elecciones respecto a los materiales con qué trabajar.

Se abandona el gesto cotidiano para adquirir otro tipo de gestualidad... Algo neutro (...) En la medida en que los actores (estoy hablando como espectador de la trilogía) hacían cosas que yo no lograba identificar que estuvieran siendo ejecutadas como en referencia a otra cosa, me aparecía el actor. Yo decía: ah, está haciendo... algo raro, algo bonito, está haciendo... entonces, si desaparece esa referencia me quedo con él, que está aquí delante mío respirando, mirándome (...) Y ahí estaba eso de

⁵³ Reconocido actor y director de teatro en Chile.

⁵⁴ La *Trilogía la Patria* es dirigida por Rodrigo Pérez y pertenece a la compañía Teatro La Provincia. Esta trilogía se compone de tres obras teatrales: *Cuerpo, Madre y Padre*. Es docente y director de la escuela de Teatro de la Universidad Mayor.

aprovechar la presencia desde otro lugar. Uno ve al actor, no ve al personaje con mucha caracterización, todo muy sobrio, estaba la danza también (Iván Insunza).

Podemos reconocer aquí una decisión respecto a un determinado aparecer estético de la presencia o a un modo de “producción de presencia”. Como hemos visto, Gumbrecht hace referencia a los “efectos de presencia” y a “los efectos de significado”, donde siempre se encontrarán en una tensión y no en un equilibrio. Por otro lado, hemos visto que Fischer-Lichte distingue entre una “función referencial” y una “función performativa”. En esta obra, surge la atención respecto a una acentuación de esta función performativa como un modo de producir un determinado aparecer estético de la presencia. O bien, en una acentuación de los “efectos de presencia” que señala Gumbrecht, o con una particular atención al “como” en el que nos insiste Rodrigo Díaz (1998).

Por otro lado, es importante reparar en la acentuación que señala Iván Insunza respecto al cuerpo del actor en el momento en que desaparece la “referencia”. Como hemos visto, Merleau-Ponty señala la relación fundamental en el momento en que nos encontramos frente a otro cuerpo viviente, donde experimentamos nuestro cuerpo en tanto “vivencia de mi presencia en el mundo” (Merleau-Ponty, 1997: 439) mediante la constatación de la presencia del otro. En este sentido, Teatro Kapital buscará una acentuación del cuerpo en tanto organismo vivo que se pone en relación con otros cuerpos en la puesta en escena. Esta búsqueda, como hemos visto, será también una búsqueda mediante la acentuación de una función performativa.

Esta “gestualidad abstracta” que ya había comenzado a aparecer en *Suspendidas*, que se desarrolla en *Allende, un acontecimiento teatral* y que estará muy presente en *La Matanza*, también se encuentra relacionada con un modo particular de enunciación del texto escénico, una determinada forma de enfrentarse al texto no dramático. El actor pasa a ser portador de un texto, no desde un personaje sino desde el propio actor. El actor se enfrenta a decir un texto, por ejemplo, teórico, o a un texto de prensa. Y desde ese lugar se desarrolla una gestualidad diferente, distinta a la gestualidad cotidiana. Por ejemplo: al hablar puede existir una tendencia a mover las manos de determinada manera, quizás también la cabeza o determinadas partes del cuerpo. Esta forma de moverse también entra en relación con los

modos de construir culturalmente las “técnicas corporales” que nos señala Marcel Mauss (1979). Y como nos señala Eugenio Barba (1992), el actor abandona ese gesto cotidiano para generar una gestualidad extracotidiana. Ahora bien, en *Allende, un acontecimiento teatral*, y también en *La Matanza*, se abandona el gesto cotidiano para entrar en una neutralidad del cuerpo, un cuerpo quieto, que solo porta un texto sin inflexiones sobre él. Se trata de aprovechar la presencia del actor desde otro lugar, haciendo énfasis en los “efectos de presencia”.

A raíz de lo anterior, es importante mencionar otra vía a partir de la cual se buscó esa gestualidad no referenciada. Se trata de la manipulación abstracta de ciertos objetos, que no están en relación con un significado estrictamente. Puede que el espectador le asigne un significado, pero no había más que una intencionalidad performativa en ello. Recordemos que Gumbrecht nos señala que nos encontramos en una cultura que es predominantemente una cultura del significado y debido a ello se nos hace difícil o casi imposible, no tratar de atribuir significados a experiencias donde se acentúa un “efecto de presencia”. Por ejemplo: durante la obra cargábamos cada uno una botella con agua de la cual íbamos bebiendo en el transcurso de la función. En ciertos momentos había algunas coreografías en torno a las botellas, o las botellas eran dejadas todas juntas en determinado lugar donde posteriormente serían iluminadas. Nunca hubo un significado asociado a ese gesto, todo lo contrario, se buscaba un gesto que fuera no referenciado. A pesar de ello, un espectador nos comentó que había comprendido muy bien “lo de las botellas” puesto que en una de las proyecciones aparece una fotografía de Salvador Allende con un vaso de agua. Para ese espectador, la botella simbolizaba la figura de Allende en todos nosotros y en toda la obra.

En ese tiempo estaba conociendo la idea de post-teatro de Carrizo⁵⁵, que básicamente consiste en la relación del actor con un objeto y cómo se le puede sacar provecho estético a ese objeto a través de la manipulación, a través de lo que Erika Fischer-Lichte denomina como el proceso de performatización donde el actor hace que el objeto se transforme en algo maravilloso. Y lo de las botellas, claro, fue una

⁵⁵ Abel Carrizo es un destacado actor y director de teatro en Chile. Es académico y director del Magister en Artes con Mención Dirección Teatral de la Universidad de Chile.

cosa que... el Jan salió y volvió y dijo: mira tengo esto. Y yo dije mmm, sí, puede ser, ya, veámoslo. Y quedó ... y muchas cosas quedaron porque quedaron (...)

Por último, quisiera mencionar un aspecto que será de suma importancia también para el proceso que se vivió en el recorrido que llevó hacia *La Matanza*. En Allende aparece la necesidad de la interdisciplina. Es decir, trabajar con especialistas en el área de música y de danza. Eran dos aspectos que estaban ya en *Suspendidas* y que tuvieron un lugar muy importante en *Allende*. Esta necesidad es lo que llevará a la compañía Teatro Kapital a pasar alrededor de un año en un laboratorio de investigación respecto al próximo montaje, donde se trabajará con Diego Cabello en música y Rocío Celeste en danza. El resultado de ese proceso será *La Matanza*, que a su vez un proceso en constante transformación hasta el día de hoy.

Todo lo que tenía que ver, por ejemplo con coreografía de gestos, faltaba exploración. Tomábamos fotos o videos de Allende y nos preguntábamos por su gestualidad en los discursos y eso se transformaba en coreografías. Pero estaba como muy grueso eso, como llevado tal cual. Por ejemplo: si Allende hacía así (levanta la mano), ahora todos los actores hacen así (vuelve a levantar la mano). Era como muy formal. Pero fue eso, como falta de tiempo para explorar (Iván Insunza).

V. LA MATANZA⁵⁶

1. Introducción

La Matanza es el cuarto montaje de la Compañía Teatro Kapital, estrenado el 30 de julio del año 2011. Como se ha mencionado, se trata de una obra que entrecruza el ensayo *Las grandes masacres* de Patricio Manns, a partir de una adaptación del texto, con reflexiones de la compañía sobre el teatro, que ponen en tensión el lenguaje teatral como el quehacer

⁵⁶ Ver anexo N°7, Fotografías de *La Matanza*. Pág. 218.

del actor para representar tales hechos históricos. Como se mencionó en la introducción de esta investigación, se trata de un teatro sin personajes. Es el actor que está en escena como portador de un texto que relata acontecimientos históricos respecto a abusos, injusticias y matanzas de obreros, campesinos y estudiantes en la historia de Chile del siglo XX. Así, *La Matanza* alberga una serie de hechos históricos que han sido dejados de lado en la historia para traerlos de vuelta en el presente.

La obra está compuesta por “cuadros” o “escenas”. En cada una de ellas se abarca un año que es proyectado en el telón blanco de proyección. Entre un año y otro tienen lugar diversas acciones, tales como enunciaciones de fragmentos del ensayo de Patricio Manns, cantos, situaciones de diversa naturaleza y coreografías. La obra intenta seguir una línea de tiempo, desde el año 1903 hasta 1970, donde tienen lugar múltiples matanzas, abusos e injusticias, unas tras otras a lo largo de la historia.

La Matanza cumple con una función mnemotécnica, propia de ciertos ritos como señala Emile Durkheim (1968), donde se conecta el presente con el pasado y al individuo con la colectividad, evitando que se borren las memorias respecto a ciertos acontecimientos de la historia de Chile. Por otro lado, *La Matanza*, en tanto manifestación performativa, cumple con una función de congregación social (Durkheim, 1968), constituyéndose como una invitación para que se reúnan individuos, abriendo una posibilidad reflexiva, donde el individuo puede observarse reflexivamente a sí mismo y a la colectividad a la cual pertenece (siguiendo a Durkheim), permitiendo la crítica del propio sistema (siguiendo a Rodrigo Díaz).

Por otro lado, es importante señalar que el elenco de *La Matanza* ha variado en el transcurso de las funciones. Para este montaje se integra María Fernanda Riveros, Melody Urbina, Christian Falcón y Luchín Alarcón, como actores. Por otra parte, se integran al elenco Marcelo Ahumada, Rocío Celeste (como intérprete y corógrafa) y Luis Farías como bailarines. Daniel Cáceres, Cecilia Bravo, Cristina Fernández, Jennifer Medrano y Paula López no participaron de *La Matanza*. Yerko Tólic se integra como asistente de dirección. Pero por otro, no se mantiene un equipo estable durante el tiempo por múltiples razones. Después del estreno, la diseñadora abandona la compañía y es reemplazada por Francisca Switt, quien será la diseñadora de Teatro Kapital hasta el día de hoy. Luis Farías se ve

imposibilitado de seguir para la segunda temporada por razones laborales. Entre medio, en reemplazo de Luis entra Sebastián, quien alcanza a estar solo para la segunda temporada. Raúl Roa trabajó durante todo el año 2011 en *La Matanza*, pero se retira para el 2012. Lo mismo sucede con Lorena Flores, quien se fue al extranjero por estudios en marzo del presente año. Para las funciones del 2012 entra Yerko como intérprete junto con Paulina Durán, productora de Teatro Kapital. Además se integran como intérpretes Salvador Insunza, hijo de Iván y de María Jesús, de cinco años, y Libertad de seis meses, hija de María Jesús. El embarazo de María Jesús en el transcurso del año 2011 también fue incorporado en la puesta en escena. Para las funciones posteriores se integra Milenka Córdova como bailarina.

2. Descripción de la puesta en escena de *La Matanza*

Al igual que en las obras anteriores, la puesta en escena de *La Matanza* por un lado se orienta por los principios de la sencillez y de la sobriedad, y por otro lado, por la intención de producir múltiples lecturas. Por lo tanto todo el diseño de la obra: la escenografía, la iluminación, el vestuario, la música y el sonido, como también la propia puesta en escena se orienta en estos sentidos.

2.1 Escenografía

En cuanto a la escenografía, se buscó que los elementos dispuestos en el espacio fuesen en sí una posibilidad de diversos cruces de lecturas, además de tratarse de elementos sobrios y sencillos. Se mandaron a hacer sillas, bancas de madera y un estandarte para poner la bandera chilena, también de madera. Además, en una de las esquinas delanteras del escenario, se dispuso de un pequeño baúl de color negro que fue pintado con pintura de pizarrón. En el transcurso de la obra se escriben fechas y nombres en la tapa del baúl que, al quedar abierta, hace la vez de una pequeña pizarra. Dentro del baúl hay diversos elementos

que utilizan los intérpretes a lo largo de la obra como guaipe, alcohol de quemar, botellas con agua, etc. El fuego también se torna un elemento importante. Un bracero hace su entrada en distintos momentos de la obra, donde se prende fuego. Además, Marcelo realiza una coreografía con fuego. Por otra parte, un telón blanco se encuentra durante toda la obra en el mismo lugar, donde se proyectan fechas, fotografías de distintos períodos, material de prensa y otras informaciones importantes como lugares, números de muertos, heridos, etc.

Y las bancas y las sillas, al ser de madera, al estar en estos tonos, el bracero, el mástil de la bandera, también tienen eso de precariedad, de antigüedad... pero al mismo tiempo siguen siendo bancas y sillas no más, no remite a banca específica de un tiempo específico ... sirven de herramientas para construir los espacios, para sentarse simplemente (...) Es el también objeto como lugar de cruce de lecturas. (...) la visualidad estaba pensaba toda así, desde la doble lectura... como que diera la sensación de pasado, como que algo se sacó del baúl de los recuerdos para traerlo aquí (Iván Insunza).

Y este “traerlo aquí” también se encuentra en relación con un “deseo de presencia” específico, que Gumbrecht sugiere: se trata, como volveremos a ver, de un deseo de “presentificación” del pasado, es decir: “la posibilidad de ‘hablar’ a los muertos o ‘tocar los objetos de sus mundos” (Gumbrecht, 2005: 126). Y este deseo se abre hacia una experiencia compartida que habría movilizado a todas las culturas.

2.2 Vestuario

El vestuario, por lo tanto, seguirá esta misma orientación. Por lo tanto no hay una definición del vestuario en términos de un solo período histórico, sino de una mezcla de distintos períodos. Las mujeres utilizamos una falda con una camisa y, en determinadas ocasiones un chaleco sobre la camisa. Los hombres visten pantalones y una camisa.

(...) lo que yo solicité que se trabajara a nivel de diseño de vestuario era que fuera un vestuario que, de partida, no situara una época sino que diera la sensación de antiguo, la sensación de historia, de que no es hoy día, digamos, de que es un tiempo pasado, así de vago (...) Está pensado desde la misma ambigüedad, cosa de que no se cierre, de que no sea absoluta la lectura (...) (Iván Insunza).

Por otro lado, se pretendía que los vestuarios fueran de los propios intérpretes, ropa de los intérpretes en lo posible, para que no nos se sintiéramos con un disfraz y no desapareciéramos como intérpretes en una caracterización. Se trataba de hacer énfasis en la idea de que es el actor el que está en escena, no un personaje, pero a la vez generar esa sensación de antigüedad, de tiempo pasado.

2.3 Música y sonido

Por otra parte, la sonorización de la obra también seguirá estas pautas. Por un lado está la música, las canciones y los cantos, y por otro lado están todos los sonidos de la obra, las voces, los golpes, los objetos y los cuerpos. Diego Cabello compuso algunas canciones instrumentales para la obra, basándose en los instrumentos del folklore latinoamericano y la música chilena del siglo XX, que pudiese atravesar los años. Por otro lado, los actores cantan canciones de Violeta Parra y de Víctor Jara, que remiten o no al período de tiempo en que se está narrando. Por otro lado, Víctor Jara es también un guiño al futuro de ese pasado que intenta recordar la obra. Como se mencionó recientemente, las matanzas continuaron más allá de lo que da cuenta la obra, puesto que se abarca solo hasta 1970. Y esto corresponde también a una invitación para que el espectador complete esta historia mediante un ejercicio reflexivo e imaginario.

Por otro lado, hay un trabajo de sonido en torno a ciertas enunciaciones que los intérpretes realizan, y que frecuentemente se hallan alrededor de una situación. No tienen que ver con los textos que deben ser entendidos, como aquellos correspondientes al ensayo de Manns. En muchas situaciones, los textos debieran ser dichos para no ser escuchados, es decir, para

generar el ruido de las voces. Se intentaba generar una ambigüedad, que no se entendiera del todo qué es lo que está sucediendo.

Traté de generar hartos momentos en la obra donde los textos desaparecieran en el sonido del texto: (susurrando) “oye, ah, qué pasa..” como la conversación que se da entre Falcón y la Jesu al fondo cuando él la va como a controlar. Yo les dije, me acuerdo: “mira tu vai, le vai a pedir el carnet, ella no tiene carnet, la vai a llevar detenida y ella se tiene que a arrancar”, creo que algo así les di como indicación, pero no quiero escuchar nada de ese diálogo (...) entonces eso genera como un interés, pienso yo, como espectador de afuera como: ¿Qué está diciendo? ¿Qué pasa ahí? (Iván Insunza).

El trabajo de *La Matanza* en torno a una dimensión sonora de enunciación se encuentra en relación con los actos fonéticos que identifica John Austin (1971), pero con una cualidad performativa y creadora, como señala Bronislaw Malinowski (1935) respecto de los enunciados mágicos. En este sentido, hemos señalado anteriormente que “la mera emisión de ciertos ruidos” pueden contener en sí facultades transformatorias en ciertos contextos sociales. Y como señala Marcel Mauss (1979), esta cualidad, su eficacia, depende de la propia naturaleza de la práctica. En este sentido, también hemos explorado que la fuerza de las palabras mágicas radica, en gran medida, en el sonido de la palabra, en el ritmo del lenguaje, en el “como” que sugiere Rodrigo Díaz (1998). Por esta razón, para Malinowski (2001) los cambios en forma y sonido son fundamentales para comprender los enunciados mágicos.

Por consiguiente, para la comprensión y caracterización de una manifestación performativa, se vuelve fundamental su dimensión sonora, ya sea que provenga del lenguaje o de otros medios. Y entre otros elementos acústicos, *La Matanza* utiliza las posibilidades sonoras de la enunciación para construir una dimensión sonora, donde el sonido mismo de las voces se constituye como un acto performativo.

Por otro lado, este tipo de enunciación, que nos recuerda ciertas características de los enunciados mágicos (como la ininteligibilidad y el misterio), se encuentran acompañadas

de ciertas acciones físicas. Por ejemplo: si se intenta instalar una imagen de violencia, se busca que la situación no quede del todo clara, que no quede “cerrada” en un único significado. Podría ser cualquier imagen de violencia, que podría relacionarse con cualquier situación violenta.

(...) Y me quedo simplemente con esa figura, con esa imagen de violencia, donde ella se ve arrinconada, lo empuja, corre...eso también con respecto al sonido, que no te permite acceder por completo, que no te deja tranquilo como espectador: “ah, ya escuché lo que están hablando, ya entiendo lo que está pasando en esa situación...” no, no terminar de entenderlo, no lograr escucharlo por completo: “dé..., déjam...córtala. Qué pas...oye pero sue...” (susurra cortando las palabras), que se quede ahí no más... (Iván Insunza).

Esta intención en torno al sonido, por lo tanto, también responde a una intención performativa, de hacer énfasis en la performatividad. En este sentido, tanto en el caso de los enunciados mágicos como en el caso de estos “enunciados fonéticos” de *La Matanza*, existe una elección de generar un acto fonético. En este sentido, el acto fonético no es solo el vehículo de cierta información, sino que posee un valor en sí mismo, en tanto constitutivo de una dimensión sonora.

Por otro lado, hemos visto a partir de Malinowski (1935) que el lenguaje sagrado se distingue del lenguaje en relación a su uso habitual. Al respecto, el autor señala que los propios trobriandeses distinguen entre un lenguaje sagrado y un lenguaje cotidiano. Y en este sentido, *La Matanza* busca un lugar de enunciación de los textos inteligibles que se diferencia del uso habitual del lenguaje mediante una neutralidad de la enunciación, como hemos visto recientemente respecto a otros montajes de la compañía. En este sentido, los diversos tipos de enunciación de *La Matanza* son otra vía a partir de la cual se constituye una extracotidianeidad.

Por otro lado, es importante mencionar que en determinados momentos de la obra se incorporan ciertas situaciones de “recreos”. Se trata de pequeños momentos donde se desarma lo que ya se había instalado, donde se produce una diferenciación también en

términos de sonido. Los intérpretes abandonan sus posturas corporales y juegan entre sí, se molestan, se ríen, se caen al piso, algunas mujeres juegan a levantarse la falda, se dicen secretos, corren saltan, etc. Son momentos de quiebre. Estos momentos están acompañados de un audio que suena por los parlantes. Se trata de las locuciones emblemáticas de la radio de los años ochenta, cuando ya comenzaban a aparecer ciertos temas respecto de las víctimas de la dictadura en los medios de comunicación, como el conocido caso de “los degollados”.

(...) Estaba la necesidad de tener estaciones de descanso, por decir (...) porque era demasiado terrible esta hora con diez minutos donde era matanza, tras matanza, tras matanza... y me pareció bonito que al mismo tiempo que el medio de comunicación se hacía presente haciendo ver, comunicando el problema, el elenco hiciera un contrapunto con eso (Iván Insunza).

Las locuciones también constituyeron un guiño al futuro del relato de *La Matanza*, puesto que hace referencia al período de la dictadura militar en Chile, período histórico que la obra no abarca como tal, como un cuadro dentro de la línea de tiempo que se está contando.

2.4 Iluminación

Con respecto a la iluminación, ocurren ciertas operaciones similares. En un comienzo acompañaba la obra, guiando la mirada. Poco a poco Iván comenzó a solicitarle a la diseñadora que la iluminación no solo acompañara, sino que introdujera ciertos quiebres. Múltiples performances transcurren en el escenario. Mientras un actor era portador de un texto, una situación violenta ocurría en un extremo del escenario y una conversación susurrada en el otro extremo.

(...) empecé a pedir que ciertos momentos donde se supone que el que habla tenía que ser iluminado, no fuera iluminado. Entonces, por ejemplo, cuando Pancho se retira del grupo que está cantando la Internacional para decir el último texto respecto de lo que los trabajadores exigen...él no está iluminado adelante, se ve su

silueta solamente. Entonces es bonito porque vemos su silueta, se escucha su voz y lo que estamos viendo es el grupo de gente cantando acá (...) (Iván Insunza).

Se comenzó a buscar un escenario multifocal, que el espectador pudiese recorrer diferentes situaciones dentro del escenario, que pudiese elegir dentro de todo aquello que podía ver. Se intentaba potenciar la facultad creadora del espectador, como señala Erika-Fischer Lichte (2010) y Hans Robert Jauss (2002), permitiéndole ciertas posibilidades de elección y de constitución de significados. Entonces, se buscó iluminar no solo al que habla o dejarlo definitivamente en la oscuridad.

(...) no necesariamente hay que alumbrarle la cara al que habla. (...) es bonito también lo que pasa cuando no se ilumina lo que se debiera iluminar. De alguna manera eso rompe la jerarquía convencional respecto de qué es lo que miro primero, qué es lo más importante, y por lo tanto obliga al espectador respecto a ciertas operaciones de elección: no veo al que está hablando, entonces a ver qué miro, esto que está acá o esto que está acá (Iván Insunza).

2.5 La acción y la emoción

Como hemos vistos anteriormente, Bertold Brecht (1964) intenta evidenciar la “transformación incompleta” del actor en el transcurso de la puesta en escena, a través del “distanciamiento”. De este modo, introduce en medio de una obra de teatro ciertos momentos donde el actor, y así también el público, tome distancia de la puesta en escena. Se intenta evidenciar que lo que se está viendo es teatro, para así romper con la cuarta pared, romper la ilusión, y promover una reflexión crítica. De este modo, el actor se dirige directamente al público. El actor se distancia de su personaje y de la emoción impidiendo la identificación por parte del público. Se intenta hacer presente la obra de teatro en sí misma y sus mecanismos de escenificación.

(...) en términos brechtianos La Matanza es un distanciamiento constante (...) yo siento que es como la operación al revés de lo que hacía Brecht. Cada cierto tiempo lo que porcentualmente, por decir, al interior de la obra, debiera ser distanciamiento, era al revés: generación de representación, de escena, donde uno podía ver personajes, donde... y tiene que ver con que la obra quedaba demasiado árida sin eso, o sea, un poquito de imitación de la vida tenía que tener, como dosificado y todo, pero que el espectador pudiera identificar algunas situaciones entre medio de esto (...) (Iván Insunza).

Esta es una de las razones por las cuales podemos comprender *La Matanza* en su “giro” u orientación hacia el ritual. Como se señaló anteriormente, Richard Schechner (2000) identifica un movimiento paralelo entre eficacia y entretenimiento, para caracterizar las inclinaciones del ritual al teatro como del teatro hacia el ritual. Éste último estará marcado por una cierta eficacia, en tanto su prioridad no es entretener. Y uno de los ejemplos que veíamos de este segundo tipo de movimiento correspondía a ciertos tipos de manifestaciones teatrales que buscaron prestar atención a los procedimientos, con su explicitación en la puesta en escena. Es decir, no esconder del público cómo es que se llevan a cabo los procesos de escenificación que se están mostrando. Y por otro lado, evidenciar la presencia del público mediante el distanciamiento crítico.

Por consiguiente, por un lado *La Matanza* contiene narración, que debiera encontrarse desprovista de emoción, donde los intérpretes se dirigen al público, rompiendo siempre la cuarta pared, pasando a ser portadores de los párrafos del ensayo *Las Grandes Masacres*. Y por otro lado tienen lugar determinadas situaciones que en ciertos casos se encuentran acompañando las narraciones, y donde podría delinearse algún personaje.

La narración hace súper presente el que estoy aquí contándote esto, no estoy aquí haciendo como que sucede sino que te lo estoy contando (...) la obra funciona como una narración pero hay cosas que no se pueden narrar como por ejemplo el que a Pancho le quede la espalda roja cuando Luchín le pega el charchazo y lo tira contra el baúl. Eso tiene que suceder. Y para que suceda hay que generar un pequeño

contexto de situación. Me acuerdo que tomaba la precaución de que quedara bien sutil, que no construyera una situación completa sino que fuera en base a las acciones (Iván Insunza).

En algunas situaciones más que en otras hay un contexto más o menos desarrollado de esa situación. Es aquí donde comienza a funcionar lo que Iván llamará “elevar la función performativa”, que se profundizará en el punto siguiente.

Por otro lado, paralelamente hay un trabajo en torno a la emoción, que diferenciará a estas “situaciones representacionales” como las llama Iván, de aquellas que no lo son como los textos, las canciones, las coreografías, los tránsitos por el espacio.

Lo que siempre espero del manejo emotivo de los actores es que haya seriedad, que haya.. que esté esa idea de que estoy haciendo algo importante (...) En ese sentido hay una seriedad que sí condiciona cierto estado emotivo, de recogimiento (...) como de funeral. Como esa cara de nada, cara de funeral, como que no te podí reír mucho porque no corresponde reírse (Iván Insunza).

Pero por otro lado, están presentes las emociones que debieran encontrarse al servicio de la representación y de la actuación. Por ejemplo: en un momento debemos simular ser trabajadores que están siendo perseguidos por un oficial. Algunos se esconden y son obligados a dirigirse a un lugar en particular de la sala a punta de golpes y de pistola. Entonces temblamos, actuamos, nos protegemos y gritamos mientras somos arrastrados hasta ese lugar. La indicación que se dio para ese momento fue que Luis debía trasladar a todos de un lugar a otro del escenario. Para Luis no fue una tarea fácil: además de erguirse como un oficial sin piedad, debía tener el coraje de levantarnos con fuerza y violencia, e incluso golpearnos si nos resistíamos. Posteriormente, cuando Luis tuvo que abandonar la compañía, y en su reemplazo Pancho realizaba esta acción, le pedíamos que fuera más violento con nosotros, que nos pegara más fuerte como lo hacía Luis, que no tuviese miedo de hacerlo puesto que lo necesitábamos para poder entrar en ese estado emotivo. Por lo

tanto, hay dos trabajos distintos de la emoción: la emoción al servicio de la representación y de la actuación, y la emoción al servicio del texto.

(...) las emociones puestas al servicio de la representación están bien, si hay que actuar cuando estamos actuando. Y de hecho prefiero que incluso que quede medio exagerado en términos de emoción a que se escuche el texto. La mejor manera que tiene un actor de demostrar su estado emotivo es a través de la acción física (...) Hay dos planos distintos del trabajo emotivo en la obra. La emoción en la cual el actor está y el trabajo de emociones más tradicional en función de la actuación imitativa de la realidad (Iván Insunza).

2.6 La Matanza en la función performativa

Lo que ocurre en torno a las acciones, como por ejemplo el sonido en torno a las voces, está relacionado con la dimensión performativa que la obra pretende acentuar. Cuando una acción no remite a un significado específico, y se hace énfasis en el cuerpo del actor, en su respiración, en su sudor, en sus sonidos, en su estar aquí y ahora, lo que se está haciendo es “elevar la función performativa” (Iván Insunza). A este respecto es importante recordar que Gumbrecht (2005) menciona un movimiento paralelo de los “efectos de presencia” y los “efectos de significado”, y que Erika Fischer-Lichte (n.d.) identifica una “función referencial” que se encuentra funcionando en conjunto con una “función performativa” en la puesta en escena. Si Iván Insunza propone “elevar la función performativa” también podríamos hablar, entonces, de una acentuación de “los efectos de presencia” en la puesta en escena, siguiendo a Gumbrecht, donde podemos pensar en “una posibilidad de referirse al mundo de otro modo que a través del significado” (Gumbrecht, 2005: 64), y donde se buscan estrategias de “producción de presencia” para provocar “momentos de intensidad”, de “intensidad de presencia”. En este sentido es que Iván Insunza nos menciona, haciendo referencia a Fischer-Lichte, que si se tienen presentes ambas funciones se puede hacer énfasis en una o en otra, y que esta es la idea de “elevar” tal o cual función. Por lo tanto, se

decide intencionadamente “elevant”, hacer énfasis, acentuar esta función performativa que puede ocurrir de manera paralela a una función referencial.

Desde la perspectiva de Fischer-Lichte son funciones paralelas que siempre están operando. Ahora, las acciones que uno pueda llevar a cabo teniendo conciencia de esas dos funciones es otra cosa. Es decir, hay estrategias, como por ejemplo, que no se escuche el texto completo. ¿Qué estoy haciendo? Estoy elevando la función performativa en tanto que me importa más el ruido de tu voz, como resuena, cómo se propaga tu voz en este espacio que lo que estás diciendo, porque lo que estás diciendo me elevaría la función referencial. Eso es súper evidente. Ahí elevo la función performativa (Iván Insunza).

Por otro lado, este énfasis en la función performativa es utilizado también para generar múltiples posibilidades de lecturas, que es una de las intensiones de la obra. Es importante insistir en el hecho de que si se destaca una función performativa eso no significa que no exista una función referencial o que no existan lecturas referenciales simultáneas. De hecho, Gumbrecht señala que estamos acostumbrados a atribuir significados y que de hecho constituye una dificultad el no hacerlo. Pero al “elevant” o acentuar esta función, el significado en torno a la situación se abre hacia más lecturas posibles.

Lo que discutíamos el otro día es que no sé si me parece bien cuando está Falcón en el piso y todos empiezan a decir: no pero si está actuando, si esta haciendo teatro porque estudio teatro... porque cuando se explicita demasiado en esa dirección, desaparece la otra lectura, la posibilidad de efectivamente leerlo a él como un muerto que está ahí. Sabemos que no cayó, “que se recostó teatralmente simulando la muerte”⁵⁷, pero la imagen sigue estando ahí: hay un cuerpo en el piso. Y para que esa lectura se mantenga y en simultáneo pueda ocurrir otra lectura, esos textos

⁵⁷ Corresponde a un texto de la obra, que en esta oportunidad Iván Insunza cita para hacer referencia a una escena de *La Matanza*. Ver anexo N°8: Texto de *La Matanza*. Pág. 226

debieran quedarse en una cosa muy susurrada (...) textos que permitan no entender por completo a qué se refieren (Iván Insunza).

Por lo tanto, como señala Fischer-Lichte (n.d.) la función referencial y la función performativa alternan sus intensidades. Hay momentos donde sigue operando una función referencial, como en el caso que mencionamos recientemente, pero hay momentos donde la función referencial se ve disminuida con mayor fuerza, como ocurre en algunas coreografías. De pronto, sin explicar por qué, todos los intérpretes se reúnen en el escenario y comienzan a moverse siguiendo una secuencia de movimientos abstractos. De todas maneras, esto no implica que algún espectador pueda leer en estos movimientos “la sublevación del pueblo”.

2.7 La Matanza en su aspecto transformatorio

Como hemos mencionado reiteradas veces, tanto Durkheim (1968), Victor Turner (1980) y Rodrigo Díaz (1998), el ritual abre las posibilidades de una reflexividad y crítica social que le otorga una cualidad transformatoria. En este sentido es que Díaz señala que el rito, en potencia, puede subvertir el orden de la sociedad. Por otro lado, hemos explorado otras posibilidades transformatorias tanto del ritual como del teatro, como por ejemplo la alteración del cuerpo del enfermo (Lévi-Strauss, 1995), la modificación de la experiencia perceptiva (Mary Douglas, 1971), la creación de un cuerpo extracotidiano donde se produce una alteración de los sentidos (Icle, 2010), transformaciones en torno a la conciencia y “transformaciones incompletas”, (Richard Schechner, 1985), posibilidades de acceder a un estado de liminalidad que transforma a quienes lo vivencian (Turner, 1980), entre otras.

En este sentido, *La Matanza*, se presenta como una posibilidad de transformación en todos estos sentidos, como veremos posteriormente cuando exploremos las funciones o presentaciones. Sin embargo, desde su postura, ha buscado diversas estrategias para constituirse intencionadamente como un lugar donde pueden generarse múltiples transformaciones.

Por un lado *La Matanza* pretende hacer “presente” al espectador a partir de la interpelación. Se pretende que el espectador tome conciencia de que participa de la experiencia que se está creando junto con él. Por esta razón, los intérpretes miramos a los ojos del público, les hablamos directamente, mostramos nuestras manos mientras intercambiamos miradas, etc. Constantemente la escena incorpora al espectador en un movimiento brechtiano para romper con la expectativa del espectador de pasar desapercibido en el transcurso de la presentación.

Cuando tu le rompes esta expectativa al espectador es como si le dijeras: “tu estás vivo aquí, delante de nosotros tal cual estamos nosotros acá, porque esto no lo estamos haciendo solos nosotros, lo estamos haciendo con ustedes”. Y eso puede generar un nuevo lugar de pensamiento respecto de la realidad que está delante mío, la realidad sí es modificable en la medida en que yo, primero que nada, me doy cuenta de que estoy vivo y que estoy presente, que puedo modificar lo que me rodea, lo que se me pone adelante... (Iván Insunza).

Del mismo modo, la idea de generar una multiplicidad de lecturas posibles también se orienta en un sentido transformatorio. *La Matanza* expone una serie de situaciones nefastas respecto a un pasado de la historia de nuestro país, sin mostrar una vía o un camino para un “otro mundo” posible en particular. Se pretende que el espectador pueda reflexionar en torno a las posibilidades de “otros mundos” posibles, que el espectador encuentre una vía. En este sentido, Victor Turner (1980) y Emile Durkheim (1968), señalan que la posibilidad reflexiva del ritual está dada por el incentivo que significa para el individuo observarse reflexivamente a sí mismo y a la sociedad a la que pertenece.

Eso permite que el espectador se haga la pregunta respecto de la posibilidad de modificar la realidad ...sin que necesariamente la obra se esté mostrando ese otro mundo posible. Yo pienso más bien que esto es como una explosión, un estallido de posibilidades de mundos distintos (...) que el espectador se enfrente a la obra como

miles de posibilidades. Por eso yo no quiero dos lecturas. Dos lecturas, una y otra, te permiten que exploten mil más (Iván Insunza).

2.8 *La Matanza* como rito funerario

Como hemos señalado reiteradas veces, Durkheim (1968) plantea que algunos rituales poseen una función mnemotécnica que consiste conectar el presente con el pasado, al individuo con la colectividad, impidiendo que las memorias se borren a través de un espacio imaginario. Mediante representaciones y escenificaciones, el rito permitiría estas conexiones. *La Matanza* poseería también esta función mnemotécnica que indica Durkheim, en tanto se presenta como un gran rito funerario. Trae, a nuestro presente, la presencia de aquellos que han caído en el pasado a partir de la presencia del actor en el espacio escénico, acompañado de las imágenes en la proyección. Es el actor que está en escena como portador de un texto que relata acontecimientos históricos nefastos y que la sociedad no debiera olvidar.

Al final la obra también es un poco eso, como un gran velorio de los muertos de Chile (Iván Insunza).

Un elemento que puede recordarnos ciertos ritos funerarios es el silencio. Se pide silencio por los muertos. El silencio se encuentra una y otra vez en la obra como un pedido: “silencio” se dice. “No hay más que guardar silencio”. “Silencio” se vuelve a decir. Es el silencio de los muertos y para los muertos.

En algún momento alguien dijo que es bonito esto de cuando íbamos al piso, alguien del elenco, digo, en el proceso, como de apoyar la oreja en el suelo y que el silencio me permita escuchar a los que están bajo tierra. Todas esas cosas así son súper rituales, como tratar de hacer presentes, de alguna manera, a los muertos (Iván Insunza).

En ese momento, por lo demás, cuando vamos al piso y una vez que estamos ya instalados allí, tiene lugar un canto muy sutil. Se trata solo de algunas notas que se sueltan en una “a”, muy despacio. En un momento este canto se denominó: “el llanto de los muertos”.

Por otro lado, hemos visto que Gumbrecht señala que dentro de los “deseos de presencia” existe también el “deseo de hacer presente el pasado”, marcando una distancia con los mundos cotidianos. Este deseo de hacer presente el pasado habría motivado a todas las culturas del mundo. Y el ser humano ha llevado a cabo este deseo de presencia específico a partir de lo que Gumbrecht denomina como “presentificación del pasado”, que consiste en la “posibilidad de hablar a los muertos o tocar los objetos de sus mundos”(Gumbrecht, 2005: 126). Recordemos que esta idea pone en relación la noción de “presencia”, “presente” y “puesta en escena”: “escenificación”, “presentificación”.

Es una sesión de espiritismo (se ríe) en alguna medida también. Nos hemos juntado aquí para recordarlos, para hacerlos presente, para decirles que nosotros al menos sabemos qué es lo que pasó y queremos comunicarlo. Silencio, escuchemos. Escuchemos la nada que quedó después de esos disparos (Iván Insunza).

Por otra parte, hemos visto que Durkheim señala que esta función mnemotécnica también implica reunir al individuo con la colectividad. Y *La Matanza* reúne a los intérpretes y a los espectadores en un esfuerzo por pensar la muerte y a los muertos. Por un lado se trata del sacrificio del actor que está en escena con su cuerpo y sudor, presentando una tras otra, las matanzas.

El actor corre, respira, jadea... hay un sacrificio, algo está poniendo el actor, algo está poniendo de sí mismo, un gran esfuerzo. Digo estos ejemplos porque son los más claros, porque se materializa en sudor, en el sonido de la respiración, pero en el texto, en las miradas, en todo igual está eso. Está puesto al servicio de y abandonándose a sí mismo. Porque yo puedo insistir e insistir en que sean los actores en escena, pero si fuera el actor y el actor quiere salir de la obra porque le

duele la cabeza, igual no puede. Igual está ahí, preso a ese sistema que se creó (Iván Insunza).

Pero por otro lado se trata también del sacrificio del espectador, que también está ahí, preso de ese mismo sistema, acompañando cada una de las matanzas.

Muchos espectadores me hicieron un comentario muy similar, que es que daban ganas de salir de la sala, daban ganas de no seguir viendo la obra, no porque la obra fuera insoportable sino porque la sensación era como: “cuándo se acaba esto”, “cuándo terminan las matanzas”, “vamos en el mil novecientos veintitantos y llevamos siete matanzas”, “y cuándo se va a acabar, qué desesperante”, “yo no sabía esto”. Entonces también está ese sacrificio del espectador por terminar de ver todas las que te tenemos que contar (Iván Insunza).

En este sentido también podemos identificar un “giro” u “orientación” hacia el ritual de *La Matanza*. Como hemos señalado, Richard Schechner (2000) sugiere que algunas manifestaciones teatrales se orientan hacia el entretenimiento, tales como el teatro comercial. Y otras se orientan hacia el ritual, hacia la eficacia y la transformación. Y esta última ha constituido la orientación de *La Matanza* a partir de una sujeción experimentada por el intérprete y por el público que no está dispuesta hacia el entretenimiento. Incluso existe una relación con el *displacer* que nos permite preguntarnos si acaso ciertos rituales no contienen también una cuota de *displacer*.

Y tiene que ver también con esta idea como de acto cívico que tiene la obra (...) me refiero al lugar común del acto cívico, como de colegio, donde uno está traspirando, está la bandera ahí... (...) hay un poco de eso en la obra también, no es puro placer, hay un sacrificio porque decidimos juntarnos a pensar este asunto. Con eso tiene que ver la bandera también ahí presente (Iván Insunza).

3. El Laboratorio de Investigación Escénica

Lo que acabamos de mencionar respecto a *La Matanza*, es “resultado”⁵⁸ de un largo camino que se ha recorrido desde el año 2010 hasta el presente. A continuación, por lo tanto, exploraremos los senderos que llevaron finalmente a *La Matanza*, desde una fase de separación de la Compañía Teatro Kapital.

Como vimos anteriormente, Arnold Van Gennep (2008) identifica tres etapas de los ritos de paso: separación, margen y agregación. Aquí nos concentraremos la fase de separación, que Van Gennep denomina como “ritos preliminares”, y que constituyen aquellos rituales de preparación para los ritos liminares. Por su parte, Victor Turner (1988) señala que el individuo o grupo en cuestión es separado de la sociedad en relación a su situación dentro de la estructura social a la cual pertenece. Y Richard Schechner (1985) encuentra ciertas semejanzas entre las performances artísticas tales como la danza y el teatro, y los ritos de paso, donde reconoce las mismas fases. Para Schechner, la fase de separación puede ser entendida de dos maneras, al igual que las demás fases. En las performances artísticas, la fase de separación corresponde a aquello que transcurre de manera preliminar a una función, como el ‘training’ o calentamiento físico, ciertos ejercicios de concentración etc. Y por otra parte el autor señala que los ensayos o los workshop también pueden ser considerados como fases de separación. A su vez, éstos pueden ser estudiados como un ritual en sí mismo, que alberga en sí las tres fases.

Por consiguiente, en este apartado se estudiará como fase de separación el período de laboratorio (workshop) de investigación escénica que vivió la compañía, para luego explorar los ensayos sistemáticos de *La Matanza*. Sin embargo, es importante señalar que este período de separación también puede ser comprendido como una fase de liminalidad puesto que es en sí misma transformatoria, como se verá a continuación. Este año de separación acaba por transformar la sensibilidad y el cuerpo de los intérpretes, como también las concepciones de la compañía respecto de la puesta en escena y del lenguaje que se pretende buscar, que dará lugar finalmente a *La Matanza*. Además, en cada sesión, se

⁵⁸ Utilizo las comillas puesto que *La Matanza* se encuentra en constante proceso de transformación y construcción. Por lo que, en estricto rigor, no debiéramos hablar de “resultados”, puesto que se encuentran sujetos a las futuras presentaciones de la obra.

suspenden las estructuras sociales habituales para dar lugar a una estructura interestructural o *communitas* (Turner, 1980), donde se adoptan otros roles determinados. Por un lado, están los intérpretes y por otro el músico, la coreógrafa y el director, encargados de guiar este proceso.

Como se señaló anteriormente, en *Allende, un acontecimiento teatral*, se puso de manifiesto una necesidad interdisciplinaria que llevaría a Teatro Kapital a pasar por un proceso de laboratorio alrededor de un año. Por un lado, se buscó especialistas en el área de danza y de música para que realizaran seminarios internos para los intérpretes del próximo montaje. Y por otro lado, comenzó un proceso de investigación y de búsqueda respecto al lenguaje teatral que se quería desarrollar y al tema de la próxima obra, encabezado por Iván Insunza. De este modo, se realizaron tres seminarios: el seminario de actuación, a cargo de Iván, el seminario de música a cargo de Diego Cabello y el seminario de danza, a cargo de Rocío Celeste (Rocío Ramírez). Los días martes y viernes, desde las siete de la tarde hasta las diez de la noche, la compañía Teatro Kapital se reunía en las salas del tercer y quinto piso respectivamente, para llevar a cabo estos procesos. Los días martes nos reuníamos una hora y media con Diego y luego una hora y media con Rocío. Y los días viernes, el laboratorio giraba en torno a la experimentación y búsqueda de la obra, a cargo de Iván.

Todo este proceso, que dura alrededor de un año, puede ser entendido en términos de separación, como plantea Richard Schechner, puesto que se trató, como señala Van Gennep, de una serie de eventos preliminares para preparar una fase liminar. Y cada uno de estos encuentros también puede ser entendido en términos de separación, margen y agregación. Cuando nos reuníamos para trabajar, nos preparábamos para hacerlo. Nos cambiábamos de ropa, hacíamos ejercicios de calentamiento vocal y corporal, ensayábamos algunas tareas o ejercicios que nos habían solicitado, como canciones, textos, situaciones, o frases corporales.⁵⁹ El estar reunidos trabajando requería un máximo de atención y concentración. Recordemos que tanto la atención como la concentración son características rituales, en el contexto de una modificación de la percepción en determinadas situaciones,

⁵⁹ Los términos “frases” o “fraseos” se utilizan tanto en danza como en teatro para designar un tipo particular de realización corporal. Se trata de una serie de movimientos ligados entre sí, como una coreografía pero más sencilla y más corta. También puede comprenderse como parte de una coreografía.

como señala Mary Douglas. Posteriormente, volvíamos a nuestra ropa habitual, tomábamos agua, conversábamos y luego nos marchábamos a casa.

3.1 Seminario de Música

En el seminario de música, Diego Cabello comenzó por exponer algunos aspectos centrales de teoría musical. No todos los intérpretes del elenco sabían leer partituras musicales, o distinguir la nota *do* de la nota *re*, etc. Por lo tanto, comenzamos con las partituras, con las notas, con los ritmos y silencios, con las octavas y las corcheas, las blancas, las negras, las semicorcheas, etc. Lo hacíamos también con las palmas. Se nos enseñó a escribir y a leer partituras. Se nos iba pidiendo pequeños ejercicios de escritura y de lectura musical.

Mi tarea era preparar a los actores para que pudieran cantar , improvisar, proponer ideas musicales etc. Digamos que acercarlos al mundo de la música. Empezamos con clases muy teóricas, y a veces se dificultaba un poco por el lenguaje, o porque a algunos se les hacia mas fácil que a otros (Diego Cabello, músico).

Hacíamos también ejercicios de respiración, ejercicios de técnica vocal, ejercicios para distinguir las notas musicales, repasábamos las escalas y los arpeggios. Pasamos después a la interpretación musical, a cantar y a interpretar, a matizar una canción: subir y bajar el volumen, susurrar, estacato, silencios, coordinación, atención y repetición. Comenzamos a hacer coros, a incluir solos y segundas voces.

Es importante mencionar que los laboratorios no solo consistieron en aprendizaje, sino que también significó encontrar un modo de trabajar el equipo, y que creciera la confianza del grupo. Recordemos que estos corresponden a dos aspectos fundamentales para el desarrollo de lo que posteriormente será el convivio teatral.

De a poco me fui dando cuenta de que mientras más lúdico y mientras más me acercaba al lenguaje de ellos (de los actores) más fácil y más creativas resultaban

las clases. Empezamos a jugar, a improvisar, equivocándonos, percutiendo, gritando, subiendo y bajando volúmenes, juego, juego, nada mas que eso, y de apoco se logró un dialogo muy efectivo, una mezcla de lenguajes. Fue muy importante para mí porque se logró mucha confianza, creo que eso fue lo más importante (Diego Cabello, músico).

Este proceso iba acompañando lo que ocurría en los otros laboratorios. Si se estaba integrando una canción a la puesta en escena se ensayaba con Diego esa canción, según los recorridos y las acciones en el espacio.

Cuando ya se había decidido trabajar con canciones de Victor Jara y de Violeta Parra, se trabajaban en el laboratorio música. Se decidía qué fragmento de las canciones, quienes y de qué manera se cantarían. Muchas de las canciones se cantaban de manera grupal, por lo que Diego buscaba segundas voces para formar un pequeño coro. Algunas canciones comenzaban con un solo, y luego el grupo se unía. O comenzaban cantando las mujeres, y luego los hombres se agregaban al canto, o viceversa. Por otro lado, también se trabajó duetos, donde solamente dos personas cantarían con una primera y una segunda voz.

3.2 Seminario de Danza

Paralelamente, se estaba trabajando con Rocío Celeste en el área de danza. Algunos intérpretes tenían más experiencia que otros, al igual que en el área de la música. Por lo tanto, Rocío comenzó por enseñarnos distintas maneras de armar fraseos o frases a partir de secuencias de movimientos. Nos enseñó a relacionarnos corporalmente con una secuencia determinada, con una pequeña coreografía. Algunos de esos fraseos eran incorporados al laboratorio a cargo de Iván, y finalmente llegaron a *La Matanza*. Otros simplemente desaparecieron o fueron abandonados.

(...) mi primera solución fue darles clases de técnica de danza cosa de que pudieran, desde ese lugar, de los pasos que iban a conocer, o de la forma que iban a conocer, sacar algo (...) tratar de enseñarles tipos de fraseo o decirles: “no, es que el brazo tiene que ser de esta manera, el centro tiene que estar acá...” (Rocío Celeste).

Por lo tanto, se trató de generar una acentuación en el “sentir el cuerpo” por un lado, pero también “sentir el cuerpo del otro”, es decir, sentirse en el sentir el cuerpo del otro.

Si bien para muchos este proceso también significó un descubrimiento y conocimiento respecto del cuerpo, de las maneras de moverse, de control y técnica del cuerpo, Rocío decidió dar un giro al modo de abordar el laboratorio. Este giro se orienta hacia una sensibilidad particular a partir del cuerpo, bajo la idea de “estar presente”. Fue entonces cuando comenzamos a trabajar con la improvisación.

(...) me fui dando cuenta de que ustedes no necesitaban ser bailarines, necesitaban que yo les diera herramientas como de lo abstracto, como de sentir el cuerpo, como de simplemente saber que esta es la rodilla, que este es el hombro, que tengo un rostro y que no necesariamente toda la expresión tiene que salir por ese rostro sino que puedo llenar mi cuerpo también de todo eso y empezar a sentirlo. Y estar (Rocío Celeste).

Uno de los ejercicios consistía en tocar distintas parte de nuestro cuerpo a medida que iban siendo nombradas por Rocío. Nos daba la indicación de concentrarnos, por ejemplo, en la rodilla. De sentir esa rodilla que estábamos tocando en ese momento, sentir las partes que la componen, recorrerla con la palma de la mano, con los dedos, presionando en diversos lugares, etc. Ese mismo ejercicio lo hicimos también en parejas, uno cerraba los ojos y el otro debía tocar determinadas partes del cuerpo en la medida en que las mencionaba. Entonces, frente a un compañero que se encontraba de pie y con los ojos cerrados yo tocaba su hombro y decía “hombro”, y tocaba ese hombro detenidamente, tratando de recorrer la musculatura, la piel, la forma del hueso, presionando en distintas partes con ambas manos, y luego pasaba a otra parte del cuerpo. Se trataba de hacer consciente el cuerpo, las partes

del cuerpo en las que a veces uno no repara. Ejercicios similares se realizaban a partir del movimiento. Comenzábamos, por ejemplo, por mover las manos, sintiéndolas y concentrándonos en ellas, reparando en ellas, en su movimiento, tratando de moverlas de forma poco habitual buscando todas las posibilidades de esos movimientos extracotidianos. Luego la muñeca, el antebrazo, el hombro, los omóplatos, la cabeza, etc. O también, estos movimientos iban agregándose unos a otros. Por ejemplo: comienzo por mover el pie, concentrándome en ese pie, y le agrego el movimiento de la rodilla, luego de las caderas, la cintura, el esternón, etc., hasta encontrarme moviendo todo el cuerpo. Entonces ya comenzábamos a improvisar con nuestro cuerpo. Nos movíamos por separado, cada uno desde su lugar, para luego comenzar a interactuar con otros compañeros, prestar atención a los movimientos del otro y reaccionar con mi cuerpo. Se trataba de un pequeño diálogo sin palabras, solo a partir de movimientos y miradas. Se trataba de preparar un cuerpo para la escena, un “poner en forma”, como señala Eugenio Barba, un cuerpo para generar la presencia escénicas.

Por otra parte se buscó una concentración grupal. La toma de conciencia del trabajo en equipo, en grupo, la importancia de sentir también al otro y de tener confianza y estar también atento. Para esto se hacían juegos o ejercicios. Un ejercicio o juego, por ejemplo, consistía en recordar los movimientos del otro. Una vez que todos estaban dispuestos en un círculo, uno al lado del otro, Rocío realizaba un movimiento por ejemplo: doblar el codo y levantar el antebrazo. El que se encontraba a su lado debía repetir el movimiento que había hecho Rocío y agregarle otro movimiento. Y así, cada uno iba repitiendo la secuencia de movimientos y agregándole un movimiento nuevo. Finalmente, todos repetíamos la secuencia.

Además, si ya teníamos una coreografía armada se intentaba no marcar el tiempo de los movimientos, sino sentir y percibir el movimiento grupal. No había una indicación para comenzar, el grupo debía saber, como grupo, cuándo hacerlo, percibiéndose unos a otros. Tampoco se insistió en movimientos determinados. Había una frase y cada uno hacía esa frase desde sí mismo, desde su comprensión de ese movimientos. Algunos nos desesperábamos y pedíamos a Rocío que nos dijera si lo estábamos haciendo bien, si el pie estaba bien así, o si la mano debía ir de esta forma o de esta otra en el giro, si los brazos

deben levantarse desde abajo o desde los lados. Y Rocío siempre decía: “no lo piensen tanto y háganlo”. Quería que el movimiento saliera naturalmente.

(...) el otro día el Iván le comentaba a unos amigos: “yo no podía entender cuando la Rocío me decía: no, no, no, pero no importa que vayan disparejos si ellos van a empezar cuando ellos sientan que tienen que empezar , y no lo entendía”. Y el Iván me decía: “pero cómo, tu dales la empezada, si no van a empezar nunca” Y yo le decía: “no, no, no, dales su tiempo, ellos van a empezar...” esas pequeñas cosas, él no las entendía. Como de sentir el espacio, el entorno, el grupo. Estamos trabajando dentro de un grupo. Y fue lo que surge, después, en estas coreografías, que al final nosotros hacemos (respira con fuerza) y vamos (hace el gesto del inicio de una coreografía) (...) Nosotros lo hacemos juntos y no estamos contando, no decimos 5, 6... no nos estamos guiando por la música tampoco (...) Somos nosotros los que estamos siendo cómplices de este espacio y lo logramos hacer. (Rocío Celeste).

Se trata de ciertos estados, de aprender a entrar en ellos desde un lugar distinto al que el actor tradicionalmente está acostumbrado, que es a partir del personaje. Rocío quería hacernos entrar en distintos estados a partir de nuestra propia biografía. Es lo que Gilberto Icle menciona respecto a las técnicas de presencia, sobre todo cuando señala que este trabajo no depende de un trabajo del actor a partir del personaje. Por lo tanto, se insistió en preparar un cuerpo para la escena induciendo ciertos estados que difieren del cotidiano.

Yo llegué a enseñarles técnica, era la técnica dura que se conoce en danza, como el apoyo de las manos, la postura del cuerpo, los pies en paralelo, ciertos parámetros que yo sentía que tenían que tener claro. Pero lo otro que yo les hacía, el trabajo de improvisación y todo eso, ahí yo siento que me alejé de las técnicas. A eso yo no lo llamaría técnica, son más como estados. Es como aprender a estar en estados. En distintos estados (Rocío Celeste).

A raíz de lo anterior, Rocío intenta introducirnos en la noción de “cuerpo real”. Se trata de un cuerpo que, al estar en escena, no busca convertirse en un personaje sino estar presente, acentuando los “efectos de presencia” que sugiere Gumbrecht (2005), a partir de cierta intensidad de la sensación. Es la idea del “estar ahí” sin ser más que uno mismo. La idea de “cuerpo real” o “cuerpo presente” es una idea que viene desde la danza, donde se hace énfasis en el cuerpo como elemento central de la composición escénica.

Yo trataba de enseñarles este concepto de cuerpo real: que tu tienes un cuerpo y que dentro de ese cuerpo hay miles de cosas que tu puedes descubrir. Descubrir de una manera sensible, que tus sentidos se suben al nivel más alto, es al descubrir constantemente, es estar ahí (Rocío Celeste).

3.3 Seminario de actuación

El tema de la obra no estaba claro desde un comienzo. Es decir, hasta que surge la idea de hacer *La Matanza* se recorrerá un largo camino. Primero Iván decidió seguir trabajando y desarrollando aquello que había descubierto en *Allende, un acontecimiento teatral*, pero con la figura de Victor Jara. Recordemos que en *Allende* se trabajó con textos de distinta naturaleza, con danza, con canto, con la gestualidad neutra y abstracta, con proyecciones de imágenes en la pared, la sencillez y sobriedad del espacio.

Originalmente, lo que yo quería hacer se llamó Ensayo Victor Jara (...) el proyecto se trataba de un grupo de actores que hacían un proceso de escenificación, como un proceso de ensayo de esa puesta en escena, de las obras que Victor Jara había dirigido. Y entre medio de eso, la idea era tratar la figura de Victor Jara como se había hecho en Allende. O sea, hablar de Victor Jara como hombre de teatro (Iván Insunza).

La mayoría de estas obras fueron escritas por el dramaturgo Alejandro Sieveking, y escenificadas por Victor Jara. A pesar de esta iniciativa, el dramaturgo no dio la

autorización para poner en escena estas obras, dada la corta edad del director y de la compañía. Esta situación trajo mucha frustración e Iván comenzó a pensar en una próxima idea.

(...) Me enojé con Sieveking y me dio rabia. Entonces dije: ah, voy a hacer una obra que se llame Rabia. Y pensaba que podíamos hacer una obra que tratara el concepto de la rabia (...) un poco lo que habíamos hecho en Suspendidas: tomar un concepto y desarmarlo, volver a armarlo, revisarlo (...) Y quería hacer algo similar con Rabia, qué pasa con la rabia, qué es la rabia, qué cosas provocan la rabia, qué ocurre cuando se detona la rabia en una relación... (Iván Insunza).

A partir de ese momento comenzó un largo proceso en torno al concepto de rabia. En primer lugar, cada uno de nosotros debía escribir un pequeño texto sobre la rabia, sobre aquellas cosas que provocaban rabia o sobre la sensación misma de sentir rabia. Estos pequeños textos irían a ser incorporados en la dramaturgia a cargo de Luchín Alarcón, que contendría también textos de otras naturalezas. Se buscó, por ejemplo, definiciones de rabia en el diccionario donde aparecía tanto la sensación de la rabia como la enfermedad viral. Estos textos de diccionario también serían incluidos, y fueron memorizados para probarse en escena. Se buscó todo tipo de material: canciones, poemas, descripciones de casos, descripciones médicas, clínicas, etc. De este modo, se escribió un texto que contenía una estructura a partir de un collage de estos diversos materiales de texto. A esto se incorporaban pequeñas situaciones de peleas, juegos con objetos, imágenes de composición del cuerpo en el espacio, frases de danza y fragmentos de canciones. Por otro lado, como estaba la idea de incorporar algunas escenas de obras de teatro comenzó una búsqueda de textos dramáticos que contuvieran en sí el tema de la rabia. En esta búsqueda Iván encontró una obra titulada *La Rabia que me das*, de Juli Disla, que cuenta la historia de cinco compañeros de empresa que confiesan sus miserias entre sí, detonando la rabia y la frustración. En ese entonces el proceso da un nuevo giro. Se decide montar la obra de Disla, sin desechar lo que ya habíamos encontrado. Iván se puso en contacto con el dramaturgo y obtuvo la autorización para montarla. Nos reuníamos por separado, sin Iván, antes del

laboratorio, para ensayar las escenas y luego poder mostrarlas. En el laboratorio, las escenas eran presentadas tanto en la sala como en otros espacios. Ahí eran desarmadas, se volvían a armar, se volvían a hacer, se hacían ejercicios para interrumpirlas, para hacerlas crecer y para provocar aún más la rabia, para llegar realmente a la rabia.

Y ahí pasamos por varios procesos internos al interior de esa intención de obra (...) cosas como a nivel de experimentación escénica también... ese período fue bien rico en ese sentido como de buscar, sin mucha claridad pero de buscar harto (...) nos habíamos propuesto darnos el tiempo que necesitáramos para ver lo que queríamos hacer, para encontrar lo que queríamos hacer (Iván Insunza).

Por otro lado, en este proceso de laboratorio se buscó explorar la rabia y la emoción, a partir de un objetivo performativo. Se trató de provocar la rabia sin pensar en un motivo, para que ésta surgiera a partir de cierta disposición corporal, desde variados ejercicios. Por ejemplo: se le entregaba a algún actor o actriz el objetivo de cruzar de un lado al otro de la sala. A otro actor se le entregaba el objetivo de impedir, a como diera lugar, con violencia incluso, este tránsito. El choque de energías, de uno y de otro, y las interrupciones de estos objetivos, generaban estados de rabia a partir de la idea de cuerpo real. Es un cuerpo reaccionando a ciertos estímulos. Esta reacción no sería una ficción, y es lo que Iván Insunza llamará posteriormente una “elevación de la función performativa”.

En algún ensayo de Rabia trabajamos con la emoción de la rabia. Provocaba a los actores para que se enrabiaran mucho, se pegaran. También tenía que ver con esta inquietud como con el cuerpo real. Entonces se empujaban, se tironeaban... habían hartas cosas ahí que después estaban en La Matanza (Iván Insunza).

Hacia finales de junio y principios de julio del año 2010, el laboratorio sufrirá un nuevo giro que conducirá finalmente a *La Matanza*. Se trata de la decisión radical de abandonar el proyecto *Rabia* y buscar otro tipo de materiales. El martes 29 de junio del año 2010 Iván nos comunica esta decisión.

Y en un ensayo de Rabia, o de estas experimentaciones en torno a la rabia, yo me di cuenta (...) que la obra tenía que mostrar aquello que daba rabia y no la rabia (...) había que pensar qué cosas dan mucha rabia. E inmediatamente apareció la arbitrariedad, la facilidad con la que el Estado dispara contra trabajadores, estudiantes, campesinos... cuando se sublevan, cuando se oponen, cuando dicen que no, cuando se decide fracturar las relaciones de explotación, de poder (Iván Insunza).

El 07 de julio del mismo año, Iván nos comunicó que definitivamente se trabajaría con el ensayo *Las Grandes Masacres* de Patricio Manns. En un principio se pretendió llevar a escena el libro completo. Sin embargo, dada su extensión se optó finalmente por un proceso de selección y edición del material.

Por otro lado, en un interés por cruzar miradas y generar múltiples lecturas, Iván comenzó a buscar textos que relacionaran la idea de la representación de la muerte con el quehacer del actor. Se encontraron algunos textos respecto de la muerte del actor al entrar a escena, al entrar a un personaje, pues se encuentra siempre abandonándose para entrar en otro. Es similar a lo que Gilberto Icle menciona en torno a la idea de posesión: el actor deja entrar en sí a otro. Pero como señala Icle, esto no caracterizaría necesariamente el trabajo del actor puesto que nos encontramos con puestas en escena donde no hay personajes, como el caso de *La Matanza*. La idea que se pretendía instalar consistía en la imposibilidad del actor para traer la muerte al escenario. Por lo tanto, dada la escases de material, Iván decidió escribir este texto.

Entonces empecé como a comentar los fragmentos que había seleccionado para La Matanza. Y los comentaba desde una cosa media poética respecto de lo incommensurable que resulta la muerte para la actuación, como lo lejano, lo imposible (...) dependiendo de los textos que estaban seleccionados del ensayo, yo respondía desde el teatro. (Iván Insunza).

En el siguiente encuentro, Iván llevó el nuevo texto impreso, que entrecruzaba el ensayo de Manns con los comentarios respecto al quehacer del actor, que ponían en tensión el lenguaje teatral. Además se decidió incluir canciones de Victor Jara, tales como “vamos por ancho camino”, “a desalabrar”, “cuando voy al trabajo” y el “derecho de vivir en paz”. Y todos estuvieron de acuerdo.

(...) era algo que también había visto en las obras de Pérez. Me había quedado dando vuelta esto de que el actor habla de sí mismo al mismo tiempo en que habla de otra cosa (...) bueno y que tiene que ver con el rollo del arte contemporáneo de que ya no hay nada más... y me quedo solo con el medio. La disciplina artística se transforma en un tema también, o en el gran tema. (Iván Insunza).

Por otro lado, esta idea también nos permite comprender La Matanza en su orientación hacia el ritual. Recordemos que una de las orientaciones que nos da Schechner como ejemplo, corresponde a aquellas que deciden poner a la luz los procedimientos y las formas de escenificación. Y cuando la disciplina artística se transforma en un tema de la puesta en escena se genera una auto-reflexividad de la escena respecto a los procedimientos que se están utilizando.

Por ese entonces, se inició un proceso de montaje que tuvo como base los recorridos por los que habíamos transitados. A partir del momento en que se toma esta decisión, los laboratorios se concentrarán con mayor fuerza en el proceso de montaje, acompañando el seminario de actuación.

De este modo, se buscó crear una estructura performativa que acompañaba los distintos fragmentos del ensayo. Se trataba solo de una estructura que se desarrollaría en el transcurso del año 2011.

En ese entonces, también surge la idea por parte de Iván, de postular a Fondart para obtener financiamiento para el montaje y que toda la compañía pudiese recibir honorarios por el trabajo. En enero del año 2011 tuvo lugar la celebración por haber ganado el proyecto. Nos reunimos en casa de Iván quien había convidado también a Yerko Tolic para que fuera el asistente de dirección de *La Matanza*. Por su gran experiencia en teatro, por su formación

en filosofía y en teatro, Yerko ayudaría a Iván a establecer y precisar la tesis de la obra respecto del quehacer del actor, como se verá a continuación en el período de los ensayos, que comienzan en marzo del año 2011.

4. Los ensayos

En marzo del año 2011 comenzaría el proceso de ensayos sistemáticos en torno a *La Matanza*. Como se mencionó hace un momento, los ensayos de *La Matanza* tuvieron lugar desde marzo hasta el 29 de julio del año 2011, el día anterior al estreno de la obra. Todos los martes y todos los viernes, de 20:00 a 22:30, de esos cinco meses, la Compañía Teatro Kapital se reunió en las salas del centro *Balmaceda, Arte Joven*, ubicado en la Avenida Presidente Balmaceda 1215, en Santiago. Además, un día de cada mes tendría lugar una reunión de planificación. El último viernes de cada mes, el ensayo se extendería en otro espacio, generalmente en la casa de Yerko.

Como se señaló anteriormente, Richard Schechner (1985) identifica los ensayos como parte de un período de separación en relación a las fases de los rituales de paso. Sin embargo, el autor insiste en que a su vez los ensayos pueden constituirse como rituales en sí mismos, compuestos por las tres fases identificadas por Van Gennep (2008). En este apartado se estudiarán los ensayos considerando ambos acercamientos. Por último, es importante señalar que al igual que el laboratorio de investigación escénica, los ensayos pueden ser considerados como una fase liminar en sí misma en la medida en que se vuelven transformatorios, dando lugar finalmente a *La Matanza*, como se verá a continuación.

4.1 Fase preliminar: los rituales de inicio.

Como hemos señalado reiteradas veces, la fase preliminar o período de separación de una manifestación escénica puede ser estudiada en varios sentidos. En este caso, todo el período de ensayos es considerado como un período de separación para preparar una fase liminar

que tendrá comienzo con el estreno de la obra. Sin embargo, cada uno de los ensayos, como señala Schechner (1985) puede ser estudiado como un ritual de paso que alberga en sí las tres fases. En este sentido, exploraremos a continuación los ensayos en estos sentidos, comenzando con la fase preliminar de los ensayos.

Los intérpretes comenzaban a llegar a los ensayos entre las 19:30 y las 20:00 horas. En esa media hora nos sentábamos para conversar sobre variados temas, como el trabajo, los estudios, el cansancio, los hijos, las enfermedades, las alegrías y las tristezas. Una de las actrices, Fernanda Riveros, estaba embarazada. El embarazo de Fernanda también era uno de los temas de conversación y preocupación recurrente. Acercándose a la hora de inicio comenzábamos a vestirnos con nuestros vestuarios. Otros llegan sobre la hora y comienzan a prepararse inmediatamente. Las mujeres usaban un vestido, o una falda con una camisa, y los hombres vestían un pantalón de tela y una camisa. El ensayo del viernes 21 de abril, María Jesús llevó una plancha para que planchéramos nuestros vestuarios. Desde ese entonces, se transformó en una práctica habitual. En algunas oportunidades y dependiendo de las características del ensayo, las mujeres se maquillan y se peinan, al igual que los hombres. Algunos de los intérpretes que ya están listos salen de la sala para fumar. Otros repasan fragmentos de la obra o sus textos. Otros recuerdan las coreografías y la planta de movimiento. Los bailarines estiran su cuerpo y pasan revista a las coreografías. Algunas de estas coreografías son grupales y otras solo de los bailarines. Otros simplemente se mueven para entrar en calor, haciendo calentamiento corporal y vocal. Mientras tanto, Yerko e Iván arreglan los equipos, como el proyector, los focos de iluminación y la mesa de luces, los parlantes y la radio. Algunas veces, Diego esperaba paciente con su guitarra hasta que finalmente nos convocaba para comenzar el canto, realizar un pequeño training vocal y cantar las canciones. En esas oportunidades, comenzábamos con ejercicios parecidos a los que realizábamos en el laboratorio. Recorríamos la escala de *do* mayor y también ciertos arpeggios.

Todo este momento previo, de conversaciones, de preparación física, vocal, de repaso de los textos, canciones y movimientos, etc. puede comprenderse como una fase de separación, como diría Richard Schechner. Se trata de la preparación para el ensayo, donde

se abandona el cotidiano, se viste otra ropa, en un transcurso de media hora, para luego comenzar la fase liminar del ensayo.

Esta fase se vuelve fundamental para el transcurso de los ensayos, y la propia compañía identifica la importancia de estos “ritos de inicio”. La fase preliminar condiciona el desenvolvimiento de la fase liminar, sobre todo en términos de concentración y atención. Es por esta razón que en la primera reunión de planificación⁶⁰, el viernes 01 de abril, se propuso llegar media hora antes de lo habitual, y así alargar la fase preliminar de los ensayos. Hasta ese entonces no había tiempo suficiente para llevar a cabo dos aspectos fundamentales de esta fase preliminar: las conversaciones y los calentamientos necesarios. En esta reunión de planificación, Yerko señala la importancia de los “rituales de inicio”, de poder estar lo suficientemente concentrados y predispuestos para el ensayo. Esto implica tener tiempo para calentar el cuerpo, ejercitar la voz, repasar los textos, la estructura de la obra, las canciones, etc. puesto que se ve reflejado en los niveles de concentración en el transcurso del ensayo. Por otro lado, se sugirió que las conversaciones también son necesarias y forman parte de los “rituales de inicio”. Esto se encuentra relacionado con llegar al lugar, instalarse, conversar, abandonar el cotidiano mediante un tránsito, y luego comenzar. Por otro lado, la fase preliminar puede tener influencias importantes en torno a la confianza y la relación del grupo. En este mismo sentido surge la necesidad de realizar ejercicios en grupo, de realizar rituales de inicio de manera grupal.

Por lo tanto, se acordó de llegar a las 19:00 horas para poder conversar y tener tiempo de prepararse tanto de forma individual como de forma grupal.

El martes siguiente a la reunión de planificación, los intérpretes comienzan a llegar a las 19:00 horas. Al igual que otras veces, pero con mayor tiempo a disposición, unos conversan afuera de la sala mientras fuman y otros lo hacen adentro. Algunos planchan su vestuario, van a tomar agua, se maquillan. María Fernanda nos muestra la ecografía de su bebé, Maximiliano y todos comentan a su alrededor. A las 19:30 nos disponemos para hacer un training grupal, todos juntos. Cada día, alguien propondrá un training y esta vez, por ejemplo, lo hace Rocío. Primero corremos por todo el espacio, todos en círculo. Rocío iba

⁶⁰ Las reuniones de planificación son consideradas como ritos post-liminares puesto que significan un período de retroalimentación que generalmente introduce cambios tanto en la puesta en escena como en el desarrollo de las fases de separación y de margen.

dando indicaciones de cambio de sentido, para un lado y luego para el otro. Después de correr hicimos abdominales en el piso. Y por último realizamos un juego parecido al que habíamos llevado a cabo en el laboratorio respecto a la atención grupal y memoria corporal. En círculo, uno comenzaba con un gesto, luego otro repetía ese gesto y le agregaba otro. Y así hasta completar el círculo. Luego se repitió ese ejercicio pero a cada gesto había que agregarle un sonido con la voz. Una vez que termina este training grupal nos disponemos a ensayar las canciones que cantamos en conjunto. Un poco antes de las 20:00 horas llega Iván con Yerko para preparar la pasada.

A pesar de ello, otras veces sucede que no se hace training grupal y cada uno refresca su memoria y se prepara de manera individual, aunque siempre todos en el mismo espacio. Por ejemplo: antes de la pasada del martes 05 de julio, Lorena está sentada en el piso haciendo un ejercicio de concentración, con los ojos cerrados, con las piernas cruzadas y sus manos sobre las rodillas. María Jesús canta “Maldigo” de Violeta Parra y Pancho la acompaña con un zapateo en el piso que le sirve de training corporal. Christian hace ejercicios de estiramiento a partir de posturas de yoga. Luchín hace ejercicios vocales golpeándose una y otra vez el pecho con fuerza. Melody decide unirse a “Maldigo” y Pancho corre por el espacio. Rocío, Marcelo y Luis realizan alongamiento en el suelo, en silencio. Melody deja de cantar y comienza a hacer ejercicios de voz. Lorena ha cambiado sus manos de posición. María Jesús prepara su voz soltando una letra “a”, Falcón acompaña este sonido. Ahora Luchín ha comenzado a correr. Y así, algunos se van acompañando en los ejercicios y luego toman otros rumbos. Se crea una imagen y una melodía disonante hasta que Iván se acerca para decirnos que es hora de comenzar la pasada.

4.2 Fase liminar de los ensayos y las pasadas

Quisiera detenerme un momento en la distinción entre pasada y ensayo. Una pasada consiste en el desarrollo de la obra completa, con el orden de la obra, es decir, de principio a fin, con pocas interrupciones por parte del director y por parte de los intérpretes, con vestuario, iluminación, canciones, etc. En un ensayo puede haber como no haber una pasada. Y generalmente se avisa con antelación para que los intérpretes puedan prepararse.

Si es así, se planchan los vestuarios, los intérpretes se maquillan, se hace un training más fuerte, como el que se describió en la fase preliminar, las mujeres se quitan el esmalte de uñas, se arreglan el pelo según los peinados requeridos (al igual que los hombres), como si se tratara de una función con público. Si hay pasada todos debiéramos estar afuera de la sala, atentos para entrar en el momento correspondiente. Si no hay pasada se va corrigiendo sobre la marcha, interrumpiendo, volviendo atrás, y repitiendo. Si no hay pasada no se comienza necesariamente desde el inicio de la obra sino desde aquellos lugares que requieren mayor trabajo.

Tanto para los ensayos como para las pasadas se crea un espacio escénico. Es decir, nosotros los intérpretes nos encontramos en un espacio delimitado, acordado, e Iván y Yerko, y si está Starista o Paulina también, se sientan en las sillas que hayan en la sala, como si fuesen público. Desde allí, Iván y Yerko interrumpen para hacer correcciones o comentarios, para señalar también lo que está bien. Si hay pasada, por lo general esa línea divisoria entre el espacio escénico y el “espacio del público”, es cruzada Yerko y por Iván con menor frecuencia. Al contrario, si no hay pasada, en varias oportunidades Iván cruza esta línea para explicar los comentarios que está haciendo o para ejemplificarlos.

Por lo tanto, podemos encontrar distintos niveles de intensidad de las ritualidades. Como señalábamos en el Marco Teórico, Mary Douglas y Gilberto Icle indican una característica ritual que tiene que ver con la atención y con la concentración. En esa medida, como señalan ambos autores, hay una sensibilidad que se activa, distinta a la sensibilidad cotidiana. Como veremos más adelante, este momento ritual es más intenso en una función, con el público presente, que en un ensayo. Del mismo modo, en el transcurso de la pasada, encontraremos distintos niveles de intensidad de esa ritualidad, comparándola con los ensayos. No solo hay una preparación mayor cuando hay pasada, sino que el momento liminal del ensayo es también distinto cuando hay o no una pasada. Esto no significa que una pasada no pueda ser interrumpida, a diferencia de una función. Pero las interrupciones son menores en un ensayo con pasada. Por lo tanto, en ambos casos está presente el error, la corrección y la interrupción por parte de Iván y de Yerko, que desaparece en el transcurso de la función.

“El próximo ensayo vamos a trabajar cuadro a cuadro” dice Iván cuando no hay pasada. Se reemplazó la palabra escena por “cuadro”, dado que la obra no tiene escenas en el sentido tradicional de un teatro clásico, con una historia y con personajes que entran y salen de las situaciones, marcando el inicio y el término de cada escena. Pero la obra tiene “cuadros” que están marcados por las fechas que aparecen en las distintas proyecciones. De una fecha a otra fecha pasan cosas, hay textos, canciones, tránsitos por el espacio, situaciones representacionales y coreografías. Quizás el espectador no pueda distinguir estos “cuadros”, pero para nosotros es necesario distinguirlos y así poder ordenar la obra. Cuando se dice “trabajar cuadro a cuadro” quiere decir que desde las 20:00 hasta las 22:30 se trabajará sobre cada “escena”, fijando nuevos momentos, quitando definitivamente otros, cambiando de orden algunos textos, alterando los tránsitos de un lugar a otro, acortando algunas canciones, interrumpiéndolas con alguna situación o con algún texto, etc.

Cuando se trabaja “cuadro a cuadro” hay también menor seriedad. No se planchan los vestuarios, no nos maquillamos, ni nos peinamos. Además, cuando comienza el frío, algunas mujeres nos quedamos con calzas debajo de las faldas, o también algunos se abrigan más por el frío. Aparecen las bufandas y chalecos. Por otro lado, el ambiente también se presta para algunas bromas, para risas y conversaciones. A pesar de ello, debe tener su justa medida para que haya trabajo. En el ensayo del viernes 10 de Junio, por ejemplo, hay mayor distracción, más risas y conversaciones paralelas. En un momento la situación comienza a descontrolarse e Iván pierde la paciencia. Se levanta y nos pide a todos que volvamos a la concentración necesaria para poder trabajar, “así no sirve, así no se puede trabajar” nos dice Iván. Por lo tanto, a pesar de que en un ensayo sin pasada haya más interrupción y puedan haber más espacios para resolver dudas, para proponer nuevas ideas, para probar, para comentar e incluso para reírse, eso no significa que los intérpretes deban estar en una actitud de total relajación. Debe haber un mínimo de concentración y atención.

También en las pasadas puede suceder que se prueben algunos ejercicios y que se introduzcan cambios. Por ejemplo, el ensayo con pasada del martes 31 de mayo, Iván nos pide que hagamos un experimento. Probaremos detener acciones y tránsitos de nuestros compañeros. Por ejemplo: si alguien se dirige hacia un determinado lugar, otro puede

probar detenerlo. Nos pide, entonces, que estemos atentos y que busquemos tránsitos y acciones que podamos detener. Algunas de estas detenciones llegaron finalmente a *La Matanza*. Por ejemplo: María Jesús me arrebató mi cuaderno de campo en uno de los momentos en los que me encuentro escribiendo en el transcurso de la obra. La perseguí para quitárselo y ella comenzó a leer en voz alta lo que yo había estado escribiendo, mientras intentaba recuperarlo. Ese momento quedó de ese modo en la obra. “Se fijó” ese momento. Entonces, posteriormente en las funciones María Jesús arranca de mis manos el cuaderno y lee con dificultad frente al público la etnografía mientras yo hago esfuerzos por tenerlo de vuelta hasta que finalmente lo consigo. Se trata de un momento muy breve. Posteriormente, a esta acción se agregó Fernanda. Entonces, mientras Fernanda intentaba detenerme, María Jesús tenía más tiempo para leer lo que yo había estado escribiendo.

O también pueden haber distintas indicaciones antes de comenzar una pasada que predispongan esa pasada. Por ejemplo, antes de la pasada del ensayo del 28 de junio, Iván nos pide que tengamos presente la hostilidad y la fraternidad. Buscar qué momentos podrían ser de hostilidad y qué momentos de amabilidad o complicidad. Se trata de pequeños roces que no alcancen a transformarse en una escena en sí misma, debe suceder y disolverse inmediatamente. Por ejemplo: si estoy cerca de un compañero, o si estoy pasando cerca de él, pasar a llevarlo intencionadamente. O detenerse para mirar seriamente a alguien y luego seguir la marcha. Nos pide que seamos más hostiles y violentos entre nosotros, que incorporemos también momentos de tensión y conflicto puesto que la escena debe ser un lugar de peligro para todos. “Hay miradas y fusiles apuntando” dice Iván citando un texto de la obra, y eso también debe estar en la escena. Y por otro lado nos pide generemos más relaciones entre nosotros, sin “actuarlas”. Por ejemplo: contarle un secreto a otro, mostrarle algo a otro, etc. se trata de pequeños gestos para habitar la escena, para trabajar la presencia escénica y la “producción de presencia” (Gumbrecht, 2005) desde un lugar diferente. De este modo, constantemente se están probando diversas situaciones y momentos al interior de la obra.

A partir del viernes 02 de julio Fernanda no asistirá más a los ensayos puesto que se encontraba muy próxima al parto. Por esta razón no pudo estrenar con nosotros y se reincorporó posteriormente, cuando se recuperó del embarazo. Unos días antes nos envié

por correo sus textos, repartiéndolos entre los distintos intérpretes. Cada uno debía aprenderlos para este ensayo y así poder incorporarlos. Por lo tanto, se suspendió la pasada de este viernes 02 de julio para incorporar los textos y las acciones de Fernanda.

Por lo tanto, el período liminar de los ensayos puede variar en la medida en que hay o no pasada, y las características que ésta posea. A su vez, esto introduce modificaciones en el período preliminar. La preparación de los intérpretes es mayor y más intensa si se trata de una pasada, y los preparativos en torno a la iluminación, el vestuario, escenografía y utilería también requieren mayor atención. Por otro lado, si hay pasada el período post-liminar también será distinto. Si hay pasada, por lo general entregan los comentarios después de la pasada. Nos sentamos en círculo para recibir las indicaciones, mientras nos desvestimos y colocamos nuestra ropa habitual. Si no hay pasada este momento no tiene lugar puesto que las indicaciones han sido entregadas sobre la marcha.

4.3 Fase post-liminar de los ensayos

Los ensayos terminaban alrededor de las 22:15 hrs para que Iván y Yerko pudiesen darnos indicaciones y correcciones si es que ha tenido lugar una pasada. Como señala Richard Schechner, generalmente en los períodos de separación, hay una retroalimentación con respecto al trabajo realizado. Iván y Yerko comentaban qué cosas había que mejorar, qué cosas había que seguir trabajando, si teníamos que ensayar más tal o cual canción, si debíamos mejorar esta o esta otra coreografía, o si debíamos volver a los textos. Algunos cambiaban palabras que transformaban el sentido de lo que se quería decir, o había confusión respecto a si un texto venía antes o después de tal momento. Todos estos momentos o situaciones estaban señalados en el “guión”, por lo que se convida a volver a repasar el texto para tener presente la estructura del montaje. Otras veces terminábamos los ensayos al filo de la hora y las indicaciones quedaban pendientes para el comienzo del próximo ensayo, pasando a formar parte del período preliminar del ensayo siguiente.

Nos marchábamos juntos. Unos tomábamos el metro, otros la micro y quienes vivían cerca se iban a pie. Todo este proceso puede comprenderse como la fase de reincorporación a la sociedad, que tenía lugar en cada uno de los términos de los ensayos. Al igual que en el

período preliminar, se conversa sobre distintos temas. Algunas veces podía surgir alguna idea para el montaje.

Por otro lado, las reuniones de planificación también pueden ser consideradas como una fase post-liminar. En estas reuniones no solo se comenta respecto de las decisiones que se han tomado a nivel de dirección sino también sobre aquello que estaba haciendo falta en el proceso. Por otro lado, también se informa a los intérprete del trabajo que se lleva a cabo paralelamente en cuanto a la producción.

En la reunión de planificación del 01 de abril, Paulina Durán, productora de Teatro Kapital, nos confirma el lugar para el estreno de la obra. Será en el Centro Cultural de España, el sábado 30 de julio. Nos comenta que tendremos todo el día para montar y para ensayar en ese espacio, pero no antes. Por otro lado, nos informa que la temporada de la obra no será en un solo lugar y que se hará una itinerancia por distintos salas de teatro de Santiago, pero que aún no se sabe dónde. Solo se sabe el primer lugar, que es Balmaceda Quinta Normal. Se trata de funciones de retribución por estar ensayando en Balmaceda Arte Joven. Por otro lado, se conversa abiertamente de lo que se cree que está bien y de aquello que se debe seguir trabajando, y también se aclaran las dudas que pudiesen haber.

Pero no todo es trabajo en estas reuniones de planificación. También se comparte, se come, se bebe, se conversa sobre distintos temas, hay risas, bromas, seriedad y trabajo. Richard Schechner (1985) acentúa la importancia de este tipo de momento de distensión de una fase post-liminar, donde generalmente se come y se bebe.

La reunión de planificación del 11 de Junio, por ejemplo, se hizo un “cocimiento” en la casa de María Jesús, en Talagante. Se programó con antelación que la reunión de planificación que debiera tener lugar el viernes 10 se desplazaría para el sábado 11. Estuvimos casi todo el día en Talagante. Llegamos alrededor de las 11 de la mañana y nos devolvimos cuando estaba por ponerse el sol. Ayudamos a María Jesús y a Toño, su pareja, a preparar los alimentos para el cocimiento. Toño participó también en *La Matanza*: además de ser un espectador constante, también nos ayudó en muchas ocasiones a trasladar la escenografía, fue boletero, tomó fotografías, grabó funciones y compartió numerosas veces en las celebraciones de la compañía en el transcurso de las funciones. Después del almuerzo nos reunimos alrededor del fuego para dar comienzo al trabajo. La reunión

comienza con algunas informaciones que nos entrega Iván. Nos cuenta que tendremos 50 invitaciones para el estreno. El resto del público está reservado para el centro cultural. Cada uno de nosotros tendrá una invitación doble para invitar a familiares. Y el resto de las invitaciones estarán destinadas a personas que consideremos importantes para el estreno, como directores de teatro, profesores de escuelas de teatro o de danza, directores de escuelas artísticas, etc. Posteriormente, Rocío, Diego, Yerko e Iván nos entregan sus apreciaciones respecto al proceso. Rocío nos comenta que las coreografías están muy bien, pero que ahora debemos buscar cómo estar en escena en distintos momentos. Por ejemplo: si alguien está diciendo un texto debemos pensar cómo estar en ese momento en que no estamos diciendo un texto. Algunos están todavía como estatuas y otros se relajan mucho. Y Yerko nos entrega una apreciación similar, nos dice que “hay una frontalidad demasiado cómoda”, que tenemos que buscar cómo generar más gasto de energía en todo momento, aunque estemos quietos y, citando a Barba, nos dice que “el cuerpo del actor está en escena para generar algo” y eso dependerá de cómo estamos en escena y de nuestra energía. Recordemos que Eugenio Barba (1992) nos señala que las técnicas para generar un cuerpo extracotidiano están en relación con “poner-en-forma al cuerpo volviéndolo artístico/artificial” (Barba, 1992: 34). Y ese poner en forma le otorga la capacidad de presencia escénica. De este modo, el estar inmóvil en escena implica una serie de movimientos y de gasto de energía que crean la presencia escénica. Por otra parte, Luchín interviene para decir que “hay que trabajar más el cuerpo para entrar a escena, como un atleta que ejercita antes del ejercicio”. Y Yerko agrega que: “esa modificación en el cuerpo genera un cambio en el espectador, el espectador queda en deuda con ese esfuerzo”. Por su parte, Iván nos invita a “llenar más los silencios”, a “estar más presentes” en los silencios y así darle la oportunidad al público para que “llene” esos silencios con nosotros. Y para esto el actor debe lograr una “inmovilidad” en movimiento.

Como señala Victor Turner (1980), los neófitos que participan de los ritos de paso crean lazos para toda la vida. Al estar juntos en este período de tiempo generan lazos de amistad que serán importantes aún después de acabados los ritos. Algo similar ocurre en el transcurso de laboratorio y de ensayos, y también de las funciones. Se crean nuevos tipos

de relaciones, se abandonan otras, hay quiebres, peleas, conflictos, amistades, amores, como también pueden surgir otras iniciativas de trabajos.

4.4 Una pasada grabada: errores y correcciones

El martes 19 de abril hay pasada. En esta pasada tenemos un espectador muy particular: la cámara de video. A pesar de ello, se nos advierte que la cámara no representará al público puesto que se harán correcciones sobre la marcha. Esta vez, el training grupal es dirigido por Lorena Flores. Se trata de un ritual de inicio, o rito preliminar muy distinto a los que habíamos realizado hasta el momento. Se intenta hacer énfasis en la concentración y en la conexión grupal. Nos sentamos todos juntos en círculo y cerramos nuestros ojos. Lorena nos va indicando qué es lo que debemos hacer, cómo debemos respirar, respirar hondo, concentrándonos en la inhalación y la exhalación, haciendo consciente nuestra respiración. Se nos pide que, a partir de la respiración, pongamos atención en nuestro cuerpo que está ahí, quieto y respirando, que intentemos dejar todas las energías negativas con las que hemos llegado, para traer aquí, a la escena y al grupo, las energías positivas. Se nos pide que sintamos la energía grupal. El training termina con la indicación de abrir lentamente los ojos, cada uno a su ritmo. Un aplauso final cierra el ejercicio.

Una vez que estuvo todo listo se deja un margen de tiempo para que todos puedan alistarse y realizar otros ritos de inicio como calentamiento del cuerpo, de la voz, repasar los textos, las coreografías, etc. Algunos lo hacen de manera individual y otros se unen para repasar, por ejemplo, canciones que se cantan en conjunto. Se crea una polisemia de sonidos y de movimientos. Y una vez que ha culminado el período preliminar comienza la pasada grabada.

Posteriormente, en el ensayo del martes 26 de abril Iván nos indica que no nos pongamos nuestros vestuarios puesto que veremos la grabación del ensayo. Esta vez nosotros seremos nuestro propio público. Nos sentamos todos alrededor de la proyección para ver nuestra pasada. Iván la iba interrumpiendo para que pudiésemos ver nuestros errores y problemas. Los intérpretes tomamos nota de las correcciones para poder integrarlas en el próximo

ensayo. Este ensayo podría también entenderse como un ensayo post-liminar, puesto que implica una retroalimentación con respecto al trabajo de la pasada anterior.

En una primera instancia se corrigen las posturas corporales. En ciertos momentos de la obra transcurren varias situaciones simultáneas. En algunos casos, un grupo de intérpretes se encuentra en un costado del escenario mientras una o dos personas se hallan en el otro costado realizando diversas acciones. Se hace énfasis en no abandonar la postura corporal, la presencia escénica, mientras se está en medio del grupo, por más que uno pueda pensar que no se está prestando atención en uno en tal o cual momento. No hay que dejar de estar alerta y tampoco aprovechar esos momentos para relajarse y descansar. Por lo tanto, la presencia escénica está en relación con cierta disposición del cuerpo donde la musculatura debe encontrarse siempre activa, en conjunto con una concentración y atención constante. Esta misma atención debe estar siempre, y cuando se dicen los textos también, estar alerta con lo que el propio cuerpo comienza a hacer a pesar de uno. Por ejemplo: muchos comenzaban a hacer un pequeño balanceo con el cuerpo cuando empezaban a hablar. Ese balanceo, dado quizás por el nerviosismo o por no saber qué hacer con ese cuerpo quieto que está ahí portando un texto, debe desaparecer puesto que no solo revela inseguridad del actor, sino que es estéticamente poco atractivo, nos dice Iván. Todos aquellos momentos que revelan inseguridad deben ser corregidos. En este sentido, también se nos pide una conciencia y auto-observación constante respecto a nuestro cuerpo cotidiano, y así poder tener más control de nuestros gestos. Recordemos que Barba señala que el actor debe ser consciente de las técnicas cotidianas para generar un cuerpo extracotidiano.

Hay momentos, también en las coreografías o en los tránsitos por el espacio, que no están claros y que el intérprete pareciera estar un poco perdido. Se llega a la conclusión de que hay que hacer más pasadas, muchas pasadas, para poder integrar todos los momentos de la obra con todas sus plantas de movimiento.

Por otro lado, se corrige la manera de decir los textos. No todos los textos deben ser dichos desde el mismo lugar de neutralidad, casi periodístico, y tampoco con la misma carga emotiva, como vimos anteriormente al describir la puesta en escena de La Matanza. Como en un comienzo se insistió tanto en la neutralidad emotiva de los textos, este modo de decir comenzó también a trasladarse hacia otras situaciones. Por ejemplo: la obra comienza con

una “situación representacional” que requiere actuación. Pancho le dice a María Jesús: “Hubo una matanza de estudiantes en la universidad...” y María Jesús le responde: “¿cuándo? ¿Cómo? ¿Estuviste en la universidad?...” etc. Estos textos, en el video que veíamos estaban dichos desde la misma neutralidad con la que se dicen, por ejemplo, los textos del ensayo de Manns. Y la corrección que hace Iván gira en torno a que en ese momento en particular debe haber una urgencia en el texto de María Jesús, y que debe verse reflejado en su cuerpo cuando escucha lo que Pancho le está diciendo, que “los mataron a todos”, puesto que es una situación con un diálogo que (esta vez) debe escucharse.

Por otra parte se corrigen las coreografías. Éstas no deben poseer una carga emotiva. No debemos fruncir el ceño, nuestro rostro no debiera expresar angustia o aflicción, no tendríamos que estar tristes o alegres, sino simplemente “estar” desde una neutralidad. Iván nos explica que si las coreografías se ven provistas de una carga emotiva se perciben “actuadas” y debe ser todo lo contrario, “orgánica y natural”, como habíamos estado trabajando con Rocío en el laboratorio. Lo mismo ocurre en algunos textos donde no está lograda esa neutralidad. Por lo tanto nos pide que abandonemos la actuación en esos momentos y que busquemos “esos lugares de nadie”, por ejemplo, a partir de la respiración. Hay otros gestos que sí deben poseer una carga emotiva. Por ejemplo: cuando nos paramos todos juntos frente al público (en varios momentos de la obra) y miramos a los ojos de los espectadores y luego mostramos ambas manos, las palmas de las manos vacías. Estos momentos debieran contener una carga emotiva. Es el actor mostrando sus manos, manos de trabajo, está mostrando que no tiene nada que ocultar, entregándose al público. Se nos pide que miremos más, que logremos sostener la mirada con el público que aún no está, que no dejemos la mirada perdida en el horizonte. También se nos pide que no inventemos un público que no existe, que miremos a los que están: Iván, Yerko, Paulina Durán y Starista Jacobsen. Algunos de nosotros estábamos evitando la mirada, y para eso inventábamos un público mirando espacios vacíos como si hubiese espectadores.

Además, Iván nos pide que pensemos en aquellos “momentos rituales” de la obra, al interior de la obra. Nos señala que hay “momentos más ceremoniosos que otros”, “más rituales que otros”, y que por tanto requieren de una disposición distinta del cuerpo. Nos da

el ejemplo, que ya se ha mencionado: cuando todos nos recostamos sobre el piso representando los cuerpos caídos en la lucha, debemos prestar especial atención a ese “ir al piso”. Debiera ser un momento ceremonioso y por tanto requiere cierto cuidado y lentitud. Iván nos pide que pensemos cómo ir al suelo, qué apoyo primero, si miro primero el suelo, si apoyo las manos primero, etc. debiera involucrar movimientos lentos, como si se tratara también del respeto hacia los muertos. Y no así cuando nos levantamos. Cuando nos ponemos de pie ya se trata de un tránsito hacia otra cosa. Nos pide que logremos distinguir este tipo de cosas.

Varias veces Iván insiste en las ritualidades de la obra. Por ejemplo: el ensayo del martes 07 de Junio, Iván nos habla de los “respiros rituales”. En el margen de las correcciones después de una pasada o bien, en la fase de separación, Iván nos menciona que debemos dejar más silencio entre un cuadro y otro. Ese silencio, debiera ser como un respiro ritual. No debiera ser solo silencio en el sentido de que simplemente nos quedamos callados, sino que debe llenarse ese silencio, estar atentos y vivir ese silencio, conectarse con lo que acabamos de narrar, con el peso de lo que estamos contando.

Estas correcciones serán recurrentes. No es fácil para los intérpretes incorporarlas de un ensayo a otro, por lo tanto se insiste en ellas a lo largo del proceso de montaje, tal y como se vuelve a insistir en llenar los silencios en la reunión de planificación del 11 de Junio.

Por otro lado, quisiera mencionar que hay también una insistencia en no ocultar los procedimientos. Se nos pide que lo que tengamos que hacer no se oculte a los ojos del espectador, sino todo lo contrario. Por ejemplo en las correcciones del ensayo del 17 de abril, Yerko señala que si hay que prenderle fuego al bracero, que no se de la espalda para prenderlo como si se estuviese ocultando lo que se está haciendo. O también, cuando Marcelo moja sus antorchas con parafina no debe hacerlo escondido detrás del baúl, sino mostrar que para hacer su solo de danza con fuego debe embetunar sus antorchas con parafina.

4.5 El cuaderno de campo como objeto escénico.

El ensayo del día viernes 25 de marzo, antes de comenzar Iván se acerca al lugar en el que me encuentro escribiendo y me dice: “si quieres puedes utilizar tu libreta en la obra, puedes tomar notas en la primera parte, cuando están todos sentados, ahí ve tu qué escribes, si quieres puedes tomar apuntes para tu etnografía”. Casi un año después, en una entrevista, le pregunté por qué había decidido incorporar mi libreta en la obra.

Primero que nada no puedo dejar de decir que me parece fascinante que en la entrevista que tu me estás haciendo con respecto de la obra, (se ríe) me preguntes por la decisión de dirección a partir de un trabajo que tu ya estabas haciendo para tu tesis, de lo que ahora me estás entrevistando. Esos círculos, esas interconexiones es lo que me parece fascinante con eso que se genera, que te decía antes de los textos de la obra. Como que al final qué fue primero (se ríe), tu tesis o la obra (en broma) (Iván Insunza).

En el momento en que Iván me invita a escribir durante la obra se estaban buscando acciones físicas que nos hicieran “habitar la escena”. Dadas las características de la obra, nos encontrábamos muy quietos en escena. Decíamos nuestros textos, hacíamos las coreografías, seguíamos la planta de movimiento, los trayectos, cantábamos, sin acompañar estos procesos con acciones físicas tales como arreglarse el pelo, la ropa, mirar a los compañeros, tragar saliva, comentar algo en voz baja a otro, etc. Estábamos quietos, como muñecos que siguen indicaciones, sin conseguir habitar la escena. Recordemos que Mary Douglas (1973) a raíz de una comparación entre el teatro y el ritual, señala que un símbolo material puede tener un poder efectivo y que se constituye como un punto de apoyo que ayuda coordinar las acciones y modifica la atención y la percepción. Este símbolo material puede tratarse de un objeto o de determinadas acciones, tales como un movimiento reiterado de las manos.

(...) yo estaba pensando en que era necesaria la acción física. Estaba tratando de sacarlos de estado de zombis en el que estaban todos así como tiesos, nadie hacía nada. Entonces, según me acuerdo también te invité a estar escribiendo en la libreta

al mismo tiempo que la Melody estaba doblando y desdoblando la bandera, y al mismo tiempo en que a alguien le pedí que se acomodara la ropa. Como que esa imagen cuando se habla de la muerte al inicio, que es muy extensa, y era todo el rato en la misma composición, era bien insufrible cuando estaban todos tiesos. Entonces que hubiera más vida, que hubiera más acción, y si tu querías estar escribiendo todo el tiempo... (...) (Iván Insunza).

A raíz de lo anterior se produjo una situación interesante de mencionar aquí. No solo el cuaderno de campo se transformó en un objeto escénico, sino la propia etnografía y el proceso etnográfico pasaron a ser parte de la puesta en escena, adquiriendo una cualidad estética vinculada a la realización escénica.

4.6 Trabajo de mesa: representación, presentación y simulacro

Paralelamente a los ensayos se estaba llevando a cabo un “trabajo de mesa”, principalmente entre Yerko e Iván. Esto consistía en delimitar con mayor precisión la tesis de la obra, lo que implicó redefinir los conceptos de representación, presentación y simulacro. Por lo tanto, en varias oportunidades se entregaron nuevas versiones del texto de la obra al elenco. El viernes 21 de abril, Iván nos entregó un nuevo texto de la obra, donde se habían realizado modificaciones en torno a las referencias respecto del teatro, por ejemplo: se cambiaron los textos que decían: “el actor no puede representar la muerte” por: “el actor no puede presentar la muerte”.

(...) si decimos que el actor no puede representar la muerte, entendiéndolo así es una tontera, sí puede representar la muerte... yo puedo hacer (respira con fuerza como ahogándose) y puede ser una pésima representación pero es una representación de la muerte. Pero lo que el actor no puede hacer y que, para una obra así, que quiere hablar de esas muertes terribles, resulta terrible, es que el actor no puede traer la muerte aquí, el actor no se va a morir en la obra. Entonces es como una paradoja,

cómo actuamos esto si queremos mostrar todas estas muertes y si no podemos morir en la obra (...) (Iván Insunza).

Por otro lado, Yerko quiso incluir el concepto simulacro para reforzar la idea de representación, en el sentido de que el actor sí podría simular la muerte.

Yo entiendo por simulacro el “hacer como qué” y es como lo que combate mi concepción de teatro, y si voy a “hacer como qué” voy a evidenciar que esto no es más que el intento de “hacer como qué”. Pero que evidentemente no es, que nadie vaya a pensar que es, porque no es. De hecho algunos textos dicen: “el actor puede simular la muerte”. Sí, de simularla puede simularla, pero eso evidencia la distancia que hay entre la simulación y efectivamente el que murió, sobre el que se está contando, narrando (...) (Iván Insunza).

Como hemos mencionado Richard Schechner (2000) señala que mientras la vida pública se teatralizaba se le pidió al teatro que mostrara sus artificios, que no fuese un agente del engaño o mentira, y si no se le pedía al actor que se sacara sus máscaras tradicionales al menos se le pidió que mostrara cómo se ponía y se sacaba las caretas.

Por otro lado, el texto hace referencia a las tendencias que consideran el entrar a escena como una muerte del actor, en el sentido metafórico de que el actor se abandona a sí mismo al entrar a escena, como se había mencionado en el punto anterior.

la Jesu que tiene un texto que dice: “tal vez el actor ha muerto”, porque está toda esta poesía en torno a que el actor muere cuando hace a otro, que la condena del actor es morir en sí mismo cada vez que actúa porque esté haciendo o no a un personaje está sacrificando su cuerpo en función de la obra, de una idea, de un... pero ese mismo texto dice: “aún así, no es más que poesía”. Sí, oh, se muere el actor cada vez que entra en escena, pero qué sentido tiene eso al lado de una foto de un muerto con moscas, con los sesos reventados, con... (...) (Iván Insunza).

Por lo tanto, se comenzó a definir, entre Yerko e Iván cuál era realmente la tesis de la obra, qué es lo que se quería afirmar con estos comentarios respecto al actor y al lenguaje teatral.

(...) porque a lo mejor poéticamente da lo mismo si a lo mejor yo digo el actor no puede presentar la muerte o el actor no puede representar la muerte, el actor no puede simular la muerte, el actor no puede traer la muerte aquí...poéticamente como que daba lo mismo, pero había que ver cuál era la tesis que sostenía todos esos comentarios de la obra. Entonces Yerko empezó a ser bien riguroso con eso, (...) le imprimió un marco, una perspectiva... (Iván Insunza).

4.7 La Estructura Espacial

Dado que en la pasada que fue grabada la mayoría de los actores estábamos perdidos se creó una estructura espacial. Esta estructura fue importante para poder “fijar”⁶¹ las posiciones en el espacio. Recordemos que Van Gennep señala que en los rituales encontramos marcas territoriales que se encuentran delimitando el espacio. Se trata de establecer ciertas fronteras y distinciones espaciales que indiquen el curso de los ritos.

A esto generalmente se denomina “planta de movimiento”. Ocurre en los ensayos que se fijan algunas posiciones, pero luego se olvidan dada la gran planta de movimiento. Por esta razón Iván decidió crear una estructura espacial. Se trata de dos columnas: A y B, que son atravesadas por tres filas: 1, 2 y 3. De este modo, los lugares más cerca del público son A1 a la izquierda y B1 a la derecha, etc. A partir de este momento se hablará en esos términos en los ensayos, con esta nomenclatura, aunque posteriormente se abandonará cuando ya esté incorporada. Lo que resta de este ensayo repasamos la obra según la nomenclatura. Se pide que cada uno tome nota del lugar en el que debe ir en cada momento con el fin de ayudar a la precisión y a la composición espacial. De este modo, si algo ocurre en B2 no debe pasar a B3 ni a B1, debe transcurrir donde está asignado que ocurra. Con el tiempo, como veremos cuando pasemos a las funciones, esta rigurosidad y este apremio por

⁶¹ Se utiliza en teatro y en danza la palabra “fijar” para aquellos elementos o acciones que quedarán de ese modo en la puesta en escena. Entonces, si se le pide a alguien que haga tal movimiento en tal lugar de la sala, se quiere que esto quede de ese modo, se habla de “fija” ese movimiento en ese lugar.

establecer cada movimiento en un lugar determinado comienza a abandonarse. A pesar de ello, fue necesaria para poder crear los tránsitos, los trayectos, la precisión de los movimientos y de los desplazamientos, la planta de movimiento, las ubicaciones en relación con las proyecciones, la composición de la imagen en el espacio y la conciencia del espacio escénico.

Por otra parte, hay situaciones que no pueden estar sujetas a esa estructura espacial, y por lo general se trata de aquellos momentos de mayor improvisación. No siempre ocurría del mismo modo, y estaba bien que eso fuese así. La idea era generar esos momentos de acción y reacción que no pudiesen estar totalmente controlados y calculados.

4.8 Los nervios

Los nervios comienzan a aumentar en la medida en que se acerca la fecha de estreno. El nervio y la inseguridad comienza a transformarse en un tema de conversación tanto en las fases preliminares como en las post-liminares. Por otra parte, los nervios del estreno promueven que los actores hagan un training o una preparación más intensa. Se busca espacios para liberar la energía del nerviosismo. Se busca soltar el cuerpo, la musculatura, la preparación tiene mayor presencia, se hace más ruido, se corre más, se salta, los intérpretes se mueven mucho más por el espacio. Por lo tanto, la fase preliminar comienza a cambiar a medida en que nos acercamos al estreno. Se introducen también otros ejercicios. Por ejemplo: el día martes 26 María Jesús llevó “bastones”: “¿Hagamos bastones?” preguntó. Y la mayoría se unió al ejercicio de los bastones. Se trata de un ejercicio conocido en las escuelas de teatro. Todos en círculo comienzan a lanzarse uno a uno un palo, parecido al palo de las escobas. Se lanza el palo a un compañero flectando las rodillas y luego estirándolas. Cada lanzamiento está acompañado por un pequeño sonido de la voz. Para lanzar el palo a un compañero debo hacer contacto visual con él. Por lo tanto, es también un ejercicio de atención, concentración, responsabilidad y confianza. Debo lanzar bien el palo para no golpear a mi compañero. Debo lanzarlo de forma vertical para que pueda recibirlo. Este ejercicio estará muy presente a lo largo de las fases preliminares de las funciones.

Del mismo modo, la fase liminar varía: hay mayor concentración, mayor atención, menos juegos, menos risas, menos distracción y mayor disciplinamiento. Hay mayor energía en las pasadas. Y las interrupciones por parte de Yerko e Iván disminuyen significativamente.

5. Las Funciones

El período liminar por excelencia corresponde a las funciones con público, que comienzan a tener lugar en el estreno, el día 29 de julio del año 2011. Se trata del convivio teatral que nos menciona Dubatti. Pero como todo período liminar, y como todo convivio teatral, esta fase también posee su período pre-liminar o de separación, o convivio pre-teatral, como también un período pos-liminar o de agregación, o convivio post-teatral.

La primera función o presentación de *La Matanza* correspondió al estreno, que tuvo lugar en el Centro Cultural de España, el 29 de julio del año 2011. Esta función es de suma importancia para la compañía y marca el tránsito hacia el período de funciones, o bien, las temporadas.

La primera temporada de *La Matanza* contemplaba funciones los días jueves, viernes y sábados del mes de agosto del 2011. Cada fin de semana se llevarían a cabo en un lugar diferente. El primer lugar correspondió al Centro Cultural Arte Joven, Quinta Normal, el segundo a Estación Mapocho, el tercero al Centro de Investigación y Estudios Coreográficos (CIEC), el cuarto al Centro Cultural Espacio Matta y el quinto al Centro Cultural San Joaquín.

A pesar de que este itinerario estaba programado con antelación, y el comienzo de la temporada estaba previsto para el jueves 04 de agosto del 2011 en el Centro Cultural Balmaceda de Quinta Normal, la primera función después del estreno tuvo lugar en la sala Sergio Aguirre de la Universidad de Chile, el 03 de agosto. Paralelamente, Iván Insunza presentaría la obra *Pink Moon*, basada en *Dinosaurios*, de Santiago Serrano, con la Compañía de Teatro de Balmaceda, en el contexto del Festival de Directores de la Universidad de Chile, en dos funciones el miércoles 03 de agosto. A pesar de ello, la obra no pudo presentarse debido a que el dramaturgo se opuso a la puesta en escena de su obra.

De este modo, para no generar problemas en el itinerario del Festival, Teatro Kapital ofreció llevar *La Matanza* ese miércoles. Como se trató de una emergencia no todo el elenco pudo participar de estas dos funciones extra programáticas. Además, a raíz de esta experiencia, se le ofreció a Teatro Kapital realizar su segunda temporada en septiembre en dicha sala. Para esta segunda temporada Luis Farías abandonará la compañía por motivos laborales. En su reemplazo entrará Sebastián Pérez y se reincorporará Fernanda Riveros recuperada de su situación de post-parto. Y a fines del año 2011 *La Matanza* se presentó en el Teatro Nacional.

Ya entrado el año 2012, en abril, la obra dará nuevos giros y se presentará nuevamente en el Teatro del Centro Cultural Balmaceda, en Quinta Normal. Y por último, hasta la fecha, en septiembre del presente año *La Matanza* llega al auditorio del Museo de la Memoria. Para estos dos últimos lugares se integran al elenco Paulina Durán, Yerko Tolic y Milenka Cordova, además de los niños Salvador Insunza y Libertad Briones. Se trata de treinta y tres funciones en el transcurso de un año, donde el elenco y la puesta en escena han sufrido diversas transformaciones, lo que hace de *La Matanza* un acontecimiento diverso en sus propias repeticiones, un proceso en permanente construcción.

5.1 Período preliminar de las funciones

El período pre-liminar, como hemos venido señalando reiteradas veces, marca una situación de tránsito hacia una situación de liminaridad. También hemos señalado que podemos comprender un período liminar bajo diversos prismas. En este caso particular, el período preliminar de las funciones podemos comprenderlo bajo dos acepciones. En primera instancia, corresponde a los ensayos que tienen lugar antes de las funciones. Debido a la itinerancia por diversas salas, estos ensayos se llevaron a cabo un día antes, o el mismo día de la función con varias horas de antelación. Por otro lado, el período preliminar también hace referencia a la situación de convivio pre-teatral que señala Jorge Dubatti,

donde tiene lugar la afluencia del público a la sala, la compra de las entradas, la preparación de los aspectos técnicos de la sala, la preparación de los intérpretes etc. Por lo tanto, a continuación exploraremos el período preliminar en relación a los ensayos y al convivio pre-teatral.

5.2 Los ensayos

Dados los diversos lugares donde *La Matanza* tuvo lugar, fueron necesarios diversos preparativos cada vez que la obra cambiaba de espacio.

Por un lado, se trató del traslado de toda la escenografía de un lugar a otro. Por lo general, se programaba un día para “desmontar” durante la semana. En otros casos esto debía hacerse al término de la última función en el lugar, puesto que ya se encontraban programadas otras actividades en el lugar en cuestión. La escenografía debía guardarse en la bodega de Balmaceda y luego ser llevada al próximo lugar donde se presentaría *La Matanza*. Para los traslados contábamos con el automóvil de Yerko. Entre todos ayudamos a descargar. Los hombres trasladaban las cosas más pesadas, como las bancas y el baúl, y las mujeres aquellas cosas más livianas como las sillas, el proyector, el mástil de la bandera, etc.

Por otro lado, los distintos espacios escénicos tenían diversas dimensiones y diversas posibilidades de escenificación. De este modo, cada vez que la obra se presentó en un espacio diferente, se requería un tiempo de preparación y ensayo, que podemos considerarlos como períodos pre-liminares. Esto significaba pasar revista ala planta de movimiento, las coreografías, las características del suelo, las posibilidades acústicas de la sala, la iluminación, el sonido de audio, etc. Ninguna sala es igual a otra: permite diversas escenificaciones y significa diversos desafíos para todo el equipo. Se trata de diversas posibilidades en torno a los cuerpos en el escenario, a la escenografía, la iluminación, las situaciones, etc. Por ejemplo, en cada sala los “recreos” deben transcurrir en un lugar determinado, siempre en el mismo lugar. Por lo tanto, en cada una debe asignarse un lugar

de ese transcurrir buscando las posibilidades estéticas. En cada caso debían redefinirse las marcas territoriales.

Cuando se trata del primer ensayo en una sala distinta, los intérpretes recorren el escenario libremente, prueban las coreografías, la voz, se quedan quietos mirando las butacas vacías, hacen sonidos con el cuerpo para probar la acústica. Suele suceder, como en el caso del Centro Cultural Balmaceda, en Quinta Normal, que los suelos son más resbaladizos que otros. Y esto significa poner especial atención para no caerse. Por lo general hay a disposición un linóleo sobre el piso, pero puede ocurrir que no lo haya. Por otro lado, la sala nunca se comporta del mismo modo cuando no está el público, por ejemplo: la acústica puede cambiar debido a que el sonido reverbera más o reverbera menos en relación a la cantidad de personas en la sala, y como es poco probable de que haya el mismo número de personas, el intérprete debe estar atento a la proyección de la voz en cada presentación. Nunca se sabe cómo se comportará una sala en términos acústicos hasta la primera función. Por lo tanto, si bien los intérpretes prueban la acústica de la sala, saben que nunca será lo mismo en el convivio teatral.

Por otro lado, es importante preparar la sala, montar la escenografía, ocuparse del suelo si es necesario, comprar elementos que puedan faltar como alcohol de quemar, guaipe, etc.

Pero esta etapa preliminar no es solo trabajo de los intérpretes, sino también de la diseñadora y los técnicos. Por lo general incluso suelen llegar antes que los intérpretes para estudiar las posibilidades de iluminación de la sala y las condiciones eléctricas. Esto implica saber cuántos focos hay a disposición, cuál es su potencia, cómo se comporta la luz en el escenario, cuáles son las posibilidades de iluminación en relación a la escenografía, cómo pueden disponerse de la mejor manera, etc.

La iluminación depende del material que hay disponible en cada lugar. Es una prueba, no puede ser algo rígido. No es como programar la mesa, dejarla grabada y listo. Y a mi me gusta hacer las luces desde el experimentar cada vez. No sé si ustedes se dan cuenta pero yo todas las funciones les doy luces distintas. Hay algunas que están fijadas, pero hay otras que...uno lo siente distinto a cómo lo están haciendo ustedes (Francisca Switt, diseñadora).

Por otro lado, puede ocurrir que la sala no contenga equipos de iluminación, ni las condiciones eléctricas necesarias, como sucedió en las funciones de Estación Mapocho. En esta oportunidad, Teatro Kapital arrendó equipamiento para iluminación y para la energía eléctrica en general. Para este caso el elenco llegó junto con el equipo técnico para ayudar a descargar. Es importante mencionar que para esta oportunidad se incorporaba recientemente la diseñadora teatral Francisca Switt.

En Estación Mapocho sí que fue un nervio absoluto porque yo nunca había visto la obra y llegué el mismo día a montar luces y a hacer las luces, sin haber visto jamás la obra. Entonces no tenía idea dónde tenían que ir los focos, no sabía dónde ustedes se paraban en el transcurso de la obra. Y el guión de luces tampoco estaba. Iván me iba soplando porque se la sabe de memoria. Hubo harta improvisación, y eso también es descubrir...es como hacer algo en vivo, realmente en vivo (Francisca Switt, diseñadora).

Por otro lado, en otras ocasiones puede suceder que se necesite mayor tiempo de ensayo. Este fue el caso de las funciones para el Festival de Directores de la Universidad de Chile. Como se trató de una situación imprevista, Luis Farías no pudo asistir a estas funciones por asuntos laborales. De este modo, fue necesario reunirse por la mañana con Luis para poder cubrirlo en el transcurso de la tarde. Así, a las 10 de la mañana llegamos al Centro Cultural Balmaceda, en Quinta Normal para ensayar. Se decide hacer una pasada “a la italiana”⁶² para solucionar la ausencia de Luis, con Luis mirando la pasada y dando indicaciones. Entre todos nos repartimos sus textos, sus acciones, sus momentos. Por ejemplo: si en un momento Luis repartía volantes al resto del elenco en el transcurso de la función, lo hará quien no esté diciendo un texto o cantando, o en lugar de Luis, Marcelo le pondrá la bolsa de basura sobre la cabeza a Luchín en el momento en que se representa la tortura de un estudiante.

⁶² Una pasada a la Italiana consiste en una revisión rápida de toda la obra. Por lo tanto, se dicen solamente los principios y finales de los textos, de las canciones y de las coreografías. Se trata de pasar revista a la estructura de la obra.

Por lo tanto, desde un comienzo *La Matanza* estuvo sujeta a imprevistos, donde nunca una función será igual que otra. En estos imprevistos también surgen nuevos descubrimientos que hacen de *La Matanza* un constante proceso de escenificación.

5.3 Convivio Pre-Teatral

Como se ha mencionado, no podemos identificar con claridad cuándo es que comienza el convivio pre-teatral. Para algunos espectadores, por ejemplo, puede comenzar desde el momento en que se reúnen en grupo para asistir al teatro, o bien en el momento en que se llega a la boletería para comprar la entrada, o quizás después cuando el público espera fuera de la sala para que se abran las puertas, o una vez que éstas han sido abiertas. Lo mismo ocurre para los integrantes de la compañía. El convivio pre-teatral puede comenzar para un intérprete cuando se reúnen en la sala para el calentamiento previo, o bien cuando se ha reunido con algún compañero para comprar algún material que falte para la escena, entre otras posibilidades. A pesar de lo anterior, debemos recordar que Dubatti utiliza la palabra convivio para hacer referencia a la idea de “encuentro”, por lo tanto, el convivio pre-teatral marcaría las instancias en que las personas se reúnen para ir y estar en el teatro, y en este caso vivir la experiencia que ofrece *La Matanza*.

Alrededor de cuarenta minutos antes comienzan llegar a diversas personas al lugar de encuentro. Y a medida en que se acerca la hora de la función aumenta la cantidad y variedad del público.

Hay personas de todas las edades, pero predominan los jóvenes. Los que se encuentran solos generalmente son adultos, y los jóvenes en grupos. Los grupos más grandes se componen hasta de 5 personas, no más. Incluso hay niños pequeños. Las personas no interactúan entre sí, salvo aquellos que están en grupos y lo hacen sólo con las personas de su grupo (Andrea Gallegos, etnógrafa).

Esperan fuera de la sala, conversan, fuman, miran a su alrededor. En algunas oportunidades comen y beben antes de la función. Por ejemplo: en las funciones que tuvieron lugar en Estación Mapocho, había una serie de centros de comercio a su alrededor, como quioscos, negocios, carritos de sopaipillas, etc. Las personas iban a comprar mientras esperaban que se acercara la hora de entrar. A pesar de ello, como las entradas para el teatro eran gratuitas y se entraba por orden de llegada, nunca iban muy lejos.

En la mayoría de los casos, a medida que se acercaba la hora de la función comienza a hacerse una fila frente al ingreso de la sala, del teatro o del centro cultural. Generalmente esta fila se arma de manera espontánea. En otras ocasiones es incentivada por algún miembro de la organización del teatro o por la productora de Teatro Kapital, Paulina Durán. Mientras tanto, los intérpretes esperamos adentro. Como se señaló anteriormente, la preparación de los intérpretes implica un alistamiento individual pero también pueden llevarse a cabo actividades grupales. Los intérpretes deben planchar sus vestuarios, maquillarse, peinarse, vestirse. Generalmente estas tareas se llevan a cabo en medio de conversaciones propias del período preliminar. Luego algunos repasan sus textos, o bien las canciones, o las coreografías. En algunos casos se decide hacer un training grupal, que puede consistir en “hacer bastones” en el escenario. No siempre participan todos de estas actividades grupales y puede que los que la estén llevando a cabo varíen según las necesidades de preparación de cada uno.

A medida que comienza a acercarse la hora de la función la mayoría comienza un trabajo de preparación personal. Por ejemplo: Raúl hace training vocal, haciendo sonar las cavidades de su boca. Christian hace training físico, repasando las coreografías. Melody corre por el espacio. Luis realiza ejercicios de estiramiento y repasa trozos de las coreografías. Pancho repite sus textos en voz alta. Raúl continúa con ejercicios de proyección de la voz, controlando el aire. Luchín se ha quedado al frente del escenario repasando sus textos. María Jesús y Rocío pasan revista a una coreografía que hacen juntas. Luchín ha comenzado a hacer ejercicios de estiramiento de su cuerpo. Melody enuncia sus textos en voz alta. Christian ejercita su cuerpo con movimientos de vaivén hacia arriba y hacia abajo, doblando su torso y sus rodillas. Lorena ha comenzado a hacer ejercicios de concentración, levantando y bajando las manos con los ojos cerrados. Marcelo realiza

ejercicios de estiramiento y de concentración. A veces se lo ve con los ojos cerrados mientras se estira.

Aún más cerca de la hora se nos pide que dejemos de hacer ruido puesto que ya hay público afuera, esperando la hora de entrada. En este momento abandonamos la sala y nos reclinamos en los camarines.

Cuando llega el borde de la hora estamos listos y sabemos que en cualquier momento nos dirán que se abrirán las puertas de la sala. Siempre se avisa a los intérpretes, sin excepción. Si María Jesús y Luchín deben estar en el escenario para la entrada del público, se espera a que se acomoden en el espacio. En estos momentos previos, aumenta el nerviosismo de los intérpretes. Sin embargo, a medida que avanza el número de las funciones hay mayor relax. En las primeras funciones, o la primera temporada, este momento previo, estos minutos previos, eran de mucho silencio y concentración. Se podía ver a algunos realizando los últimos estiramientos, repasando por última vez los textos, dando pequeños saltitos, haciendo algún ejercicio para la articulación como pasarse la lengua por los dientes, distendiendo la musculatura del rostro, subiendo y bajando los hombros, girando la cabeza, remeciendo el cuerpo para quitar tensiones, etc. Pero a medida que aumentó la confianza y que habíamos hecho tantas veces la obra, estos minutos previos podían estar llenos de risas y conversaciones de diversas índoles.

Por último, todo el equipo se reúne para el último y conocido rito antes de la entrada del público. Es uno de los ritos de inicio que marca una diferencia con los ensayos. Nos ponemos en círculo, uno al lado del otro. Nos quedamos unos segundos en silencio. De a poco comenzamos a frotar nuestras manos frente a nosotros, a la altura del pecho. Una contra la otra. Hacemos esto para concentrar las energías. Luego nos tomamos de las manos. Con la derecha se da y con la izquierda se recibe. Esto quiere decir que la mano derecha está hacia abajo y la izquierda hacia arriba. Pasamos otros segundos en silencio. Algunos respiran o suspiran con fuerza y al unísono gritamos bajito: “mierda, mierda, mierda”.

Cuando se abren las puertas de la sala los futuros espectadores comienzan a ingresar al establecimiento donde tendrá lugar la función. Una vez que han entrado comienzan a buscar un lugar donde sentarse. Como mencionábamos, en algunas ocasiones los intérpretes

ya se encuentran en el espacio escénico cuando entra el público. En otras, ingresan cuando el público ha tomado asiento e Iván ya ha presentado la obra.

Una vez dentro de la sala, el público se acomoda en los asientos. Los primeros en ocuparse son los del centro. Hay actores ya ubicados en el escenario. El volumen de las conversaciones disminuye considerablemente y comienza a bajar cuando los asientos se completan y el flujo de personas moviéndose baja. Algunos se acomodan la ropa, apagan sus celulares, y miran hacia el escenario. Quienes conversan lo hacen murmurando, aunque el proceso de acomodación de las personas genera sonidos que rompen con el silencio que los murmullos pretenden no interrumpir (Andrea Gallegos, etnógrafa).

Por lo general, estos sonidos se escuchan “detrás del telón”. Oímos y sentimos que el público está ingresando. Poco a poco la sala comienza a subir de temperatura, sentimos la presencia del público que comienza a atravesarnos desde ese momento. A medida que los ruidos van disminuyendo, comenzamos también nosotros a acompañar ese silencio aunque no seamos vistos ni oídos. En algunos casos hay más ruido que otras veces. Cuando llega el silencio “total”, nos ubicamos en nuestros lugares según el orden de entrada a la escena, intentando hacer el menor ruido posible. Aunque no estemos a la vista de todos, ya nos encontramos respondiendo a lo que ocurre dentro de la sala a partir de pequeños comportamientos. Y desde allí siempre escuchamos la bienvenida y presentación de Iván. En algunos casos, el silencio tarda más en llegar. Esto generalmente depende del número de personas, pero también del público en cuestión, sobre todo si hay niños. Suele suceder que algunas personas continúan hablando en voz alta cuando ya ha bajado considerablemente el volumen de las demás personas. Si esto sucede, el mismo público llama al silencio con un “shhht”. Podemos ver que hay un comportamiento particular esperado tanto por parte de nosotros como por parte del público, y el mismo público se corrige.

Luego de que todas las personas tienen asiento, el silencio es mucho más evidente. El director se pasea por la sala para ayudar a organizar y a acomodar a las personas

que están de pie. La gente lo mira. Luego se para en el centro, saluda, lo saludan, da la bienvenida, pide que apaguen los teléfonos y comienza la obra, no hay silencio completo hasta que se apagan las luces...y al menor ruido se escuchan los “shht” (Andrea Gallegos, etnógrafa).⁶³

Este saludo tampoco es el mismo en transcurso de las funciones.

Se apagan las luces. El director presenta la obra y agradece la presencia en el lugar. Agradece más que otra veces⁶⁴. Menciona incluso el clima como un indicador de eso. “gracias por venir, a pesar de el frío de la noche” (Katherine Riveros, etnógrafa).

5.4 Técnicas para generar el cuerpo escénico

Los intérpretes se preparan para la escena. Como mencionábamos anteriormente, el nivel de preparación disminuye a medida en que aumenta el número de funciones y se tiene mayor seguridad con la obra. Como señala Richard Schechner, la fase preliminar corresponde a lo que ocurre antes de una función, e incluye el “training” o calentamiento, o bien ciertos ejercicios de concentración.

Como ya se ha comentado en puntos anteriores, cada uno realiza los ejercicios necesarios y en ciertas ocasiones se realiza un training grupal. Generalmente los vestuarios se planchan en los camarines (si es que los hay), o sobre el escenario. Lo mismo ocurre con el maquillaje y los peinados. También algunos días algunos se muestran más enérgicos que otros y las ejercitaciones varían de una función a otra. A pesar de ello, hay algunos que se

⁶³ Se trata de la segunda presentación del Centro Cultural Estación Mapocho, en Agosto, 2011.

⁶⁴ Se trata de la segunda presentación del Centro de Investigación y estudios coreográficos (CIEC), en agosto del 2011.

esmeran por realizar siempre determinados ejercicios. Por ejemplo: es común ver a Luchín remeciendo su cuerpo, dejando salir sonidos con la voz y golpeando de vez en cuando su pecho con fuerza, o ver a Raúl realizando ejercicios vocales de articulación y de proyección de la voz. Sin embargo, no todos necesitan de los mismos rituales de inicio.

Creo que hay gente que le es importante hacer training y moverse, soltar porque te relaja, porque te hace entrar a la escena sin tensión. El estar en exposición te hace tener tensión (...) Pero hay actores que necesitan de un ritual de concentración distinto. A mi me pasa eso, yo paso mis textos en la mente, la planta de movimiento, lo hago, y me sirve. Es una técnica de concentración para entrar a escena de manera relajada (...) Porque si a tu mente se le olvida algo, tu cuerpo responde por ti (...) (Fernanda Riveros, intérprete).

Por otra parte, es importante recordar que los intérpretes de *La Matanza* no solo son actores, sino también bailarines. Por lo general se los ve realizando algunos ejercicios previos que difieren de la preparación de los actores. Sin embargo, a partir de los seminarios que se llevaron a cabo en el período de separación, incorporaron algunas técnicas como las técnicas y ejercicios vocales, que utilizan en particular para prepararse para *La Matanza*.

Yo utilizo diversas formas o técnicas para entrar a escena, pero siento que lo más importante, es predisponerme o, mejor dicho, hacer un ritual antes de entrar a escena, dialogar con mi cuerpo, me preocupo de entrar en un estado súper meditativo. Para eso hago ejercicios del yoga, por ejemplo, o también hago un poco de ejercicios vocales... siempre dependiendo de lo que uno vaya a ser en escena es diferente la forma de preparación, son diferentes las técnicas, pero creo lo más importante es entrar en una especie de trance (Marcelo Ahumada, intérprete).

Por lo general el elenco llega dos horas antes de las funciones para contar con suficiente tiempo para todos los rituales de inicio que sean necesarios. A pesar de ello, la

congregación de los artistas nunca sucede del mismo modo y también se encuentra sujeta a imprevistos. Puede suceder que un intérprete pueda llegar solo media hora antes de la función o al borde de la hora, sin tener demasiado tiempo para preparaciones previas.

Hay calentamientos que uno ya tiene incorporados como calentar las cuerdas vocales... Yo creo que hay algo que se activa cuando uno está en la sala con el público, pero el calentamiento lo potencia, obviamente que lo potencia. Pero igual tu puedes entrar a escena sin calentar e igual el switch se te prende (Christian Falcón, intérprete).

5.5 Período liminar de las funciones, convivio teatral

El período liminar de las funciones comienza cuando tiene lugar la función. Como señala Dubatti y también Richard Schechner, el momento exacto se torna difícil de determinar. Este comienzo puede estar marcado por un cambio en la iluminación, en la música, por la presencia de algún sonido en particular, por el silencio del público, por la entrada de algún intérprete, por la presentación del director, etc. En el caso de *La Matanza*, este comienzo ha estado principalmente marcado por la presentación de Iván Insunza y por un cambio en la iluminación. Cuando esto sucede el público guarda silencio.

Hay un cambio en la luces y llega el silencio, junto con la llegada del director a dar la bienvenida (...) se para en el centro, saluda, lo saludan, da la bienvenida, pide que apaguen los teléfonos (...) Termina de hablar Iván y el público aplaude (...) y comienza la obra (Andrea Gallegos, etnógrafa).

En algunas circunstancias el propio público tampoco tiene claridad respecto a cuándo ha comenzado la función. En algunas puestas en escena, la función comienza desde el momento en que entra el público. En la mayoría de las funciones de *La Matanza* ya se encuentran algunos intérpretes en escena cuando ingresan los espectadores, por lo que el

público cambia su actitud corporal al entrar a la sala, por ejemplo: bajando el tono de la voz.

Por otro lado, para el intérprete el período liminar puede comenzar también en este momento, o bien antes o después. Es distinto para quienes están en el escenario cuando entra el público y para quienes estamos “detrás del telón” mientras el público ingresa. Como se mencionó, allá atrás, sin ser vistos aún, puede que haya risas, conversaciones cotidianas, como también pueden tener lugar las últimas preparaciones antes de entrar a escena, como recordar algún texto, dar pequeños saltitos, realizar un último estiramiento, acomodarse la ropa, el pelo, etc. Para algunos esta situación umbral hacia el estadio liminal genera mucha ansiedad y nerviosismo, que se acaba en el momento de poner un pie sobre el escenario.

Todas las funciones son distintas unas de otras. Esto puede deberse a las características del espacio, si es grande o pequeño, si las butacas están cerca o lejos del escenario, si están las butacas a la altura o no de los intérpretes, si la sala alberga a muchas o a pocas personas, etc. La sala Sergio Aguirre es más pequeña, por ejemplo, que la sala de Estación Mapocho o que la sala de San Joaquín y las butacas se encuentran a la altura de la mira de los intérpretes. Los diversos contextos espaciales también son sentidos por los intérpretes. Recordemos que Van Gennep (2008) señala que los ritos de paso generan marcas territoriales o fronteras que delimitan el espacio, marcando el umbral de tránsito entre un “mundo anterior” y “otros mundos”.

Creo que el ritual también tiene como fenómeno el ambiente que lo rodea y el lugar, y a cómo la persona en el caso de que ese ambiente y lugar cambien se adapta a eso. Por eso creo que las funciones dependen de cómo nos adaptamos a los distintos espacios y al ambiente que se genera (Melody Urbina, intérprete).

Por otro lado, se debe a que la propia obra va sufriendo modificaciones en el transcurso del tiempo. Pero sobre todo, como señala Dubatti, una función de otra varía por las relaciones que se establecen entre el público y la compañía. En algunas funciones hay menos público, o el público consiste en escolares que son más inquietos, en otras la sala está llena,

podemos encontrarnos con diversas reacciones por parte del espectador, o bien los intérpretes no están concentrados, no están con energía, no están prestando atención, etc.

Yo creo que principalmente, mis sensaciones se ven modificadas por cómo me siento, según el día, según el cansancio, o las preocupaciones externas al montaje...quizás también se ven modificadas las sensaciones según cuan preparada me sienta para la función...a veces siento que estoy en muchos lugares a la vez, en escena, en las voces, las canciones, el público, los textos (...) pero a la vez estoy muy presente, capaz de improvisar en el momento adecuado (...) (María Jesús López, intérprete).

Por otro lado, Dubatti señala que no solo las relaciones entre el público y el intérprete son las que están en juego en estos vínculos multidireccionales. También están en relación a los otros integrantes de la compañía.

Es súper raro no verle la cara al público. Uno no sabe cómo están reaccionando. A lo mejor escuchas una risa o que la gente se mueve, que está incómoda, aburrida...es súper externo porque estás viendo desde lejos...depende la obra también. Pero a nosotros no nos ven. Ustedes al final saludan y nos señalan pero nadie mira para atrás y el que lo hace no nos alcanza a ver. Nosotros percibimos al público pero a través de ustedes, al verlos a ustedes vamos viendo al público, las reacciones y las relaciones. Y eso se nota mucho, se nota en la energía (Francisca Switt, diseñadora).

5.6 El cuerpo cotidiano y el cuerpo extracotidiano

Hemos señalado que en este paso de un “mundo ordinario” a un “mundo performativo”, como señala Richard Schechner, tienen lugar ciertas “transformaciones incompletas”, o también como menciona Icle, se abre una dimensión extracotidiana que altera el cuerpo del intérprete, dando lugar a una sensibilidad distinta de la sensibilidad cotidiana.

En este sentido, la mayoría de los intérpretes señalan una diferencia entre ambos mundos, que se ve reflejada también en sus cuerpos.

Una de estas diferenciaciones tiene que ver con los distintos niveles de atención, concentración y conciencia, como señala Mary Douglas, Gilberto Icle, y Richard Schechner. Y los intérpretes de La Matanza también han experimentado estas transformaciones.

(...) el cambio que yo siento más grande al entrar a escena es mi atención. Como que prendo el switch de la atención. Y hago más consciente todo (...) porque también cuando uno sube al escenario está siendo observado. Y esa es la otra cosa que te cambia, (...) el estar siendo observado te cambia (...) hago consciente mi cuerpo y mis movimientos. Es la conciencia y la atención (Christian Falcón, intérprete).

Por otro lado, uno de los intérpretes identifica una situación importante de considerar aquí, que luego se relacionará con otras percepciones. Christian Falcón menciona que “en escena, además de estar atento, estás sujeto a un juego”. Es decir, hay una sujeción del intérprete a la escena, como señala también Iván Insunza respecto del público, que por algunos es experimentada también como un punto de comparación con el quehacer cotidiano.

Por su parte, Yerko Tolic, a partir de su experiencia de estar fuera de escena como asistente de dirección, y de estar en escena como intérprete en las cinco últimas funciones, señala que hay una diferenciación respecto a la forma de “estar” en el cotidiano sobre todo en torno a la relación con el “otro”. A este respecto, Yerko identifica que “de alguna u otra manera se vive la vida haciendo como que el otro no está”, como si el otro no existiese. Vivimos en nuestros hogares, señala Yerko, olvidando que vivimos con otros, como nuestros vecinos. Y el estar en escena sugiere un modo de estar en el mundo diferente.

Sí siento que es un estar alerta distinto. ¿Cómo lo siento a nivel corporal? Quizás tenga que ver con ese disciplinamiento a la estructura, que está proponiendo dónde tienes que estar, cuándo tienes que llegar, qué tienes que hacer, qué es lo que viene, está esa partitura previa que tu cuerpo tiene que ir recorriendo, ir vivenciándola. Porque también hay una serie de exigencias externas que vendrían siendo las del director, donde destaca ciertas ideas que tienen que estar operando y que tu tienes

que estar respondiendo. Por ejemplo: el hecho de estar presente, estar vivo, de no hacer como que las cosas no existen o no están, o los otros no están, tus compañeros o los espectadores, o lo que ocurra (...) (Yerko Tolic, intérprete y asistente de dirección).

Por otro lado, si bien los intérpretes identifican una transformación de su cuerpo, también señalan que algo se mantiene, es decir, tiene lugar una “transformación incompleta”, como nos menciona Schechner (1985), donde la ambigüedad y la paradoja forman parte de la unidad de lo liminar.

(...) ya no soy la Fernanda de afuera, soy la actriz que vive la situación adentro. Entonces sí, hay modificaciones de cuerpo pero siempre hay un lado tuyo dentro de la obra y el lado del actor, los dos mundos que se mezclan, eso me pasa (...) (Fernanda Riveros, intérprete).

(...) en mi cuerpo cotidiano yo soy súper inquieta, tengo harta energía. Pero en escena yo me limpio de eso (...) entonces siempre en escena yo cambio, yo tengo que concentrarme en estar quieta (...) y siempre estoy consciente de mi cuerpo (Melody Urbina, intérprete).

Esta conciencia del cuerpo también se manifiesta en la sensación de auto-observación o de vigilancia de sí mismo, que surge a partir del estar frente a otro. Se trata del convivio consigo mismo del que nos habla Dubatti (2007).

(...) y además del texto, además del foco, del telón, de todas las indicaciones que uno tiene encima, yo siempre estoy consciente de mi propio cuerpo (...) uno se está auto-observando (Melody Urbina, intérprete)

Tenemos a ese otro que nos observa, que somos nosotros mismos como de afuera, pero eso es nada más, que tiene que estar mirando pero no interfiriendo que no te saque de ahí, de ese estar presente (Christian Falcón, intérprete).

En el cotidiano no sé si uno se sobreexpone tanto, en la escena me siento sobreexpuesto de mil maneras, casi a veces siento que esta súper exposición abusa de mi un poco, en el cotidiano el cuerpo pierde un poco capacidades de sorprenderse, de cambiar de estados.....creo yo debe ser por la rutina el comer, el lavarse, levantarse, son cosas súper concretas que el cuerpo ya reconoce, cosa que a diferencia de la escena aunque sean las mismas acciones así de concretas, no es para nada lo mismo, es raro explicar (Marcelo Ahumada, intérprete).

Esta idea de cambios de estados también es identificada por otros intérpretes, y se relaciona a su vez con la sujeción al juego de la escena.

Para mi, entrar a escena tiene que ver con que yo llamo a ciertos estados y los trato de presentar, entonces al final estoy haciendo una transformación, estoy en la escena. Porque yo en escena... no sé, si me dan ganas de ir al baño no voy a ir al baño, no me voy a salir de esto porque estoy acá (...) estoy haciendo un trabajo que me lleva finalmente a un ritual, tal vez, o a un estado distinto. Yo creo que la palabra clave son los estados (Rocío Celeste, intérprete).

Estos cambios de estado pueden llevar al intérprete a una sensibilidad distinta de la sensibilidad cotidiana, como sugiere también Gilberto Icle. Si bien en los ensayos ya podíamos identificar una preparación de un cuerpo extracotidiano, en el estadio liminar de las funciones esta situación se ve intensificada.

En una primera instancia siento que mi cuerpo comienza a adquirir un cierto estado de miedo, contemplación, la piel esta sobre estimulada, los sentidos se expanden y

agudizan, un cuerpo vulnerable a cada segundo, mutando, transformándome.
(Marcelo Ahumada, intérprete).

Del mismo modo, esta sensibilidad extracotidiana puede verse manifestada de otras formas. Recordemos que Gilberto Icle notó que los intérpretes de su grupo de estudio mencionaron la suspensión del dolor en relación a esta sensibilidad distinta:

Me ha pasado muchas veces, que he estado enferma del estomago y no he sentido nada durante la función, e incluso he experimentado mejoría después de una función
(María Jesús López, intérprete).

Fischer-Lichte, por otro lado, señala que la puesta en escena está en relación con el presente, con un aquí y ahora. Es importante mencionar que el intérprete de La Matanza busca hacer énfasis en un “cuerpo presente”.

Y mi cuerpo en el presente es un cuerpo que está alerta todo el rato a lo que está ocurriendo (Francisco Muñoz, intérprete).

Por otro lado, es importante mencionar que esa misma sujeción que mencionábamos anteriormente, ese “estar sujeto a un juego”, que nos menciona Christian Falcón, puede ser percibido por parte de los intérpretes de un modo distinto y ser experimentada también como una “sujeción cotidiana” o una “sujeción rutinaria”.

Quizás yo como persona no valoro tanto el momento de estar en ese lugar (...) es eso lo que yo no valoro tanto... por eso creo que me aburre también la interpretación. El estar en escena, estar ahí (...) porque no quiero tener que entrar a escena todos los jueves y viernes durante un mes...es como la rutina...como el hecho de tener que estar cambiando constantemente, como agradando... (Rocío Celeste, intérprete y coreógrafa).

Por otra parte, ese mismo hecho rutinario que puede adquirir la puesta en escena, para algunos intérpretes puede terminar por volver mecánico el trabajo en escena.

Es una cosa del ser humano el perder la capacidad de asombro frente a todas las cosas. O sea, nos puede pasar con el texto, nos puede pasar con una obra, nos puede pasar con un personaje, como nos pasa en la vida cotidiana con la cordillera, con la lluvia, con el sol... (Melody Urbina, intérprete).

Al actor en general le tiende a ocurrir ese fenómeno, que ejecuta cuando se hace repetidas veces...hacer la cuestión en serie te hace ser un ejecutante “de” más que un viviente de la situación (Fernanda Riveros, intérprete).

Por lo tanto, como hemos visto anteriormente las dimensiones, estados y sensibilidades que los intérpretes puedan adquirir consiste en una posibilidad, en una invitación de la escena. Sin embargo, no siempre se experimenta con la misma intensidad, ni del mismo modo.

5.7 Los niños en escena

A pesar de que en un momento *La Matanza* pudo volverse rutinaria y monótona para algunos intérpretes, esta situación vino a revertirse con la introducción de nuevas personas en el elenco, sobre todo con Salvador de cinco años y Libertad de tan solo meses.

Hubo un momento en que se me volvió monótono y fue terrible y lo pasé súper mal, y no quería hacerlo porque era repetir y repetir el fraseo, y escuchar de nuevo a toda la gente que hablaba, era súper frustrante. Pero ahora que entró Salvador siento que todos entendieron que esto es siempre distinto, y eso sí me hace estar en otros estados (Rocío Celeste, intérprete y coreógrafa).

Salvador se incorpora a la escena sobre todo bajo los cuidados de Yerko. Él es el encargado de llamar su atención, de hacerlo jugar y de indicarle los momentos en los que tiene que realizar ciertas acciones. A pesar de su corta edad, también hay momentos donde Salvador debe bailar y cantar. Sin embargo, siempre tiene la libertad de rehusarse a hacerlo. Por otro lado, dada la interactividad de Salvador, no se mantiene siempre con Yerko, sino que se vincula también con otros intérpretes del elenco. Las acciones de Salvador son imprevistas para nosotros. Si bien tiene conciencia del espacio escénico y de la presencia del público, y realizamos ensayos previos para su incorporación a la escena, Salvador no se encuentra sujeto como nosotros a este quehacer escénico. Salvador salta, se ríe, habla, grita, se cruza, hace ruidos, interviene, juega, interrumpe, desconcierta, sale del escenario, participa, indica los equívocos, le habla a su padre que está en el público, le habla a los técnicos, etc. Y los intérpretes deben, debemos, incorporar, reaccionar, incluir las improvisaciones de Salvador. Esto significó, para todos los integrantes de la compañía, la necesidad de un estado aún mayor de alerta y de concentración, como también permitió un grado mucho mayor de improvisación en torno a la escena.

Nosotros estábamos obligados a actuar en el presente, porque habían muchos factores que eran imprevistos y todos teníamos que estar muy atentos a cualquier cosa que pudiera pasar. Y eso hizo que la obra en ese momento funcionara tan bien. Y que todos sintiéramos una energía potente (María Jesús López, intérprete).

Por otro lado, la estructura fija de la obra comenzó a ponerse en tensión, modificándose, como por ejemplo la estructura especial, los recorridos y tránsitos por el escenario, el lugar donde debíamos sentarnos, etc. Todos teníamos absolutamente claro para dónde movernos, hacia dónde caminar, en qué lugar específico de las bancas sentarnos, en qué lugar decir un texto, etc. Sin embargo, con la incorporación de Salvador estos recorridos y tránsitos fueron empapados de una nueva flexibilidad.

Salvador es una fuerza viva que no está sometida a la profesionalidad del rol que jugamos como artistas: yo tengo que decir las cosas que tengo que decir en el

momento en que tengo que decir, y hacerlas en el momento en que tengo que hacerlas, porque yo como adulto he tomado la decisión de hacer esto (...) En cambio Salvador no es un adulto, es un niño y vive su vida como el niño que es (...) y el espacio del juego es como el lugar en el que nos podemos encontrar. Entonces yo he renunciado a hacerle todo tipo de exigencias (Yerko Tolic, intérprete y asistente de dirección).

Por otro lado, es importante mencionar que la incorporación de los niños, sobre todo de Salvador, hizo crecer la “función performativa” que buscaba “elevar” Iván Insunza, a su vez haciendo de *La Matanza* “una nueva obra”. Por otro lado, se generó una *communitas* distinta, una comunidad de actores, una gran familia dispuesta sobre el escenario de la cual el público también forma parte. En ese sentido es que Christian Falcón señala que “con Salvador fue como más familiar”.

Los niños, al entrar al espectáculo, se transformaron en fenómenos performativos (...) ahí yo creo que se provocó en totalidad lo que quiere Iván: que esto sea algo performativo, con la mezcla de estos significados y de estas formas. Y Salvador nos cambia la obra. Si ustedes se dieron cuenta, una obra que dura una hora y cuarto, se demoró dos horas (...) Y eso es por Salvador (...) porque con él estamos sujetos a la improvisación. Y a nosotros nos modifica. (Fernanda Riveros, intérprete).

En este sentido, Christian Falcón también señala que “para mi la obra ha dado un vuelco desde que están los niños. Desde que entró Salvador la obra ha sido distinta”. Del mismo modo Paulina y Rocío señalan respectivamente: “Yo le comenté al Iván ayer: esta es otra obra”, “creo que esta es otra obra y mucho mejor para mi gusto” .

Es interesante señalar que con la presencia de Salvador, el “error” en escena dejó prácticamente de tener lugar. Todo consistía en la incorporación de las situaciones, fueran estas provocadas por Salvador o por el equívoco de algún intérprete. Todo comenzó a transformarse en una potencialidad para crear nuevos momentos escénicos. Por ejemplo: a todos nos desconcentraba Salvador, a unos más que a otros, y en un determinado momento

Yerko debía decir un texto que olvidó decir puesto que se encontraba jugando con Salvador al antiguo juego del “run-run”. Y Fue Iván quien intervino desde el público para decir el texto de Yerko.

A mi lo del run-run del otro día es algo que me pasa en la vida cotidiana. Yo me concentré en el run-run con Salvador y me fui, y no caché que todo seguía y en eso escucho a Iván hablando y fue genial porque me sorprendió mucho porque me doy cuenta de que no tengo el control, que no puedo tener todo el tiempo el control.
(Yerko Tolic, intérprete y asistente de dirección).

Esto da lugar también otras transformaciones de los intérpretes, sobre todo en torno al modo de concebir la puesta en escena.

Y ayer, cuando el Iván se paró y dijo el texto del Yerko, ahí a mi se me cayeron todos mis paradigmas respecto de las cosas que deben suceder en una puesta en escena
(Melody Urbina, intérprete).

Por otro lado, la entrada de Salvador produjo una mayor distención en el ambiente y en la relación de la escena con el público.

Salvador se volvió en el centro de la atención... y es increíble que logre sacar risas... he visto tantas veces la obra y nunca había escuchado ni una sola risa. La presencia de Salvador distiende el ambiente, da la sensación de que acercara al público por su espontaneidad. Es un niño siendo niño... hasta pregunta: ¿ahora me toca cantar?
(Andrea Gallegos, etnógrafa).

Por otra parte, Libertad, la pequeña de tan solo meses, también produjo situaciones de espontaneidad y de improvisación, a los que los intérpretes debemos reaccionar. Por ejemplo: en una escena en que todos debíamos estar en silencio durante un momento y luego comenzar a cantar. Ese canto siempre había sido un canto sutil, apenado, doliente,

derrotado, que venía después de un silencio por los muertos. Sin embargo, Libertad comenzó a balbucear transformando la escena.

(...) Y la Libertad dio vuelta la escena. Empezó a hablar y a hablar, y tu le cantaste a ella y de ahí todos le cantábamos a ella. Y se transformó la escena (María Jesús López, intérprete).

Y eso es porque estábamos todos ahí presentes. Porque si nosotros no hubiésemos estado en el momento, y hubiésemos estado solo pendiente de lo que tenemos que hacer, hubiésemos estado todos mirando para abajo y la Libertad hablaría y hablaría y nadie la pescaría, pero en verdad no ocurrió eso. Nos modificamos, nos modificamos todos (Fernanda Riveros, intérprete).

Y esta situación no solo es vivida por los intérpretes, sino también por el equipo técnico y por la diseñadora teatral.

Ahora con los niños hay harta improvisación no solo para los intérpretes, porque tu no sabes qué van a hacer, y tienes que estar atento y dispuesto a que la obra cambie siempre. Y eso me gusta porque la mantiene fresca, entretenida y que a uno le siga gustando (Francisca Switt, diseñadora).

5.8 La experiencia liminal de *La Matanza* para los intérpretes

No para todos los intérpretes se trató de una misma experiencia. Para algunos el tema de la obra se constituyó como un lugar decisivo de una sensibilidad particular. Para otros, la dimensión performativa, es decir, su modo particular de puesta en escena trajo una experiencia determinada. También las mismas experiencias de los intérpretes se han ido modificando a lo largo de las funciones. Para algunos ha cambiado su percepción de la historia, para otros su percepción de una puesta en escena, para otros ambas. Aquí entran en

juego también las propias vivencias personales, como también las vivencias compartidas. Por ejemplo: durante todo el transcurso del proceso de ensayos y de funciones ha estado presente el embarazo y el nacimiento de niños. Durante los ensayos María Fernanda estaba embarazada, y luego, en el transcurso de la primera y segunda temporada lo estaba María Jesús. Por último, su hija nacida hace pocos meses es incorporada a la puesta en escena, junto con su hermano Salvador.

Yo embarazada tuve todo a flor de piel. De hecho, en mis textos finales Iván me decía: “no, no te emociones, no te emociones”. Y me costaba mucho no emocionarme... y todavía es latente mi maternidad. Entonces me es difícil que me ocurra el fenómeno del actor ejecutante que me ha pasado miles de veces. Porque me toca una fibra sensible (Fernanda Riveros, intérprete).

El embarazo y la maternidad afectó de manera particular a las actrices, pero también el resto del elenco, y a la puesta en escena.

Yo creo que todos sentíamos eso. Porque en el proceso cuando estábamos contigo embarazada y decías los textos, y te veíamos a ti presente, con la guata y todo, y que después nos pasó con la Jesu... eso nos transportaba mucho más rápido a lo que estábamos haciendo (Christian Falcón, intérprete).

Por otro lado, las experiencias en el transcurso de las funciones han ido variando, generando aprendizajes y transformaciones en diversos sentidos.

Siento que primero fue súper duro, puesto que por los temas que tratábamos me afectó hartito por mi forma tan receptiva; las primeras veces me hacía mal (...) Con el tiempo ha cambiado hartito esto, o sea ya lo conocí lo habité y puedo entrar y salir de eso. Ahora siento que La Matanza me genera un aprendizaje infinito de cuerpos, de personas, de estados, de maneras de sorprenderme (Marcelo Ahumada, intérprete).

Puede que para algunos no se haya modificado mucho la percepción de la historia. Sin embargo, no es algo que ocurra solo en el transcurso de la puesta en escena, sino también que ya haya ocurrido a partir del proceso de investigación que requirió *La Matanza*. Sí puede ocurrir que los intérpretes se conecten más, o menos, con lo que se está narrando, dependiendo de la función o de ciertos momentos específicos dentro de las funciones.

La verdad es que mi percepción de la historia no ha cambiado mucho desde que leímos el ensayo del Pato Manns... y posteriormente montamos...más bien ha cambiado mi percepción de la performance en escena, los cambios, la sensación de que no se ha terminado la obra, que está en constante movimiento, como un infinito... (María Jesús López, intérprete).

Yo tenía conocimiento, pero no de todas las matanzas. Entonces te abre otras perspectivas como para darte cuenta y decir: guau, qué poco sabemos nosotros o cuánto más quisiéramos abrir ojos, y abrir mentes, porque hay una ceguera cultural Y esto te puede provocar a ti las ganas de investigar más (Fernanda Riveros, intérprete).

5.9 El público en el período liminar

Una vez que “ha comenzado la obra” tiene lugar el convivio teatral, como plantea Dubatti (2007), que hemos puesto en relación con la fase liminar identificada por Van Gennep (2008) y Victor Turner (1980). Hemos señalado anteriormente que en esta fase tiene lugar una estructura interestructural denominada *communitas*, donde los roles habituales se modifican y se nos ofrece un momento ‘en y fuera del tiempo’, dentro y fuera de la estructura social (Turner, 1980). En esta “comunidad liminal” los individuos se encuentran en un rango de mayor igualdad entre sí, trascendiendo a las posiciones de rango, edad, parentesco, e incluso en algunos casos, de sexo (Turner, 1980).

La obra nos posiciona en una esfera distinta. Nosotros somos total y absolutamente anónimos. Existimos como categorías ampliadas: el espectador, el observador, no tenemos edad, sexo, ni historia... El actor en escena paraliza nuestro tiempo (...) la obra es un recreo en el tiempo y en el espacio, irrumpe en la vida cotidiana del ser humano... (Katherine Riveros, etnógrafa).

En la situación liminal del convivio teatral de *La Matanza*, el público se mantiene generalmente en silencio, sin cruzar la frontera que divide el espacio escénico del resto de la sala. Rara vez alguien sale de la sala durante el transcurso de una función.

Hay un silencio absoluto, solo interrumpido por sonidos de la obra misma. Nadie se para, ni habla, todos miran hacia el frente. Tampoco se ve gente comiendo o tomando algo. Las posturas del público son rígidas; brazos cruzados, piernas cruzadas. Quienes quieren comentar algo, lo hacen en un tono de voz bajísimo, acercándose al oído de su interlocutor. Mayoritariamente la gente está quieta, aprovechan para moverse o acomodarse cuando el sonido de la obra es alto (Andrea Gallegos, etnógrafa).

A pesar de este silencio y quietud del público que generalmente acompaña el desarrollo de una función, han tenido lugar otras presentaciones donde no ha transcurrido de este modo y el público se ha mostrado más bullicioso, como por ejemplo en una de las funciones de Espacio Matta.

Hay dos personas en mi fila que hablan muy alto. El resto del público los hacen callar con un "shht". Es primera vez que escucho tantos murmullos, sonido de celulares, latas de bebida y bolsitas, es como estar en el cine (Andrea Gallegos, etnógrafa).

A partir de la percepción de la mirada del público se puede notar el trabajo que se está realizando con la iluminación. Como se señaló anteriormente, la iluminación en un

principio acompañaba la obra, mostrando aquello que se debía mirar. En el transcurso de las funciones esto se fue modificando y no solo se mostraba aquello que el público no estaba acostumbrado a mirar, como podría serlo alguien que está hablando, sino que se amplió la iluminación para generar múltiples focos de atención. De este modo, las miradas comenzaron a dirigirse hacia múltiples lugares. Las cabezas dejaron de girar al unísono y múltiples miradas comenzaron a cruzar el escenario en diversos puntos, dejando entrever el trabajo multifocal de la iluminación y de la puesta en escena.

Por otro lado, es importante mencionar que en determinadas ocasiones los intérpretes hacen su entrada a la escena desde el espacio donde está ubicado el público, o cruzan esta frontera en determinadas funciones para “los recreos”. La interacción con el público se ve acentuada en las tres últimas funciones de *La Matanza* que tuvieron lugar en el Museo de La Memoria y de los Derechos Humanos. Los artistas no solo cruzaban la frontera del espacio escénico sino también se sentaban en las butacas vacías para conversar con el público, o simplemente se acercaban a un espectador para preguntar qué le estaba pareciendo la obra.

Los actores salen del escenario, se pasean, se sientan entre público y hacen preguntas: ¿cómo se ve desde acá? ¿Como está? ¿Como se escucha? Creo que al principio el público se desconcierta un poco, además esto va acompañado de luz sonidos y gritos. Se ven miradas dubitativas, ¿tengo que responder? ¿Participo? Es una frontera que se rompe (Andrea Gallegos, etnógrafa).

Estos tres momentos de “recreo” durante las funciones, también estaban acompañados de cambios de iluminación y sonido. Se prenden las “luces de sala”, quedando iluminado tanto el espacio escénico como el lugar del espectador. Respecto del sonido, como mencionamos anteriormente, durante su transcurso suena una pista de audio con las locuciones emblemáticas de la radio de los años ochenta. En estos momentos, tenemos la indicación de abandonar el peso de la escena y de la historia, movernos con energía por el espacio, jugando, riendo, gritando.

En la segunda “salida” de los actores, Sofía se sienta conmigo y me habla como si nada... Además se prenden las luces y eso provoca otra ruptura de “frontera”. El escenario siempre tiene una iluminación diferente del espacio donde está el público, ahora todo es uno y los actores están acá e interactúan con el público (Andrea Gallegos, etnógrafa).

Por otro lado, como vimos anteriormente, la entrada de Salvador se volvió un punto decisivo para el quiebre de esta demarcación espacial y también para una mayor interacción con el público, quien toma la iniciativa de participar de ciertos sucesos de la obra.

Salvador baila y los actores le aplauden, aplauso que el público replica. Los mismos actores son ahora el público de Salvador (Andrea Gallegos, etnógrafa).

Este tipo de interacciones no ocurren en todas las funciones del mismo modo. De hecho, al día siguiente de la función que menciona Andrea (8 de septiembre del 2012) el público no acompañó los aplausos que los intérpretes dedicábamos a Salvador para su momento de danza. Cada función es distinta una de otra.

Todas las veces ha sido diferente y las funciones han estado sujetas a distintas cosas. Es abrir cosas a la investigación junto con el público. Eso es lo bueno, junto con el público. Que se descubren cosas con el público (Christian Falcón, intérprete)

Se forman como ecosistemas dentro del sistema. Se crea como un micro-sistema dentro del sistema, como micro-organismos por cada una de las funciones (Melody Urbina, intérprete).

A pesar de que mi lugar es distinto al de ustedes, nunca vas a tener el mismo guión de luces, nunca te van a quedar en el mismo canal, nunca vas a tener los mismos focos, ni en cantidad ni en calidad, entonces hay siempre un nivel de improvisación,

hay que conocer bien la obra, saber qué funciona y qué no, y cuál es el plan b, y el plan c....y así (Francisca Switt).

Porque hay algo que a lo mejor ocurre un día y puede ocurrir exactamente lo mismo en términos generales y con otros espectadores no va a funcionar. Entonces eso genera distintas cosas en relación a lo que ocurre (Francisco Muñoz, intérprete).

Por lo tanto, las reacciones que el público pueda tener, y sus intervenciones, también pueden constituirse en una sorpresa para nosotros y puede ser que no vuelvan a repetirse. Por ejemplo: en el transcurso de la obra, varias veces nos ponemos de pie frente al público y mostramos nuestras manos vacías, intercambiando miradas. Este momento, por lo general, es acompañado de silencio. Y una sola vez ocurrió, el día 9 de septiembre, para la última función hasta la fecha, que algunas personas del público levantaron sus manos hacia nosotros, mostrando sus manos vacías, del mismo modo en que nosotros lo estábamos haciendo.

Por otro lado, hay una intencionalidad por parte de la puesta en escena de generar interpelaciones al público, antes de la incorporación de Salvador, como por ejemplo: la mayoría de los textos se dicen mirando al público, intercambiando miradas, de frente al público. O en determinadas ocasiones nos quedamos todos en silencio, de pie, mirando a los ojos del espectador.

Eso del enfrentamiento de las miradas es un trabajo yo encuentro como de conexión, de tocar la obra, siento yo, (...) en ese toque de miradas (...) yo siento que en ese minuto, sea quien sea, independiente del tipo de público, en ese minuto ellos se sienten tocados. No sé cómo. Pero hay una cosa, hay algo. Y a mi me ha pasado también en algunas obras cuando soy público (Melody Urbina, intérprete).

A pesar de estas interacciones algunos intérpretes aún sienten que “el público está muy cómodo” (Christian Falcón), que de todas maneras se encuentra en el lugar convencional de sus respectivas butacas.

Y a pesar de uno los mira a los ojos, y lo trata de interpelar y todo, y le dice cosas a la cara, pero más allá de eso, el público está súper cómodo, como que aún existe esa convención de que el actor no le va a hacer nada al público. Y yo siento que habría que jugar a incomodar al público en esos momentos (Luchín Alarcón, intérprete).

Como señala Dubatti, el público (al menos un espectador) es necesario para que tenga lugar el acontecimiento teatral o el convivio. Y como se señaló anteriormente, hay diversos tipos de público. Cómo los intérpretes sientan las distintas relaciones que se establecen dependerá de cada función particular.

Hay distintos tipos de público, hay personas que están muy metidas, que uno ve muy comprometida y que te llega, hay gente que tu ves que está en otra y lo sientes. Yo creo que tiene que ver con la energía... uno lo siente y también modifica (Fernanda Riveros, intérprete).

Cómo yo percibo al público cuando ellos nos están viendo va a depender del público en cuestión, hay gente más sensible, hay gente que no, hay gente que yo he visto llorando... (Melody, intérprete).

Por otra parte, *La Matanza* ha tenido presentaciones para público escolar. Se trata de funciones de retribución para el Centro Cultural Balmaceda Arte Joven, dado que el proceso de creación y de ensayo tuvo lugar en este centro cultural. En esos encuentros, se reunía una gran cantidad de jóvenes que tenían entre 13 y 18 años, que provenían de diversos establecimientos educacionales. El público escolar por lo general suele ser más inquieto, tiene mayor facilidad para perder la atención y para mantener la concentración. A veces suele suceder que interrumpen con risas, con algún objeto que dejan caer sin quererlo, con conversaciones con los compañeros, etc. El intérprete, por tanto, debe estar sumamente atento para no perder la concentración. Siempre se nos informa si se tratará de

una función para público escolar con antelación. Si tal es el caso, el ritmo de la obra ha de ser distinto, ha de ser más rápido.

A pesar de lo anterior el público permanece todo el tiempo sentado, casi inmóvil. En algunas oportunidades pudimos ver a algún espectador emocionado que había comenzado a llorar, como ocurrió en la segunda función de Estación Mapocho, o en la primera función del CIEC. A pesar de ello, es difícil saber qué es lo que están sintiendo en el transcurso de la obra. Puede suceder que un espectador esté muy serio y nos dirija una mirada inquisidora desde su butaca, sin embargo al final de la función puede que se ponga de pie para aplaudir con mucha animosidad.

A mi ayer me pasó que yo estaba muy desconcentrada e insatisfecha con la función y yo me decía todo el tiempo: yo si fuera público, me pararía y me iría indignada. Y después me sorprendí mucho cuando vi que la gente nos aplaudía, y nos aplaudía, y nos aplaudía, y de pie algunos, y yo me decía: ¡qué pasó! Entonces la percepción desde adentro puede ser muy distinta. Y yo quedé muy sorprendida con la reacción del público (Melody Urbina, intérprete).

5.10 La función referencial y la función performativa

Hemos visto que Erika Fischer-Lichte hace una distinción entre una función referencial y una función performativa, y que Gumbrecht repara entre los “efectos de presencia” y los “efectos de significado”. Además, debemos recordar que esta diferenciación ha estado presente desde muy temprano en los trabajos de la Compañía Teatro Kapital, y que se constituye como uno de sus ejes fundacionales. Del mismo modo, hemos constatado que *La Matanza* se ha inclinado por una acentuación, o “elevación” como nos comenta Iván Insunza, de esta función performativa. También hemos examinado que al acentuar esta función, se pretende generar una multiplicidad de significaciones.

Un amigo que vio la obra me dijo: “cuando vi el rosario yo vi que estaba representado el poder religioso en Chile” y yo jamás lo pensé cuando ensayamos, cuando a la Lore se le ocurrió tener el rosario...pero el se fue en esa volá y armó

todo un análisis de la obra a partir de ese elemento...el tomó el significado a partir de eso, de que él vio ese elemento...es como ese movimiento plástico...lo que significa cada elemento para quien está viendo (...) nosotros te damos la primera parte pero tu completas lo que quieras completar o lo que se te venga a la mente.

(Melody Urbina, intérprete).

El rosario fue introducido en la obra debido a que Iván nos pidió que buscáramos accesorios u objetos que nos permitiesen realizar acciones físicas en el transcurso de la obra. En esta medida, mi cuaderno de campo también fue bienvenido dentro de la escena. Y Lorena Flores decidió llevar un rosario, que finalmente permitió otras lecturas posibles en el transcurso de *La Matanza*. Como hemos visto, se trata de acciones físicas que nos permiten “habitar la escena” y potenciar la “presencia escénica”.

En este sentido, también consiste en una intención por volver aún más partícipe al espectador en relación a su trabajo interpretativo. Como señala Fischer-Lichte, Dubatti, Jauss y Schechner, la percepción de quien recibe la obra de arte no es está teñida de una inactividad, sino que también consiste en un trabajo creativo y participativo.

Es darle una importancia más grande dentro de la obra al espectador, que él cierre...que complete (Christian Falcón, intérprete).

A partir de una especial atención a esta función performativa, la escena genera un nuevo lenguaje a partir del cual reflexionar sobre la historia y sobre el quehacer del intérprete escénico, como también para hacer énfasis en la experiencia de la puesta en escena.

Siento que es un lenguaje en el que es difícil enganchar, pero que a medida que se va avanzando en la función el público se entrega. Siento que aprenden, que ellos sienten que aprenden en historia sobre las matanzas de las luchas obreras en Chile, pero que también sienten que son partícipes de un lenguaje nuevo para contarlo (María Jesús López, intérprete).

En este punto es importante recordar que el shamán crea un *lenguaje* a partir de su cuerpo, como nos señala Lévi-Strauss (1995), donde pone en escena y combate la enfermedad mediante técnicas específicas en el contexto del complejo shamánico. Por su parte, *La Matanza* crea un lenguaje a partir del cuerpo de los intérpretes en el contexto de una experiencia común, haciendo posible el tránsito hacia un “mundo performativo” como nos sugiere Schechner (1985). Al igual que en el despliegue performativo del shamán, en *La Matanza* se hacen visibles, se ponen ante la vista y ante los sentidos, ciertos problemas sociales a partir de la creación de un nuevo lenguaje.

Como hemos visto, Erika Fischer-Lichte señala que a partir de la función referencial y la función performativa de las manifestaciones escénicas tiene lugar una transformación. Esta puede ser a nivel de los nuevos significados que el espectador adquiere, pero también esa transformación puede orientarse en un sentido performativo.

De este modo, algunos espectadores han manifestado un cambio en su percepción, por ejemplo, de la historia o de la sociedad. La mayoría señala que conocían algunas de estas matanzas, pero no todas, no esta gran cantidad y sin fin de abusos, violencia y represión que *La Matanza* nos cuenta. En ciertos casos este cambio de percepción lleva a una reflexividad en torno a la sociedad actual, tal como hemos visto a partir de Turner (1980) y Durkheim (1968).

Es muy importante este recordatorio de la historia, este resumen que ustedes hacen como compañía, porque todas estas matanzas no están en la conciencia colectiva de la gente, como en la conciencia nacional o la memoria nacional (público).

La historia tiene que contarse de alguna manera, el trascender de las cosas que son importantes, cosas que de repente quedan en el olvido, entonces yo siento que el tratar de rescatar ese tipo de cosas es muy importante y es lo que hace la obra. Porque uno construye su futuro teniendo un pasado que no se debe olvidar (Andrés Reyes, público).

Para mi, mi percepción de la historia cambia totalmente, pero totalmente. Yo no sabía nada de esto, ... o sea, uno tiene ciertos antecedentes, pero no tantos (...) y te cambia porque uno conoce solo algunas cosas... y son datos duros, no es una interpretación de algo, esto existió, es realidad (Juanita Sánchez, público).

Es como una bofetada respecto de la historia, de los abusos de los derechos humanos acá en Chile. Yo conocía algunas matanzas que ustedes mencionan, pero no todas. Y uno se entera de un montón de otros crímenes que no conocía. Y entonces uno reflexiona sobre lo que pasa hoy en día, sobre los abusos, sobre las represiones, y qué cosas pueden estar pasando que uno ni se entera. Entonces es como despertar un poco (público).

A pesar de ello, algunas personas no solo conocían las diversas matanzas, crímenes, abusos, y violaciones a los derechos humanos, sino que también conocían el ensayo de Patricio Manns.

Yo soy actor y soy actor informado. Entonces en el sentido de enseñarme la obra no me enseña porque yo ya sé todo eso. Pero la magia que tiene el teatro es hacerlo comprender con la tesis que ustedes proponen (...) Y eso es lo potente. Y la fuerza actoral, el silencio... y a pesar de que yo soy un actor informado y adhiero a la causa, me logró emocionar, y eso es súper bueno y atrayente (público).

Yo no soy ajeno a la historia. Yo trabajo con estos temas... yo conocía el ensayo del Pato Manns ... pero igual es bueno verlo en obra, verlo presente, que la obra lo haga presente. Y si lo pones en escena, lo instalas en la escena pública, en la sociedad. Y hace ver cosas que no son vistas. Y relacionarlo con lo que ocurre hoy día, las matanzas siguen ocurriendo hoy en día. Y además me gusta el juego con el metalenguaje. Eso me llama la atención, que no lo había visto planteado así. Y mediante esto mismo te llega de otra forma, te llega emocionalmente (Javier, público).

A raíz de lo anterior, es interesante mencionar que algunos espectadores señalan esta conexión con la historia, este “hacer presente” la historia en una esfera pública, como nos señala Javier, también es apuntado por otros espectadores. Quisiera destacar una de estas impresiones, que se pone en relación con “la nueva dimensión óptica del acontecimiento teatral” propiciada por el imaginario, que señala Dubatti, y con *La Matanza* como rito funerario, como señala Iván Insunza :

A pesar de la postura de la obra, existe un escenario. La obra no está hecha de la plaza pública, está hecha en un escenario. Y hay ahí un lugar del imaginario y tu entras a ese lugar... es como si ese fuera el lugar sagrado. En los rituales se marca el espacio, éste es el espacio sagrado, y el que entra aquí ya no es el mismo que estaba afuera. Ya estoy en el espacio imaginario. Y entonces adquiere otra dimensión. Hay una carga de ese espacio. Y este espacio mira hacia el real, que serían estos eventos, que serían estas otras dimensiones que están en el pasado, porque son todos eventos de la muerte, de las matanzas. Entonces es como convocar a los espíritus, conectarse con esos espíritus. Entonces se requiere que ese espacio no pierda nunca su potencia imaginaria (Jaime Muñoz, público).

Es interesante mencionar que a lo largo de estas treinta y tres funciones, algunas personas se han dirigido a distintas salas para volver a ver *La Matanza*. Algunas de estas personas son amigos o familiares de la compañía, en ciertos casos estos amigos deciden llevar a otro para mostrarles la obra, pero otras son personas desconocidas, que supimos de su segunda visita a través de las entrevistas.

Yo la vi hace mucho tiempo, cuando la niña estaba embarazada. Y pienso que cambió mucho la obra. Hicieron muchos cambios y hay más intervención con el público, sobre todo en las partes en que los actores salen del escenario (público).

Algunos de estos espectadores tuvieron la oportunidad de ver la obra en el Museo de la Memoria, donde hubo aún mayores cambios en la puesta en escena. Para algunos de ellos, la incorporación de los niños constituyó un factor de dispersión de la atención, que jugó en contra del mensaje que intentaba entregar la obra y que podemos comprender a raíz de la constante tensión entre los “efectos de presencia” y los “efectos de significado” (Gumbrecht, 2005). A continuación comparto algunas impresiones del público:

A uno se le va mucho la atención con los niños. En comparación con la otra vez, antes uno ponía mucha más atención en la historia, pero ahora uno inconscientemente está mirando a la guagüita, al niño, entonces en algunos textos, o párrafos uno no pone atención, como que pasan simplemente. Creo que mejoró en ritmo, pero cayó un poco en el mensaje (Natalia, público).

La obra se volvió más risible, y no sé si era esa la intención del director. Se reía mucho el público en ciertos momentos y era un poco chocante escuchar: “mil muertos...” y risas. Había un roce entre el contenido y la forma expresiva. Y ese roce se puede manejar, pero en este caso había mucha dispersión. No se alcanza a ver cómo ustedes capitalizan tal dispersión (Cristóbal, público).

Sin embargo, para otros espectadores la incorporación de los niños se constituyó como un elemento positivo, ya sea que la viesen por primera o segunda vez.

Me agradó la idea de que hubieran niños, porque todos fuimos niños, es como la inocencia constante que está ahí siempre, en todo momento (Alex Medina, público).

Los niños le dan algo...rico... es como una alegría constante. Porque antes era muy... muy agobiante. Es un súper buen elemento que se pasea dentro del caos. Y nunca había visto una obra con niños y dejándolos ser, que no los fuerzas a actuar. Y además la obra deja un mensaje muy claro y muy potente (Karen, público).

Para mí los niños son vida. El sentimiento que tuve cuando primero vi la obra me gustó porque sentí pena y ahora me gustó porque sentí alegría, sentí vida. Como que vi dos obras distintas, una de vida y una de muerte (Pamela Rojas, público).

Hay algo nuevo que capté y que me pareció interesante, que es llegar a una comunidad. Y esa comunidad está como en una carpa, es como una junta de vecinos, que dramatizan y están los niños. Y se muestra esta comunidad que tiene cierta sensibilidad a ciertas cosas, como la violencia del Estado hacia las comunidades, que son ellos mismos. Y eso puede provocar una lectura distinta por parte de otros espectadores. Y también generar cierta emoción. (Jaime, público).

5.11 Período post-liminar de las funciones, convivio post-teatral

Como señalan Van Gennep, Turner y Schechner, después de un período liminar, tiene lugar una fase de reincorporación a la sociedad, que se denomina período post-liminar. Del mismo modo, hemos visto que Dubatti identifica este momento como convivio post-teatral. Este período puede significar también un momento de retroalimentación para la performance, y podría modificarla.

En el transcurso de las funciones de *La Matanza* ha habido diversos procesos de post-liminaridad. Uno de ellos corresponde al momento posterior al que termina una función. Pero también ha habido otras instancias de diálogo y de reencuentros que se constituyen como fases post-liminales.

A continuación exploraremos este convivio post-teatral de las funciones, como también otros momentos de retroalimentación como el foro de estudiantes.

Del mismo modo que en el convivio pre-teatral, el comienzo y el término del convivio post-teatral no es sencillo de determinar. Un indicador del término de una función es por lo general los aplausos, que cumple un rol fundamental en la relación del público con el resto de la compañía.

Termina la obra y hay un pequeño momento de silencio absoluto hasta que alguien aplaude y todos los siguen. Se aplaude continuamente hasta que los actores salen del escenario por segunda vez. Una vez terminado el aplauso, se prenden las luces de sala. No podría decir si es el término del aplauso lo que hace que las luces se prendan...o es el encendido de las luces lo que provoca el fin del aplauso (Andrea Gallegos, etnógrafa).

Es importante señalar que al término de una función el público siempre se ve en la obligación de aplaudir, independiente de si le haya gustado o no el trabajo que acaba de ver. A pesar de ello, la intensidad del aplauso se constituye como un gesto de comunicación entre ambos. Algunos acompañan este aplauso con un gesto afirmativo de la cabeza y un gesto en los labios, o dedican especial fuerza al aplauso, otros se ponen de pie, otros gritan, chiflan. Y esto puede verse reflejado en la cantidad de veces que el elenco sale a recibir los aplausos. Por lo general, los recibe una vez y sale. Si el público sigue aplaudiendo el elenco vuelve, y si continúa sale una tercera vez. Sin embargo, otros pueden que aplaudan sin fuerzas, sin mirar al elenco. Es raro ver que alguien no aplauda, pero también puede suceder. O bien, puede ocurrir que alguien no aplauda con mucha animosidad y a la salida se acerque a la compañía para felicitarla.

Se van las luces, alguien aplaude y todos los siguen (siempre es igual, uno o dos comienzan a aplaudir primero, nunca ha comenzado al unísono el aplauso). Se escucha: ¡Bravo! ¡Viva!, un chiflido positivo. Algunos se ponen de pie para aplaudir... Los aplausos continúan hasta que el último actor deja el escenario (Andrea Gallegos, etnógrafa).

Además, como señala Dubatti, los intérpretes también agradecen el trabajo de los técnicos, de la diseñadora, del músico y del director, dedicando el aplauso del público a su quehacer. Esto se manifiesta con una indicación de las manos en dirección a donde éstos se encuentran, alzando generalmente una mano hacia al frente y aplaudiendo.

Una vez que los intérpretes han abandonado el escenario, se encienden las luces de sala y el público comienza a ponerse de pie y a alistarse para abandonar el lugar. En ese sentido, el convivio post-teatral también podría comprenderse como el momento que sigue después de que los intérpretes han abandonado el espacio escénico, una vez que ya han recibido el aplauso del público. O bien, el aplauso podría considerarse como un umbral entre la fase liminar y post-liminar.

la sala comienza a vaciarse rápidamente. Pocos conversan cuando todavía están dentro. Ya en el pasillo, el volumen de la voz aumenta y se escuchan claramente los comentarios relativos a la obra; la mayoría tiene que ver con el “gusto”. Se escuchan algunas cosas como: ¿te gustó? “oye qué terrible y eso que no llegaron al 73”... en general comentan la obra y las matanzas que faltaron (Andrea Gallegos, etnógrafa).

La gente comienza a hablar de la obra pero también de otras cosas, de cualquier cosa... vuelven al tiempo real. Se despiden, pronostican el qué hacer, a veces la obra no es el tema principal de conversación... (Katherine Riveros, etnógrafa).

Por lo general, el público no tarda en abandonar el lugar. Los que se quedan esperan a algún miembro de la compañía o a alguien que aún no sale del baño. Por otra parte, en algunas oportunidades ocurre que alguien del público se acerque al director o a algún intérprete para felicitar.

Hay personas que se acercan a felicitar o hablar con Iván. Una señora se acerca a Iván y le dice: “me encantó que salieran del escenario, me sentí parte de la obra, me encantó que sea a capela”⁶⁵ (Andrea Gallegos, etnógrafa).

⁶⁵ Comentario respecto de la segunda función en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, 8 de septiembre, 2012.

También suele ocurrir que parte del público sean parientes o amigos de alguno de los integrantes de la compañía. En estos casos, suelen quedarse hasta que éste sale de la sala.

Cuando sale a un actor a saludar a un grupo de gente conocida que lo espera afuera, lo reciben con sonrisas y abrazos, algo así como palmaditas en la espalda (Andrea Gallegos, etnógrafa).

Por otro lado, después de cada función el elenco se reúne en los camarines para quitarse el vestuario, el maquillaje, ponerse la vestimenta habitual, guardar sus cosas, arreglar sus bolsos, ir al baño, beber un poco de agua, etc. Algunos se van más deprisa que otros, sin embargo siempre tienen lugar conversaciones respecto a las impresiones de cada presentación. Generalmente se comenta si ha sido o no una buena función, si el ritmo ha estado bien, las apreciaciones respecto del público, si se ha comportado como se esperaba, si alguien dentro del público destacó por alguna actitud en particular o por alguna emoción que se pudiese apreciar, entre otros. Por otro lado, también se comentan los errores que podrían haber surgido y en ocasiones se plantean algunas soluciones. Puede que surja también la iniciativa de continuar las conversaciones en otro lugar, extendiendo el período post-liminar.

Generalmente, las primeras y últimas funciones de una temporada se propone un festejo que se organiza con antelación. Por lo general, esto ocurre en la casa o departamento de algún miembro de la compañía, como ocurrió para el estreno que nos dirigimos a la casa de Yerko para el festejo. En estas ocasiones, se comenta respecto de las experiencias en torno a las funciones, pero también se discuten otros temas de conversación. Estas instancias de reunión post-liminar son de suma importancia tanto para la compañía como para el desarrollo de la puesta en escena. Al respecto, hemos visto que Schechner señala que alrededor del mundo los performistas comen, beben, hablan y celebran después de la función, y significa una parte concluyente de la performance que significa muchas veces una retroalimentación para la misma.

Al igual que el convivio pre-teatral, no es fácil determinar cuándo termina, y dependerá de quienes decidan participar o quedarse un momento después de una función.

5.12 Retroalimentaciones de la fase post-liminar

Como hemos señalado, la fase post-liminar generalmente está acompañada por una situación de retroalimentación que puede introducir cambios en la propia performance. Este es el caso, por ejemplo, de las reuniones de planificación que hemos visto en nuestro recorrido por los ensayos, o bien también puede ocurrir en el momento del festejo de la compañía, luego de alguna de las funciones, entre otros tipos circunstancias. Ahora bien, a continuación pasaremos revista a dos situaciones de post-liminaridad que tuvieron lugar en el transcurso de las funciones. Una de ellas corresponde al “foro de estudiantes” y otra al “rol de las entrevistitas” realizadas.

Como se señaló anteriormente, algunas de las funciones fueron dedicadas a grupos de escolares. Se trató de funciones de retribución para el Centro Cultural Balmaceda, que promueve también este tipo de actividades. Luego de las funciones éramos solicitados para un foro con los estudiantes. Nos sentábamos en las bancas y sillas en el escenario, y frente a nosotros se encontraban los jóvenes con sus profesores acompañantes. El foro consistía principalmente en preguntas que hacían los jóvenes, en respuestas de la compañía y en los comentarios de algunos estudiantes y de los profesores. Las preguntas de los jóvenes se orientaron en diversos sentidos. Algunos preguntaban cómo se había llevado a cabo el proceso de montaje de la obra. Otros preguntaron sobre aspectos específicos, por ejemplo: uno de los alumnos preguntó a Iván qué significan las manos hacia delante e Iván respondió que son las manos con sus huellas, manos desarmadas y de trabajo, y también son manos de actor, manos de trabajo del actor, del cuerpo del actor, que es con lo que se trabaja. O bien, otras preguntas frecuentes estuvieron orientadas en torno al quehacer del actor.

Los felicito. Es una obra de enfoque contemporáneo y me sentí dentro de la historia, parte del escenario. Y me gustó el cuestionamiento del actor, hasta qué punto se puede hacer algo real. Y quería preguntar: ¿qué es para ustedes la labor del actor? (estudiante).

El actor también es persona, y como persona uno no puede abstraerse de lo que acontece. Y “el conflicto está tanto dentro como fuera de la escena”⁶⁶, y podemos manifestarnos tanto aquí como afuera. Y nos llega a nuestro interior lo que aquí decimos. Somos integrantes de una comunidad y nuestra labor es estar activo respecto a lo que está pasando (Luchín Alarcón, intérprete).

En este sentido, es importante mencionar que las funciones para escolares en Balmaceda del año 2011, tuvieron lugar en el contexto de las grandes movilizaciones estudiantiles del año 2011, donde comenzó una sistemática y violenta represión que intentó ser invisibilizada por los medios de comunicación. Por lo tanto, los estudiantes perciben que el tema de la obra se cruza con la actualidad de la historia.

Le doy las gracias por la función. Me doy cuenta que la represión de la calle de hoy, no es cosa de hoy, sino cosa del pasado también. Y lo que pasa hoy en las calles es un recuerdo, como una huella de esta represión histórica que ustedes nos muestran (estudiante).

Por otra parte, los profesores acompañantes realizaban comentarios respecto de la obra, vinculando el arte con la reflexión, con la transformación y con los temas que la obra pone en cuestión.

Y sí, la historia ha sido así y eso hay que cambiarlo. Las cosas pueden cambiar haciendo arte, haciendo reflexión. Y esta obra hace eso (Profesor acompañante).

Es un público difícil y ustedes lograron hacer y llegar a que el concepto sea una expresión. Estamos frente a una situación artística que recuerda una situación de nuestro país, de nuestra historia, mezclando arte y política, mostrando otra

⁶⁶ Texto de la obra. Ver anexo N°8: Texto de *La Matanza*. Pág. 226.

perspectiva de la realidad que nos hace pensar en otra realidad posible (Profesor acompañante).

Una vez que se ha dado término al foro, los chicos se marchan y los intérpretes nos reclinamos en los camarines, donde continúa el convivio post-teatral.

Por otro lado, la segunda de estas situaciones de retroalimentación post-liminar que comentaremos en este apartado corresponde a las situaciones provocadas por las entrevistas. Fuera de cualquier tipo de planificación, en más de una ocasión las entrevistas realizadas al elenco terminaron por convertirse en una situación post-liminar, de retroalimentación, que propició cambios en la puesta en escena. Las preguntas realizadas al elenco, y la propia reflexión de los intérpretes en torno al quehacer escénico en el transcurso de las funciones, produjo un acercamiento crítico a su propio trabajo y al curso de *La Matanza*.

Por ejemplo, en la entrevista realizada el 8 de septiembre, en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, se conversó el tema de la interpelación al público. Como hemos mencionado anteriormente, en estas últimas tres funciones creció la interacción con el espectador, dando lugar también a situaciones distintas en los “recreos”. Mencionamos que en ellos se cruza la frontera que divide el espacio escénico. En esta oportunidad de la entrevista los intérpretes comentaron que sentían cierta incomodidad en los “recreos” hasta ese entonces. El cruce desde el espacio escénico al otro lado de la sala producía cierta inseguridad que nos paralizaba para intervenir, precisamente cuando teníamos la oportunidad de hacerlo.

En esta sala yo me sentía inútil, yo no podía tener un recreo, yo me incomodaba, y decía: yo en un recreo qué voy a hacer... y sentí que todos salíamos corriendo como locos, y subíamos las escaleras, bajábamos las escaleras, y no hacíamos nada, nada.. (Melody Urbina, intérprete).

Y eso es lo raro, que corremos como si el público no estuviese ahí cuando todo el rato los tratamos de interpelar a ellos. Pero cuando nosotros salimos a su espacio

instalamos la cuarta pared. Y eso es lo raro, porque todo el rato rompiste la cuarta pared, todo el rato hablas al público... pero al cruzar el espacio, lo que divide el espacio escénico te vuelves vulnerable y no te atreves a interferirlo (Fernanda Riveros, intérprete).

Claro, es raro salir a este espacio (señala el espacio de las butacas) *y hacer como si el público no existe... y hacemos como que estamos jugando. Es raro, porque se nos da la libertad absoluta, pero en el momento que más actuamos al final es en los recreos* (Christian Falcón, intérprete).

A raíz de estas apreciaciones se decidió proponer a Iván un acercamiento mayor y hablar directamente con el público, lo que tuvo también una repercusión en el modo de experimentar la obra tanto por parte de los espectadores como por parte de los intérpretes. Por lo tanto, si bien las entrevistas no tienen el propósito de intervenir en el proceso de modificaciones de la puesta en escena, pueden provocar ciertos momentos de reflexividad y constituirse en una fase de retroalimentación post-convivial, post-liminar.

6 Síntesis y comentarios finales.

Hemos pasado revista al surgimiento de la Compañía Teatro Kapital y a los trabajos escénicos que antecedieron a *La Matanza*. Hemos podido ver que desde un comienzo, la compañía se orientó por una búsqueda performativa en particular, por un *lenguaje*, que permitiera un cruce de miradas y múltiples lecturas como gesto político. En este sentido, la orientación temática de Teatro Kapital no solo ha estado marcada por ciertos argumentos en particular sino por la creación de una dimensión performativa.

A este respecto, hemos explorado *La Matanza* como un evento donde tiene lugar una modificación de la experiencia. En relación a la eficacia simbólica hemos comprendido *La Matanza* como la creación de un nuevo *lenguaje* en el contexto de una experiencia común.

Es allí donde se puede “hacer presente” el pasado de un modo particular. Así como el shamán readapta el grupo por medio del enfermo, a problemas predefinidos, presentando la enfermedad de manera visible mediante un lenguaje performativo, *La Matanza* hace visible ciertos problemas sociales y descalabros de la historia a partir del cuerpo del intérprete escénico en una dimensión performativa. Ambos, el shamán como el actor hacen posible una nueva dimensión, que se constituye como una posibilidad donde pueden tener lugar ciertas transformaciones.

En este sentido, hemos podido constatar que esta búsqueda ha llevado a la creación de un cuerpo particular para la escena, así como también de todos los elementos que componen su realización, tales como la iluminación, el vestuario, la escenografía, la música y el sonido, marcados por la sencillez y la sobriedad. En esta tentativa, Iván Insunza ha intentado producir una oscilación y tensión entre los “efectos de significado” y “los efectos de presencia”, entre una función referencial y una función performativa. Es importante recordar que el énfasis en una función performativa pretende generar múltiples lecturas y posibilidades de relación con la escena.

De este modo, tanto en *La Matanza* como en montajes anteriores, se buscó “aprovechar la presencia desde otro lugar”, donde aparece el intérprete como cuerpo viviente, como organismo vivo, como una presencia estética en el mundo frente a otros, mediante una acentuación de la función performativa o de los “efectos de presencia”. En este mismo sentido es que para *La Matanza* se buscará un cuerpo neutro, un cuerpo que es portador de un texto y un cuerpo capaz de realizar acciones no referenciadas. Y el carácter transformatorio de *La Matanza* se encuentra también en relación con esta conciencia del cuerpo presente, capaz de modificar el mundo que le rodea.

Además, hemos visto que *La Matanza* cumple con una función de congregación social, una función mnemotécnica y una función lúdica o recreativa, en la medida en que se constituye como una invitación para que se reúnan individuos, que puedan conectar el pasado con el presente en tanto rito funerario, mediante un ejercicio imaginario. Así, *La Matanza* abre un espacio de reflexividad social propiciando la crítica del propio sistema.

Por otro lado, hemos explorado *La Matanza* en su giro u orientación hacia el ritual, siguiendo las nociones de entretenimiento y eficacia de Richard Schechner (2000). La obra

busca poner en evidencia sus procedimientos en el transcurso de la puesta en escena como parte de una decisión política en torno a ciertas “máscaras públicas”. Por otro lado, *La Matanza* no es percibida por parte de los intérpretes ni por parte del público como un lugar de entretenimiento sino también como una sujeción, sobre todo en relación a la comprensión de la obra como rito funerario.

Además, hemos explorado *La Matanza* siguiendo las fases de los ritos de pasos identificados y desarrollados por Van Gennep (2008), Victor Turner (1980) y Richard Schechner (1985), y los hemos puesto en relación con las fases del convivio teatral de Jorge Dubatti (2007), donde tienen lugar los vínculos multidireccionales. Es importante destacar que cada una de estas fases también ha sido estudiada como un rito de paso en sí mismo, con una fase liminar correspondiente que conduce a su transformación. En este sentido, por ejemplo, hemos estudiado el período de laboratorio de investigación escénica como una fase de separación en la medida en que consiste en una serie de ritos preliminares para preparar una fase liminar de las funciones. Sin embargo, también puede considerarse como una fase liminar, en la medida en que produce una transformación en todos sus participantes, en el marco de una estructura interestructural o *communitas*, del mismo modo como ocurre con el proceso de ensayos.

En este contexto, hemos visto que el intérprete de *La Matanza* sufre una “transformación incompleta”, caracterizada por la paradoja y la ambigüedad propias de la unidad de lo liminar. El intérprete, por lo tanto, es atravesado por la transformación, y se muestra como tal frente al público.

Por último, hemos explorado el período de funciones, donde se ha rescatado la experiencia de los intérpretes y del público en una situación de liminaridad, donde se cruza un umbral hacia mundos no cotidianos. Para ambos se produce una alteración de la percepción, trastocando la atención y concentración. Y también ambos son atravesados por la performance, produciendo transformaciones tanto a nivel referencial como performativo. Es en el período de funciones donde se produce con mayor evidencia un distanciamiento con el mundo cotidiano, dando lugar a los “mundos performativos” como sugiere Schechner (1985) o a la “dimensión extracotidiana” como señala Gilberto Icle (2010). A pesar de ello, en un determinado período de las funciones, dada la repetición constante,

algunos intérpretes han experimentado la escena como una sujeción cotidiana, situación que ha venido a revertirse a partir de la introducción de nuevos integrantes en la escena.

Finalmente, a continuación pasaremos a las conclusiones de la presente investigación, donde responderá a la hipótesis y se entregarán los últimos comentarios en relación a los objetivos de investigación.

VII. CONCLUSIONES

En primer lugar, quisiera recordar la hipótesis de la presente investigación, para luego dirigirme a ella:

Tanto el teatro como el ritual poseen estrechos vínculos ya que ambos comparten características fundamentales. Ambos permiten a sus participantes acceder a otro plano de realidad o bien a otra dimensión a partir de elementos performativos, sin los cuales no sería posible producir una transformación o una particular modificación en la experiencia. La investigación respecto a La Matanza permite comprender esa necesidad fundamental

del ser humano por una dimensión performativa, una dimensión no cotidiana, donde se pueden encontrar otras posibilidades de vida y de experiencias, como también descubrir otras formas de relacionarse con el mundo.

Esta hipótesis no puede ser refutada a partir de la investigación bibliográfica y etnográfica que se ha realizado. Sin embargo, es importante aceptarla guardando ciertas consideraciones.

En primera instancia, hemos visto que el ritual y el teatro poseen ciertos aspectos y características comunes. Ambos conservarían una naturaleza pública y social, a partir de la cual es posible una experiencia compartida. En otras palabras, se constituyen como un lugar donde se reúnen individuos. Además, pueden tener una función mnemotécnica donde se conecta el pasado con el futuro, el individuo con la colectividad, mediante una función lúdica o recreativa, donde se libera el espíritu de las sujeciones cotidianas, se produce una reflexividad social y se abren las posibilidades de una dimensión performativa. En este sentido, *La Matanza* es una invitación para que se reúnan individuos a partir de una experiencia compartida, dando cabida a un espacio de reflexividad social, donde se establecen tensiones y fracturas del imaginario social, sirviendo entonces, en potencia como un lugar de transformación social, como diría Rodrigo Díaz (1968). Tanto *La Matanza* como el ritual de la serpiente negra Thalaualla, que nos menciona Durkheim (1968), si bien no corresponden a un sistema de ficciones, utilizan el espacio imaginario, la transfiguración de la imaginación, para grabar el pasado “más profundamente en los espíritus” (Durkheim, 1968: 386).

Ahora bien, esta reflexividad social, no solo es propiciada por la temática de *La Matanza* sino también de los diversos elementos que la componen, tales como el vestuario, la iluminación y la escenografía, siempre pensados desde una posibilidad de producir múltiples lecturas a partir de la sencillez y de la sobriedad, como también de un énfasis en una función performativa. También es el caso de su dimensión sonora, donde existen ciertas semejanzas entre el lenguaje ritual y el uso del lenguaje por parte de los intérpretes para configurar dicha dimensión. Como hemos visto ésta se encuentra constituida por un modo particular de la enunciación, pero también por la acentuación del acto fonético que

señala Austin (1971) y que Malinowski describe como una característica del lenguaje sagrado y como una potencialidad de todo lenguaje. Se trata de un poder performativo, que no siempre se encuentra arraigado a un significado específico.

A este respecto, las múltiples lecturas que *La Matanza* busca provocar, a partir de los diversos elementos de la puesta en escena, intentan inducir una reflexividad que comienza por hacer consciente que estamos vivos, que podemos modificar nuestro entorno, y reflexionar sobre “otros mundos posibles”. Y como hemos visto, Victor Turner (1980) y Emile Durkheim (1968), señalan que la posibilidad reflexiva del ritual está dada por el incentivo que significa para el individuo observarse reflexivamente a sí mismo y a la sociedad a la que pertenece. Por consiguiente, tanto el ritual como el teatro, podrían producir una transformación y una particular modificación de la experiencia mediante elementos performativos, propiciando estas reflexividades.

Por otro lado, hemos visto que tanto el teatro como el ritual hacen posible que el ser humano pueda acceder a otro plano de realidad, o a un universo paralelo al mundo (Dubatti, 2007), a “mundos performativos” (Schechner, 1985), a una “dimensión extracotidiana” (Icle, 2010) o a un estado de liminalidad donde tiene lugar la *communitas* (Turner, 1980) y donde se constituye una única y diferente realidad (Fischer-Lichte, 2010). Esta nueva dimensión se abre a partir de elementos performativos, tales como los sonidos y los movimientos, donde se pone en juego el cuerpo y sus sentidos, haciendo posible una *modificación de la experiencia* (Douglas, 1973). Tanto el cuerpo del oficiante ritual como el cuerpo del intérprete se ven modificados en esta dimensión abriendo nuevas posibilidades para la experiencia y la transformación, tal como es el caso del shamanismo y la eficacia simbólica, que nos señala Lévi-Strauss (1995). El shamán crea un *lenguaje* a partir de cuerpo para propiciar la cura haciendo posible una dimensión performativa. Por lo tanto, en relación a la eficacia simbólica podemos comprender *La Matanza* como la creación de un nuevo lenguaje en el contexto de una experiencia común. Es allí donde se puede “hacer presente” el pasado de un modo particular. Por otro lado, como vimos anteriormente el shamán readapta el grupo, por medio del enfermo, a problemas predefinidos presentando la enfermedad de manera visible. De modo similar, *La Matanza* hace visible ciertos problemas sociales a partir del cuerpo del intérprete escénico en una

dimensión performativa. Ambos, el shamán como el intérprete teatral, hacen posible una nueva dimensión, que se constituye como una posibilidad donde pueden tener lugar ciertas transformaciones.

Esta situación es experimentada tanto por los intérpretes de *La Matanza* como también por parte del público. Por un lado, los primeros han manifestado una modificación de su cuerpo y de su sensibilidad perceptiva, donde se ve intensificada la atención, la concentración, la conciencia del cuerpo y del otro que observa. Se constata, entonces, otra forma de estar en el mundo, de percibirse a sí mismo mediante la percepción del otro, en ese convivio teatral consigo mismo, como señala Dubatti (2007). Y los segundos no solo han manifestado emoción, que también vendría a producir una modificación a nivel corporal, sino que además se han sentido “parte del escenario”, del “mundo performativo” que *La Matanza* propone, de estas dimensiones del pasado que se conectan con el presente, siendo parte de la comunidad de actores que están en escena. Este “mundo performativo” (Schechner, 1985), entonces, se presenta como “otra posibilidad vida y de experiencia ritual” (Díaz, 1968). Algunos de los intérpretes, incluso, han experimentado la puesta en escena en el sentido de una sanación shamánica, cuando se ha visto suspendido el dolor o se ha marchado al entrar a escena, dando entrada nuevamente a la noción de eficacia simbólica. En este sentido, la dimensión performativa de la performance permite también transformaciones a nivel del cuerpo, produciendo alteraciones en relación a la sensibilidad cotidiana.

Por lo tanto, la investigación etnográfica respecto a *La Matanza*, aunada a una investigación bibliográfica, permite comprender la necesidad fundamental del ser humano por una dimensión performativa. A este respecto, es importante insistir que *La Matanza* se ha inclinado por una búsqueda performativa, acentuando los “efectos de presencia” (Gumbrecht, 2005) como un modo de producir un determinado aparecer estético de la presencia escénica. En este sentido, Iván Insunza señala que si se ve disminuida la función referencial (Fischer-Lichte, n.d.) o bien, si ésta desaparece, se estará haciendo énfasis en la presencia del cuerpo vivo en escena. Es el aparecer estético del organismo vivo en cuanto tal. Se constata al otro mediante una intensidad de la sensación, dada por la puesta en escena, por el contexto en el cual el ser humano se libera de las sujeciones de la vida

cotidiana (Durkheim, 1968). Y es a partir de esta constatación estética del otro, que me percibo a mí mismo en esa situación en particular. Así, como señala Fischer-Lichte (2010), es allí donde el ser humano tiene la posibilidad para experimentar su condición de ser.

A este respecto, es importante notar que *La Matanza* no solo posee una función o una dimensión performativa como cualquier obra de teatro la poseería, sino que la propia puesta en escena ha sido pensada como una intensificación o una “elevación” como plantea Iván Insunza, de dicha dimensión. El sentido de este giro hacia la dimensión performativa pretende poner el acento en otras posibilidades de experiencia a partir de la puesta en escena, que van más allá del significado, como menciona Gumbrecht (2005).

Es importante mencionar que Gumbrecht señala que existiría una atracción, algo que nos fascina y que nos motiva a buscar la experiencia estética. El ser humano se inclinaría por una búsqueda de aquello que los mundos cotidianos no pueden ofrecernos, esto es, “momentos de intensidad” o “intensidad de presencia”. Y en todas las culturas encontraríamos estos “deseos de presencia” que pueden conducir a un “deseo de hacer presente el pasado”, de hablar a los muertos y tocar los objetos de sus mundos. En este sentido, *La Matanza* revela esta necesidad fundamental aunada a la necesidad de una dimensión performativa. Es decir, a partir de una experiencia en común propia de la puesta en escena.

Por otra parte, debemos también comprender *La Matanza* en su giro hacia el ritual, en la medida en que intenta hacer énfasis en la presencia del intérprete vinculada a la presencia del espectador, haciendo explícita esta relación. Es importante agregar que este giro hacia el ritual de *La Matanza* también se encuentra en relación con las nociones de eficacia y de entretenimiento (Schechner, 2000). Como hemos visto, este montaje no es solo entretenimiento, es también un rito funerario, “un gran velorio de los muertos de Chile”, como señala Iván Insunza, o como también señalan algunos espectadores es además un lugar donde convocar y conectarse con los espíritus, con las dimensiones del pasado.

A raíz de lo que se ha expuesto hasta el momento, tiene lugar una transformación del que vive tal experiencia. Richard Schechner (1985) hace referencia a las “gentes del umbral” que describe Turner (1988) para dar cuenta del estatuto liminal de la “transformación incompleta”. Como hemos visto, ésta estaría definida por la ambigüedad y la paradoja,

características propias de la unidad de lo liminar: lo que no es ni una cosa ni la otra, y ambas al mismo tiempo. En este sentido, los intérpretes de *La Matanza* además de presentarse frente al público como “incompletamente transformados”, experimentan esta dualidad liminal de la identidad. Pero la liminalidad no es solo atributo del quehacer de los performistas, sino que toda performance es en sí misma liminar. En toda performance se suspenden las estructuras sociales, dando lugar a una estructura interestructural, denominada por Turner (1988) como *communitas*, compuesta en este caso por los intérpretes, los espectadores, la diseñadora y el director, principalmente. En este espacio y tiempo liminal, donde es posible acceder a otros mundos, los participantes adoptan nuevos roles, distintos de aquellos que ocupan en la estructura social ordinaria o habitual. *La Matanza* ofrece un momento “dentro y fuera” del tiempo, donde los individuos se encuentran en un rango de mayor igualdad entre sí, trascendiendo las posiciones de rango, edad, parentesco y de sexo, como hemos visto en la descripción etnográfica.

Es importante recordar que los ritos de paso generan marcas territoriales que implican una delimitación del espacio, como señala Van Gennep (2008), dando lugar al espacio sagrado. Estas marcas o fronteras generarían un umbral de tránsito entre distintas situaciones, dando lugar al espacio imaginario. En este sentido, hemos visto que Van Gennep señala que la situación liminar es ideal y material a la vez, puesto que significa salir de un “mundo anterior” para entrar en “otros mundos”. Lo mismo ocurre cuando en el teatro se delimita el espacio escénico, entregándole una carga a ese lugar y otorgándole una potencia imaginaria. Y como hemos visto, en *La Matanza*, no solo se delimita este espacio sino que también se generan distintos recorridos y ocupaciones, que han dependido del lugar en cual se han desenvuelto las funciones. Estos cambios de lugar, o esta itinerancia, también ha influido en las transformaciones de la puesta en escena. Los propios intérpretes identifican el condicionamiento de los contextos espaciales para el desarrollo de la realización escénica de *La Matanza*.

Por otro lado, como señalan también los intérpretes de *La Matanza*, tiene lugar un cambio perceptivo en torno a la concentración, la atención y la conciencia, como apuntan del mismo modo Gilberto Icle (2010) y Mary Douglas (1973), dando lugar a un cuerpo y una

conciencia extracotidiana. No solo se trata de la percepción del propio cuerpo sino también del cuerpo de los otros, que están presentes en el “aquí y ahora” de la puesta en escena.

Además, esta transformación, como hemos visto, puede ocurrir tanto a nivel referencial como a nivel performativo, o ambas. La investigación respecto a *La Matanza* ha revelado, por ejemplo, que algunos espectadores han experimentado una fuerte transformación a nivel referencial, en el sentido en que ha cambiado enormemente su concepción de la historia. Para otros en cambio, la transformación ha sido a nivel performativo en la medida en que se han sentido tocados por la manera en “cómo” la obra ha decidido contar tales acontecimientos. En este sentido, como señala Fischer-Lichte (2010), se trata de “oportunidades de transformación”. Es decir, no significa que una performance pueda efectivamente transformar a quienes la presencian, pero sí se constituye como una posibilidad y oportunidad.

Es en este punto donde debemos detenernos respecto a las consideraciones con las cuales aceptar la hipótesis de la presente investigación. Si bien *La Matanza* se presenta como una “oportunidad de transformación” o como una “posibilidad umbral” donde la sensibilidad cotidiana se ve transformada, esto no significa que quienes vivan esta experiencia “cruzen el umbral” que en toda performance ha de ser cruzado, como señala Schechner (1985). Como hemos visto, tanto los intérpretes como el público de *La Matanza* han experimentado sujeción en el transcurso del montaje. Se trata de un esfuerzo que ambos hacen por estar allí para conectarse con el pasado y traerlo presentificado (Gumbrecht, 2005). El caso del intérprete se vuelve aún más crítico en la medida en que no solo está sujeto al espacio escénico de tal o cual función, sino también a la repetición constante. Como hemos visto, esta repetición, puede llevar al tedio, aburrimiento y enajenación del intérprete en el transcurso de la función. En estas circunstancias, no se experimenta otro modo de estar en el mundo, pues la escena puede volverse también una sujeción cotidiana.

A pesar de lo anterior, se buscaron elementos que pudiesen renovar la experiencia de los intérpretes y la obra misma. Con la introducción de cuatro personas en el elenco, dos de ellas niños pequeños, *La Matanza* dio un giro que hizo que los intérpretes experimentaran la escena desde una nueva experiencia. En este sentido, como señala Rodrigo Díaz (1968),

los rituales se modifican en el tiempo, por esto es importante reparar en “cómo” los rituales modifican ese decir y ese significar, como es el caso de *La Matanza*.

A continuación nos referiremos brevemente a la metodología de la presente investigación. Es importante señalar que la propia dinámica de transformación de *La Matanza* transforma la investigación, haciendo surgir nuevos desafíos y necesidades tanto etnográficas como bibliográficas. El mismo carácter inasible de la puesta en escena hace necesaria una metodología flexible y dispuesta a transformaciones, en constante descubrimiento y reelaboración, en constante construcción según las necesidades, que no siempre pueden ser previstas, de aquello que se va a etnografiar. Es así como surgió la necesidad de dos etnógrafas, Andrea Gallegos y Katherine Riveros, para la descripción de las diversas fases del convivio teatral. Por lo tanto, desde el momento en que ambas llegaron al teatro para observar y describir por primera vez, la presente etnografía se transformó en un trabajo en equipo, que a su vez se entremezclaría con la puesta en escena. Andrea y Katherine escribían desde el público, mientras yo lo hacía desde la escena. Éramos todo el tiempo etnógrafas etnografiadas.

Por otro lado, es interesante notar que a partir del proceso de creación de *La Matanza* y de su puesta en escena, la propia etnografía se ha convertido en un elemento escénico, en un quehacer estético, puesto en escena. Se trata de la puesta en escena de la etnografía, que acompaña las transformaciones de *La Matanza* a través del tiempo. Esta situación se torna evidente a partir de la segunda temporada, cuando María Jesús y Fernanda leen un pequeño fragmento del cuaderno de campo frente al público. No se trata de una ficción, no es el personaje de un etnógrafo en escena, es el propio etnógrafo como “participante observador” (Guber, 2011).

Por último, es importante señalar que la presente investigación sobre *La Matanza* no es una investigación acabada, en la medida en que seguirán habiendo presentaciones de la obra en el futuro. De partida, Salvador y Libertad crecerán, puede que se integre algún otro intérprete, puede que otro abandone, y quizás otros elementos se añadan. En este sentido, toda manifestación performativa sufre transformaciones en el tiempo, como señala Rodrigo Díaz (1968). En la presente investigación se ha tratado de seguir y acompañar estas transformaciones de *La Matanza* en el transcurso de un año y un mes, esto es, desde agosto

del año 2011 hasta septiembre del 2012. Sin embargo, el recorrido y las transformaciones de la obra no han acabado. Y en esta medida, lo que aquí se expresa no es en ningún caso definitivo y se encuentra sujeto a las futuras realizaciones escénicas de *La Matanza*.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- Alzate, L. (2012) *Investigación y autonomía de la puesta en escena*. Revista Agenda Cultural Alma Mater n° 187. Universidad de Antioquia. Colombia. En: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/alma Mater/issue/view/1131>
- Aguirre, B. (1997) *Etnografía, Metodología Cualitativa en la Investigación Sociocultural*. Editorial Alfaomega Colombiana: Colombia.

- Austin, J.L. (1971) *Cómo hacer cosas con palabras*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona.
- Barba, E. (1992) *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral*. Grupo Editorial Gaceta.
- Berthold, M. (2006) *Historia Mundial do Teatro*. Editorial Perspectiva. São Paulo
- Brecht, B. (1964) *Brecht on Theater. The development of an aesthetic*. Ed. Jhon Willet. Hill and Wang. New York.
- Bubner, R. (2010) “Sobre algunas condiciones de la estética actual”, en *Acción, historia y orden institucional. Ensayos de filosofía práctica y una reflexión sobre estética*, Fondo de Cultura Económica. México.
- Canales, M. (2006) *Metodología de la investigación social*. LOM Ediciones, Chile.
- Cornago, O. (2009) *Cuerpos, Política y Sociedad: una cuestión de ética*. Editorial Artea.
- Díaz, R. (1998) *Archipiélago de rituales. Teprías antropológicas del Ritual*. Editorial Anthropos. Barcelona.
- Diéguez, I. (2007) *Escenarios Liminales*. Editorial Atuel. Buenos Aires.
- Douglas, M. (1973) *Pureza y peligro*. Editorial Siglo XXI, Madrid.
- Dubatti, J. (2003) *El convivio teatral*. Editorial Atuel. Buenos Aires
(2007) *Filosofía del teatro I*. Editorial Atuel. Buenos Aires.
- Durkheim, E. (1968) *Las formas elementales de la vida religiosa*. Editorial Schapire. Buenos Aires.
- Eliade, M. (2009) *El Chamanismo y las Técnicas Arcaicas del Éxtasis*. Fondo de Cultura Económica. México.
(1998) *Lo sagrado y lo profano*. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Abada Editores. Madrid.
(2010) “Experiencia Estética como Experiencia Umbral”. *Revista de Teoría del Arte* n°18. Facultad de Artes, Universidad de Chile.
(2008) “La Atracción del Instante: puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia

- teatral”. Revista Apuntes nº130. Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile.
- (n.d.) “La Ciencia Teatral en la Actualidad. El Giro Performativo de las Ciencias de la Cultura”, consultado el 15 de octubre 2012 en: [http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1346096829\(4976\)Fischer-Lichte.pdf](http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1346096829(4976)Fischer-Lichte.pdf)
- Frazer, J.G. (1951) *La Rama Dorada. Magia y Religión*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Gluckman, M. (1936) “Rituals of Rebellion in South-East Africa”, en *Order and Rebellion in Tribal Africa*. The Free Press. New York.
- Gainza, A. (2006) “La entrevista en profundidad individual” en Canales, M., *Metodología de la investigación social*. LOM Ediciones, Chile.
- Guber, R. (2011) *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires.
- (2004) *El Salvaje Metropolitano*. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- Gumbrecht, H.U. (2005) *Producción de Presencia: lo que el significado no puede transmitir*. Universidad Iberoamericana, A.C. México.
- Icle, G. (2010) *O Ator como Xamã*. Editorial Perspectiva: Brasil.
- Jauss, H.R. (2002) *Pequeña Apología de la Experiencia Estética*. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- Leach, E. (1997) *El cabello mágico*. Revista Alteridades nº 13. Editorial del Departamento de la Universidad Autónoma Metropolitana-Itzapalapa. México.
- Lehmann, T. H. (2011) “Algunas notas sobre el Teatro Post-Dramático, una década después”, en *Repensar la Dramaturgia: Errancia y Transformación*, de Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija (eds.), Editorial CENDAC/Centro Párraga. España.
- Lévi-Strauss, C. (1995) *Antropología Estructural*. Editorial Paidós: España.
- (1983) *Las Estructuras elementales del Parentesco*. Editorial Paidós. Buenos Aires.

- Manoni, O. (1997) *La Otra Escena, claves de lo imaginario*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- Malinowski, B. (2001) *Los Argonautas del Pacífico Occidental*. Ediciones Península. Barcelona.
- (1984) “El problema del significado en las lenguas primitivas” en *El Significado del Significado* de C.K. Oden y I.A. Richards. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- (1963) *Estudios de Psicología Primitiva*. Editorial Paidós: Buenos Aires.
- (1935) *Coral and Gardens and their magic, vol.2: The lenguaje of magic and gardening*. George Allen and Unwin, London.
- Mauss, M. (2010) *El Sacrificio*. Editorial Las Cuarenta. Buenos Aires.
- (2006) *Manual de Etnografía*. Fondo de Cultura Económica. Argentina.
- (1979) *Antropología y Sociología*. Editorial Tecnos. Madrid.
- (1970) *Lo Sagrado y lo Profano*. Editorial Barral. España.
- Merleau-Ponty, M. (2008) *El mundo de la percepción*. Siete conferencias. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.
- (1997) *Fenomenología de la Percepción*. Editorial Península. Barcelona.
- Nancy , J-L. (1993) *The birth to Precense*. Standford University Press. California.
- (2003) *Corpus*. Editorial Arena Libros. Madrid.
- Palini, V. (2011) *Antropología del Hecho Teatral, una Etnografía de un Teatro dentro del Teatro* en: www.tesisenred.net
- Pavis (1980) *Diccionario del Teatro. Deamaturgia, Estética, Semiología*. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- (1998) *Teatro Contemporáneo: Imágenes y Voces*. Lom Ediciones y Universidad Arcis. Santiago.

- Sánchez, J. A. (2003) *Cuerpo sobre blanco*. Ediciones de la Universidad de Castilla. España.
- Seel, M. (2010) *Estética del aparecer*. Katz Editores. Buenos Aires.
- Segalen, M. (2005) *Ritos y Rituales contemporáneos*. Editorial Alianza. España.
- Schechner, R. (2000) *Performance. Teoría y Prácticas interculturales*. Libros del Rojas: Argentina.
- (1988) *El Teatro Ambientalista*. Árbol Editorial. México.
- (1985) *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania: United States of America.
- Smith, R. W. (2005) *Lectures on the Religion of the Semit*. Elibron Classics Series, Adamant Media Corporation, London.
- Stanislavski, C. (1953) *Un actor se prepara*. Editorial Diana. México.
- Turner, V. (1988) *El proceso ritual*. Editorial Taurus. Madrid.
- (1982) *From Ritual to Theater*. The human seriousness of play". PAJ. New York.
- (1980) *La Selva de los Símbolos*. Editorial Siglo Veintiuno. España.
- Tylor, E. B. (1903) *Primitive Culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*. Editorial John Murray, Albemarle Street. London.
- Van Gennep. A (2008) *Los Ritos de Paso*. Editorial Alianza. Madrid.
- Waal, A. (1975) *Introducción a la Antropología Religiosa*. Editorial Verbo Divino. Estella (Navarra).
- Vasconcelos, M. (n.d) *Corriente Cualitativa de Investigación* en: <http://descargas.cervantesvirtual.com>

VIII. ANEXOS

Nº 1: Etnógrafas

- **Andrea Gallegos:** Es egresada de la carrera de Antropología por la Universidad Academia Humanismo Cristiano. El año 2005 realizó un diplomado en Grafología Racional Científica, en el Instituto de Grafología y Pericia de Chile, (INGPEC) y el año 2010 realizó un diplomado en Grafología de las Formas y Laboral, dictado por el mismo instituto. Por otro lado, el año 2010 un Diplomado en Economía: Otros

Autores, Otros Enfoques, por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y el Centro de Estudios Nacionales de Desarrollo Alternativo (CENEDA). El año 2011 ha sido monitora del proyecto Explora-Conicyt ED14/028: “Etnógrafos Escolares: Niños del secano costero descubren su Patrimonio Cultural”. En este mismo contexto ha sido editora y co-autora del libro que lleva el mismo nombre del proyecto, a cargo del Centro de Desarrollo Sustentable, CEDESUS. Ha sido Gestora y Monitora del proyecto “*Niños y niñas conocen la diversidad cultural de su escuela*”, apoyado por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano y llevado a cabo en la Escuela Los Libertadores de Chile, Santiago, RM. El año 2012 ha sido investigadora del proyecto “Cultura Escolar e inmigración: Aproximación Antropológica a un Estudio de Caso” del Núcleo de Investigación: Antropología y Educación (NITAE), de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Este mismo año también ha sido coordinadora general y monitora del proyecto “*Etnógrafos Escolares del Patrimonio Cultural Inmaterial de Andacollo*”; ganador del Fondo Salvaguardia del PCI de América Latina, del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural de América Latina (CRESPIAL), auspiciado por UNESCO, y llevado a cabo en la Escuela Luis Cruz Martínez de Andacollo, IV Región.

- **Katherine Riveros:** Es egresada de la carrera de Antropología, por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. El año 2011 ha sido monitora del proyecto Explora-Conicyt ED14/028: “Etnógrafos Escolares: Niños del secano costero descubren su Patrimonio Cultural”. Ha realizado trabajos de investigación en temáticas relacionadas con insularidad, ruralidad, migraciones y educación. Conformó parte del equipo del Núcleo de Investigación de Realidades Insulares (NIRI) durante el año 2010 y del Núcleo Temático en Antropología y Educación (NITAE) durante el año 2011 a la fecha. El año 2012 ha sido investigadora del proyecto “Cultura Escolar e inmigración: Aproximación Antropológica a un Estudio de Caso” del Núcleo de Investigación: Antropología y Educación (NITAE), de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Nº2: Pautas de Entrevistas:

- **Pauta de Entrevista para el elenco:**

- ¿Cómo es la preparación de ustedes para enfrentar la puesta en escena, utilizan alguna técnica en particular?
- ¿Qué sienten en una función, en el escenario, en relación al público?
- ¿Qué pasa con su cuerpo en la puesta en escena? ¿Sienten alguna diferencia respecto de un cuerpo cotidiano? ¿Podrían contar alguna experiencia en particular?
- ¿Se ha modificado su percepción respecto de la historia en todo el proceso?
- ¿Se ha modificado su percepción de la puesta en escena?
- ¿Qué sienten respecto de los cambios que ha habido en *La Matanza*?

- **Pauta de Entrevista para Iván Insunza (director de Teatro Kapital)**

- ¿Podrías contarme cómo surgió la compañía?
- ¿Podrías contarme respecto al seminario de actuación que hiciste el año 2010, para el laboratorio de investigación escénica, antes de *La Matanza*?
- ¿Podrías contarme, desde tu mirada, respecto a los montajes anteriores a *La Matanza* ¿Cómo los relacionas y diferencias de *La Matanza*?
- ¿Podrías contarme cómo surge *La Matanza*? ¿Podrías explicar un poco el trabajo durante el proceso de creación?
- ¿En función de qué se tomaron las decisiones respecto del diseño?
- ¿Cómo decidiste construir la estética de la obra? ¿Podría decirse que hay una estética auditiva y también visual? ¿Cuál es la relación entre la estética de la obra y su “marco teórico”?
- ¿Podrías explicar los momentos que son considerados representacionales y los que no?

- ¿Podrías contarme respecto de la carga emotiva de la obra?
- ¿Por qué decidiste hacer modificaciones en el texto, sobre todo en torno a lo que corresponde a la representación, presentación y simulacro? Por ejemplo: Luchín antes decía: “el actor no puede representar la muerte” y ahora dice: “el actor no puede presentar la muerte”. ¿A qué se debe ese cambio?
- ¿Cómo se te ocurrió incluir mi etnografía en la obra, es decir, mis anotaciones en la libreta?
- Se podría decir que *La Matanza* tiene ciertos elementos brechtianos, ¿cuáles serían? ¿Se podría pensar que las canciones apelan a un distanciamiento en términos brechtianos?
- ¿Podrías identificar el lugar a partir del cuál decidiste la construcción performativa de la obra? ¿Cuál sería la función performativa de *La Matanza*?

- **Pauta de Entrevista para Yerko Tolic (asistente de dirección de *La Matanza*)**

- ¿Me podrías contar cómo entraste a Teatro Kapital?
- ¿Podrías contarme de tu trabajo con Iván respecto al texto, sobre todo respecto a las concepciones de representación, presentación y simulacro?
- ¿Podrías contarme de tu proceso como asistente de dirección?
- ¿Me podrías contar cómo ha sido esa experiencia de estar “fuera” de la escena como asistente de dirección y luego estar “dentro” como parte del elenco?
- ¿Me puedes hablar de la idea de silencio en la obra?

- **Pauta de Entrevista para Rocío Celesta (Coreógrafa de Teatro Kapital).**

- ¿Podrías contarme respecto al seminario de danza que nos hiciste el año 2010, para el laboratorio de investigación escénica?

- ¿Podrías describir tu trabajo desde la danza y como coreógrafa de *La Matanza*? ¿Podrías contarme en qué consistió el trabajo de creación?
 - Recuerdo que varias veces nos hablaste del cuerpo real en escena cuando estábamos en proceso contigo. ¿Podrías explicarlo?
 - ¿Cómo fue para ti trabajar con actores, dirigiéndolos desde la danza?
- **Pauta de Entrevista para Diego Cabello (Músico de Teatro Kapital).**
 - ¿Cómo fue para ti el trabajo con la compañía? ¿Cómo ha sido tu experiencia dirigiendo musicalmente a actores?
 - ¿Cómo comprendes la música en escena? ¿En qué consistió tu trabajo de composición musical para *La Matanza*?
 - ¿Podrías contarme respecto al seminario de música que nos hiciste el año 2010, en el contexto del laboratorio de investigación escénica?
- **Pauta de Entrevista para Paulina Durán (Productora de Teatro Kapital).**
 - ¿Podrías contarme sobre tu trabajo de producción y gestión cultural de La Matanza?
 - ¿Podrías contarme cómo fue tu experiencia de estar “fuera” de escena como productora y “dentro” de escena como intérprete de *La Matanza*?

Nº 3: Compañía Teatro Kapital en *La Matanza*:

- **Iván Insunza:** estudió Cine y Audiovisual, es actor egresado y titulado del Instituto Profesional Arcos y Magister (c) en Artes con mención en Dirección Teatral por la Universidad de Chile. Es fundador y director de la Compañía Teatro Kapital desde el año 2007 hasta la fecha. A nombre de Teatro Kapital a dirigido *Ante la Ley*,

Suspendidas, Allende, un acontecimiento teatral, La Matanza y Experimento Fondart. Por otro lado, dirigió la compañía de teatro de Balmaceda Arte Joven durante los años 2010 y 2011, donde dirigió los montajes *Grietas* y *Pink Moon*. Además, se ha perfeccionado en distintos seminarios teóricos y prácticos y se ha desempeñado como profesor, gestor y director teatral en diversas instituciones. Por otro lado, Iván Insunza es padre de Salvador Insunza, quien se integra a *La Matanza* el año 2012 con tan solo cinco años.

- **Yerko Tolic:** estudió Filosofía en la Universidad ARCIS, actuación en Corporación Teatral de Chile y Universidad Bolivariana. Se ha desempeñado como profesor de Filosofía y Teatro en diversas instituciones. Como dramaturgo y director, destacan sus montajes: *Soporte* (2004), *Estrías* (2008), *La Aparición de la Novia* (2009). Ha realizado varios espectáculos de clown, entre ellos: *La Lectura* (2006) y *Clown v/s Clown* (2008). El año 2011 ingresa a la compañía teatro Kapital como asistente de dirección, investigador y dramaturgo de La Matanza. El año 2012 se incorpora al elenco de dicho montaje.
- **Rocío Celeste:** es Licenciada en Artes mención Danza por la Universidad de Chile, es intérprete en danza del conservatorio Isidor Handler de Viña del Mar. El año 2010 ingresa a la Compañía Teatro Kapital como coreógrafa, en el contexto del laboratorio de investigación escénica de la compañía, a cargo del seminario de Danza. El año 2011 se desempeña como coreógrafa e intérprete de *La Matanza*, y el año 2012 de *Experimento Fondart*. Por otro lado, ha sido coreógrafa de la Compañía de teatro Balmaceda Arte Joven, en los montajes *Grietas*, *Pink Moon*. Además Rocío es fundadora y directora de la compañía Danza LA Independiente, donde ha dirigido: *Salidas*, *La otra creación*, *Objeto- Cuerpo*, *Traba* y *Proceso en Silencio*. A su vez se ha especializado en seminarios nacionales e internacionales sobre creación, composición, teoría e interpretación y es profesora del Programa Vespertino de Danza de la Universidad de Chile, como también de otras instituciones.
- **Paulina Durán:** es actriz egresada y titulada del Instituto Arcos. Como actriz ha trabajado en teatro, cine, participó de las compañías Teatro Accidental y La Manojó

Teatro y se ha desenvuelto como gestora cultural y productora con las compañías Bolsillo Perro y Teatro Kapital. Por otro lado, es profesora en distintos talleres de actuación en centros culturales de la región metropolitana y ha sido profesora ayudante en la carrera de actuación del Instituto Arcos. El año 2011 se hizo cargo de la gestión cultural y producción de *La Matanza* y pasó a formar parte del elenco el año 2012.

- **Diego Cabello:** es músico, con estudios en intérprete en guitarra clásica en la Universidad de Chile y en la carrera de composición musical y arreglos en la Escuela Moderna de Música. Actualmente es guitarrista de los grupos de cueca chilena “De Caramba” y “Los Trukeros”, y se ha desempeñado como compositor y arreglista de la Compañía de Teatro Balmaceda Arte Joven. El año 2010 ingresa a la Compañía Teatro Kapital en el contexto del laboratorio de investigación escénica, a cargo del seminario de música. El año 2011 trabaja con la compañía en los ensayos y en la composición musical de *La Matanza*.
- **Francisca Switt:** es egresada de la licenciatura en Artes con mención en diseño teatral, de la Universidad de Chile. Ingresó a la Compañía Teatro Kapital para la primera temporada de *La Matanza* en agosto del año 2011. Trabaja con la compañía hasta la fecha y realizó el diseño del siguiente montaje *Experimento Fondart*, estrenado en julio del año 2012.
- **María Jesús López:** realizó estudios de actuación y teatro en el Instituto Profesional Arcos y en el Instituto Profesional Teatro La Casa. Ingresó a la Compañía Teatro Kapital el año 2007, año en que se fundó la compañía, y se ha desempeñado como actriz de *Ante la Ley*, *Suspendidas*, *Allende, un acontecimiento teatral* y *La Matanza*. Es madre de Salvador Insunza, de cinco años y Libertad Briones, de tan solo meses, quienes se integran a *La Matanza* el año 2012.
- **Lorena Flores:** Actriz egresada y titulada del instituto Profesional Arcos. Se ha desempeñado como profesora de teatro en diversas instituciones y fue profesora ayudante de la carrera de actuación en el Instituto Arcos. Se integra a la Compañía Teatro Kapital para el montaje *Suspendidas* el año 2008, y participa como actriz de *Allende, un acontecimiento teatral* el año 2010 y *La Matanza*, en el transcurso del

año 2011. En el presente año, Lorena Flores ha dejado la compañía por su estudios en el extranjero, por lo que ya no forma parte del elenco de dicha obra.

- **Fernanda Riveros:** Actriz egresada y titulada del instituto profesional Arcos. Se ha especializado sobre todo el área de voz, por lo que se ha desempeñado como profesora de técnicas vocales en la carrera de actuación del instituto Arcos. Ingresa a la Compañía Teatro Kapital el año 2010 en el contexto del laboratorio de investigación escénica, y es hasta la fecha actriz del elenco de *La Matanza*.
- **Melody Urbina:** Actriz egresada y titulada del Instituto Profesional Arcos. Ingresó a la Compañía Teatro Kapital el año 2010 para el laboratorio de investigación escénica, y hasta la fecha es parte del elenco de *La Matanza*.
- **Milenka Córdova:** es estudiante de la carrera de Danza de la Universidad de Chile. Ingresó a Teatro Kapital el año 2012 para el montaje *Experimento Fondart*, y en mayo del presente año ha pasado a formar parte del elenco de *La Matanza*.
- **Francisco Muñoz:** Estudió Teatro en la Universidad ARCIS y es Actor egresado y titulado del Instituto Profesional Teatro La Casa. Se desempeña como profesor en el área de teatro del colegio Artístico Salvador. Ingresó a la compañía Teatro Kapital el año 2009 para el montaje *Allende, un acontecimiento teatral*, es hasta la fecha actor de *La Matanza* y de *Experimento Fondart*
- **Luchín Alarcón:** Actor de la Universidad ARCIS. Es músico y forma parte de la banda “Matanga”. Ingresó a la Compañía Teatro Kapital el año 2009 para el montaje *Allende, un acontecimiento teatral* y es hasta la fecha intérprete del elenco de *La Matanza*.
- **Christian Falcón:** Estudiante de la carrera de Teatro de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Formó parte de la Compañía de Balmaceda Arte Joven, bajo la dirección de Iván Insunza. Ingresa a la Compañía Teatro Kapital el año 2010 en el contexto del laboratorio de investigación escénica y hasta la fecha es actor de *La Matanza* y de *Experimento Fondart*.
- **Marcelo Ahumada:** es Licenciado en Artes mención Danza por la Universidad de Chile. Ingresa a la compañía Teatro Kapital el año 2011 y hasta la fecha es intérprete de *La Matanza*.

- **Raúl Roa:** Actor egresado y titulado del Instituto Profesional Arcos. Ingresó a la Compañía teatro Kapital el año 2009 para el montaje Allende, un acontecimiento teatral y participó de *La Matanza* durante el transcurso del año 2011. Actualmente no conforma parte del elenco de dicho montaje.
- **Luis Farías:** es Licenciado en Artes, mención Danza por la Universidad de Chile. Ingresó a la Compañía Teatro Kapital y participó de la primera temporada itinerante de *La Matanza*, en agosto del año 2011. Actualmente no conforma parte del elenco de dicho montaje.
- **Sebastián Pérez:** es estudiante de la Licenciatura en Artes, mención Danza por la Universidad de Chile. Ingresó a la Compañía Teatro Kapital para la segunda temporada de *La Matanza* en la Universidad de Chile. Actualmente no conforma parte del elenco de dicho montaje.

Nº4: Fotografías de *Ante la Ley*



Fotografía de *Ante la Ley*, 2007. De izquierda a derecha: Sofía Muñoz y María Jesús López.



Fotografía de *Ante la Ley*, 2007. De izquierda a derecha: María Jesús López y Sofía Muñoz.

Nº5: Fotografías de *Suspendidas*:



Fotografía de *Suspendidas*, 2008. De izquierda a derecha: Sofía Muñoz, Cristina Fernández, María Jesús López y Lorena Flores.



Fotografía de *Suspendidas*, 2008. De izquierda a derecha: Lorena Flores, María Jesús López, Sofía Muñoz y Cristina Fernández.

Nº5: Fotografías de *Allende, un acontecimiento teatral*



Fotografía de Allende, un acontecimiento teatral, 2009. De izquierda a derecha: Paula López, Cecilia Bravo, Raúl Roa, Cristina Fernández, Daniel Cáceres, María Jesús López, Sofía Muñoz y Jan Jacobsen.



Fotografía de Allende, un acontecimiento teatral, 2009. De izquierda a derecha: Daniel Cáceres, Jan Jacobsen, Sofía Muñoz, Cecilia Bravo, Francisco Muñoz, Cristina Fernández, María Jesús López, Lorena Flores, Raúl Roa y Paula López.

Nº 6: Fotografías de *La Matanza*



Fotografía de *La Matanza*, 2011. De izquierda a derecha: Raúl Roa, Francisco Javier, Luis Farías, Marcelo Ahumada, Rocío Celeste, Lorena Flores, María Jesús López, Sofía Muñoz y Melody Urbina



Fotografía de *La Matanza*, 2011. De izquierda a derecha: Rocío Celeste, Luchín Alarcón, Francisco Muñoz, Lorena Flores y María Jesús López.



Fotografía de *La Matanza*, 2011. De izquierda a derecha: Rocío Celeste, Francisco Muñoz, Christian Falcón, Marcelo Ahumada, Melody Urbina y Lorena Flores.



Fotografía de *La Matanza*, 2011. De izquierda a derecha: Raúl Roa, Sofía Muñoz, Fernanda Riveros, Christian Falcón, Melody Urbina, Sebastián Pérez y Marcelo Ahumada.



Fotografía de *La Matanza*, 2011. De izquierda a derecha: Francisco Muñoz, Rocío Celeste y Christian Falcón.



Fotografía de *La Matanza*, 2011. De izquierda a derecha: Francisco Muñoz y Luchín Alarcón



Fotografía de *La Matanza*, 2011. De izquierda a derecha: Christian Falcón, Luchín Alarcón, Raúl Roa, Francisco Muñoz, Luis Farías, Marcelo Ahumada, Lorena Flores, Rocío Celeste, Fernanda Riveros, María Jesús López y Melody Urbina.



Fotografía de *La Matanza*, 2011. De izquierda a derecha: Luis Farías, Francisco Muñoz, Raúl Roa, Luchín Alarcón y Marcelo Ahumada.



Fotografía de La Matanza, 2011. De izquierda a derecha: Raúl Roa, Sofía Muñoz, Christian Falcón, Melody Urbina, Luis Farías y Marcelo Ahumada.



Fotografía de La Matanza, 2012. De izquierda a derecha: Sofía Muñoz, Yerko Tolic, Fernanda Riveros, Christian Falcón, Melody Urbina, Milenka Córdova y Marcelo Ahumada.



Fotografía de La Matanza, 2012. De izquierda a derecha: Fernanda Riveros, Luchín Alarcón, Christian Falcón, Melody Urbina, Salvador Insunza, María Jesús López, Libertad Briones, Rocío Celeste, Paulina Durán, Sofía Muñoz y Francisco Muñoz.



Fotografía de La Matanza, 2012. De izquierda a derecha: Christian Falcón, María Jesús López y Libertad Briones.



Fotografía de La Matanza, 2012. De izquierda a derecha: María Jesús López, Yerko Tolic y Salvador Insunza.



Fotografía de La Matanza, 2012. De izquierda a derecha: Christian Falcón, Luchín Alarcón, Sofía Muñoz, Francisco Muñoz, Fernanda Riveros, Paulina Durán y Melody Urbina.



Fotografía de La Matanza 2012. De izquierda a derecha: Luchín Alarcón, Paulina Durán, Francisco Muñoz, María Jesús López y Libertad Briones.



Fotografía de La Matanza, 2012. En la foto: Luchín Alarcón.

Nº7 : Texto de *La Matanza*

AV: Proyección audiovisual



LA MATANZA

(Basada en el ensayo "Las Grandes Masacres" de Patricio Manns)

1. LA INTRODUCCIÓN

1. MÚSICA "INTRODUCCIÓN" CD

1. LA ESCALERA

LUCHIN: La oscuridad me asustó, me hacía pensar en la escalera llena de muertos. Y por eso, al punto, me incliné sobre el lecho, tenía necesidad de verle los ojos abiertos, la remecí para despertarla y le dije: Amigos, aún me acuerdo (nunca tuve bastante memoria) que le estuve diciendo:

PANCHO: Oye, oye, los mataron a todos.

LUCHIN: Ella despertó y me dijo, acercándose en su sueño:

JESU: Ah, ¿eres tú?, ¿qué horas es?

LUCHIN: Me exasperaba, pero me sentía muy doliente para estar rabioso. Le dije, le expliqué:

PANCHO: Hubo una matanza de estudiantes en la universidad y en la calle, en la escalera, en el rascacielos...

LUCHIN: Ahora me contestó lo que yo quería que me contestara:

JESU: ¿Cuándo?, ¿Cómo? ¿Estuviste en la universidad? ¿Fuiste a clases?

LUCHIN: Y se tranquilizó en seguida. Supo ya que no había estaba metido en eso, puesto que me encontraba ahí. Dijo después:

JESU: ¡Pobres muchachos! ¿Eran muchos?

PANCHO: No sé... No se sabe nada.

LUCHIN: Y al momento le digo:

PANCHO: ¿Cómo te has sentido?

LUCHIN: Me contesta con sueño, alejándose, acocándose:...

JESU: Mal. Me ha dolido el cuerpo. No me he levantado. Tengo fiebre – Después-: Los ratones se han llevado escarbando todo el día. Me tienen muy nerviosa.

LUCHIN: Se duerme, Me quedé pensando:

LUCHIN Y PANCHO: Los ratones... Habrá que traer un gato.

(AV 1) LA MATANZA

1. CORO “INTRODUCCIÓN” (TODOS)

2. INTRODUCCIÓN A LA MUERTE

LUCHIN: La muerte es una sola...

(AV 2)

La diferencia entre una y otra muerte es en como se produce, la circunstancias de la muerte de cada muerte, son las que mueven en nosotros los ocultos resortes de la compasión, la tristeza, la desconfianza, el desprecio o la ira. Hay quienes mueren – la mayoría- por que el tiempo se ensaña con ellos y les devora la vida pacientemente, al fin como un gran pez sin salvación quedan varados entre dos sabanas. Se desaparece así bajo techo con ternura y caen lágrimas de verdad o utilería según el hueco que deja esa desaparición, de esa manera tan convencional, tan selecta y deseada, muere el gran tribuno o el último escorado trashumante descalzo. La cama con dosel y el jergón de paja y saco cumplen así funciones similares.

FALCON: Se muere también en los hospitales, cuando el corazón asustado no tolera la presencia del bisturí o el organismo entero levanta su bandera incolora para parlamentar con lo desconocido, y deja irse la vida en las asépticas salas blancas. Se muere en las calles, sorpresivamente, indecorosamente y se detiene el tránsito un minuto para contemplar como el corazón, otra vez, se niega a dar un paso más.

PANCHO: Estas son las muertes pasivas, las muertes con categoría de abandono, es decir basta, ya he vivido, luego toda otra forma de muerte, se vuelve violenta, la del suicida por ejemplo que cuelga su última tristeza en la vigas del techo, la muerte contemplada en los códigos , que pone el pecho de los condenados a disposición de los fusiles repetidos, la puñalada arterial en la esquina construida para tangos, la muerte de los masacrados por la

brutalidad de la naturaleza, cuando un árbol, un volcán, un río tormentoso, un mar imbarajable, una roca o bien una casa que se cae de rodillas, una explosión de gas, ponen punto final a los sueños del hombre que labra la tierra o que duerme tranquilo a la espera del alba.

2. CORO “SANTIAGO PENANDO ESTÁS” SIN LETRA (TODOS)

RAÚL: Luego surgen las muertes premeditadas, convocadas por motivos políticos, motivos religiosos, por que la ambición, el odio, el fanatismo, no encuentran otra solución efectiva que concluya con estas deliberaciones. Y es de estas muertes que recogemos ejemplos concretos y veraces en este trabajo.

SOFI: Ya no es el individuo el objetivo primordial sino razas, grupos étnicos, pueblos enteros los condenados. En 1881 Chile decidió pacificar la Araucanía utilizando armas y soldados. De cerca de un millón de personas, pertenecientes a diversos grupos étnicos, unos trescientos mil quedaron en pie, a merced de los nuevos propietarios de las tierras que dieron origen al latifundio.

FEFI: Otro genocidio memorable, fue el perpetrado contra las razas fueguinas, Onas, Alacalufes, Yaganes. Exterminados por la insaciable codicia de los blancos venidos de las regiones más distantes. Estos pueblos, cayeron bajo balas asesinas de mercenarios contratados por los futuros estancieros de la Patagonia y la tierra del fuego, quienes necesitaban estas tierras para labrar sus fortunas y organizar su poder político. Una libra esterlina, por cada oreja de indio Ona, fue el pago estipulado.

(AV 3)

MELODY: Esta matanza terminó en nuestro siglo, a vista y paciencia de gobernantes y gobernados, tanto en Chile como en Argentina. En 1945 muere, en Pto Williams, la última Ona pura. Luego de eso sólo restan algunos mestizos aislados en contingentes que vagan en piraguas por los canales, y se acercan a los barcos para intercambiar pieles por alimentos.

TODOS: La... muer... te.

LORE: A partir de allí se descarto todo rasgo de piedad. El advenimiento de siglo XX trajo consigo un nuevo desafío:

PANCHO: esta vez político

LORE: El descubrimiento de sus derechos por parte de los trabajadores, el despertar paulatino de la conciencia social. Entonces, se aplicó la receta, la vieja receta prepotente que recorrió Chile de extremo a extremo como una larga ráfaga roja. Aquello es lo que vamos a contar.

TODOS: Aquello es lo que vamos a contar.

3. CORO “SANTIAGO PENANDO ESTÁS” ESTROFA 1 (JESU Y SOFI)

3. LAS MATANZAS

1. FRASE DANZA “ZAPATOS” (ROCÍO)

1. SILBIDO “SANTIAGO PENANDO ESTÁS”

2. MUSICA “INTERLUDIO” CD

LUCHIN: Se trata de recordar, no es posible revivirlo, no es más que un relato, no es más que varios relatos con un desenlace común, todos los cuadros terminarán como terminan estas historias, no habrá sorpresa ni giros dramáticos

FALCON: El relato de:

AV 1903, (AV 4)

LUIS: Cuando los estibadores descargaron el Apocalipsis

LORE: El actor entra al espacio

JESU: Los intérpretes entran en el espacio

2. EL CONTROL DE IDENTIDAD

FEFI: Los actores salen a la calle, representan al pueblo pidiendo el aumento de sus salarios.

4. CORO “LA INTERNACIONAL” (LOS QUE MARCHAN)

FALCON: Mayo del 11 al 13

MELODY: Gran huelga de los marítimos en Valparaíso. Es el verdadero inicio de las luchas sociales organizadas. Se suman los panaderos, carretoneros, operarios de ferrocarriles, trabajadores de la refinería de Viña del Mar, obreros portuarios, además de los cerros baja una muchedumbre de pobladores sin trabajo o en condiciones de extrema miseria

PANCHO: Los trabajadores exigen una reducción de las horas de trabajo y un aumento de los salarios, además de la cancelación inmediata de los pagos atrasados.

3. EL PAGO DEL SALARIO

(AV 5)

2. FRASE DANZA “MALDIGO” (ROCÍO, LUIS, MARCELO)

SOFI: La escena intenta revisar la historia, se dibuja sobre el espacio una línea de tiempo y se hacen pequeñas marcas con puntos rojos que indican años, lugares y cantidades de cuerpos caídos

MELODY: Están pálidos de responsabilidad y emoción. Las armas vuelven a su posición normal

(AV 6)

3. FRASE DANZA “RESPIRACIONES” (TODOS)

MARCELO: Más de 30 muertos, múltiples heridos, presos y procesamientos

4. FRASE DANZA “FUEGOS” (MARCELO)

1. POLIRITMIA (TODOS)

AV 1905, (AV 7)

LUCHIN: El personaje desaparece en la masa, el conflicto está tanto dentro como fuera de la escena

JESU: Lucha del pueblo contra los impuestos al ganado argentino

LUCHIN: Tanto dentro como fuera de la ficción

4. EL REGISTRO DEL DETENIDO

JESU: Durante 48 horas Santiago permanece literalmente en poder de los huelguistas

LUCHIN: Tanto fuera como dentro del texto

MARCELO: Tanto fuera como dentro

JESU: Se lucha en las calles

LUCHIN: Tanto fuera como dentro

FALCON: Se necesita sangre con urgencia para escribir la Historia... Se necesita sangre con urgencia para escribir la Historia

LUIS: Octubre del 20 al 25

5 LA HUELGA

RAÚL: Surgen las guardias blancas con asesinatos monstruosos

JESU: Es el comienzo del siglo decisivo, 57 años antes Marx y Engels han redactado el manifiesto comunista

6. EL ASESINATO

SOFI: En la calle Curicó, cerca de Vicuña Mackenna, se produjo un pequeño desorden o tumulto. Llegaron en ese momento unos cuantos jóvenes armados y, a su aproximación, se dispersó el grupo. Sólo permaneció en el lugar del suceso el dueño del despacho situado en ese punto, Rafael Pozo, vecino antiguo y conocido del barrio. Los jóvenes, con una ligereza criminal, dirigieron sus armas contra él, y a pesar de sus protestas, lo asesinaron miserablemente de un balazo en pleno corazón, que lo dejó muerto en el acto (DISPARO)

3. MÚSICA “DESPUÉS DEL DISPARO” CD

MELODY: Un disparo, es un disparo, esto no ha sido más que un ruido

FALCON: El conflicto es de las masas

4. MÚSICA “LA PELEA” CD

5. FRASE DANZA “FRENAR LA LIBERTAD” (FALCON, PANCHO, MARCELO Y LUCHIN)

6. FRASE DANZA “DEDO” (ROCÍO Y SOFIA)

FEFI: El actor no puede actuar la muerte, la miseria, no puede actuar el hambre

LORE: El actor está en el piso, podría significar un cuerpo muerto, una idea muerta, podría significar la muerte

SOFI: podría si...

LUIS: Ha caído un actor en escena

LUCHIN: Ha caído sin caer, teatralmente se ha recostado sobre el piso simulando la muerte

5. CORO “MALDIGO” (JESU, SOFI, MUJERES)

7. FRASE DANZA “MÚSCULO” (PANCHO Y LUCHIN)

MARCELO: Más de 20 muertos, centenares de heridos y presos

AV 1906, (AV 8)

8. FRASE DANZA “SALTITO” (TODOS)

RAÚL: Febrero

JESU: Masacre de obreros en la plaza Colón de Antofagasta

PANCHO: Pueden ser las 5, las 6 o las 7 de la tarde

MELODY: Los cuerpos se agrupan tanto dentro como fuera de la escena, están muy cerca unos con otros, hay fusiles y miradas apuntándoles, toda muerte cuenta al menos con un espectador.

(AV 9)

JESU: Malestar económico y planteamiento de pliego de peticiones

9. FRASE DANZA “DIAGONAL PISO” (TODOS)

FALCON: Se ordena hacer fuego contra los trabajadores, acto al que se suman los mercenarios contratados por el comercio. Cogidos entre dos fuegos los huelguistas deben escapar como pueden, dejando en el campo numerosos muertos y heridos.

LUCHIN: Maniobras previas para dominar el arte... del asesinato colectivo

JESU: Por lo menos 10 muertos y numerosos heridos

AV 1907, (AV 10)

6. CORO “ARRIBA QUEMANDO EL SOL” (MUJERES, LUEGO HOMBRES)

- 1.- Asociarse a los del gremio.
- 2.- No traicionar a sus compañeros.
- 3.- Ser activo y consciente.
- 4.- Concurrir a asambleas y conferencias.
- 5.- No dejarse explotar.
- 6.- Estudiar libros y periódicos obreros.
- 7.- Dejar las tabernas y prostíbulos.
- 8.- Rebelarse contra los verdugos.
- 9.- Atraer a los indiferentes.
- 10.- Instruir a sus hijos.

(AV 11)

FALCON: Diciembre 21

PANCHO: Ahora el actor debe representar a un niño, un niño, un anciano, un hombre, una mujer

LUCHIN: Todos agrupados en una escuela

MARCELO: Venid a ver la sangre por las calles

(AV 12)

10. FRASE DANZA “RADIOGRAMA” (LUIS Y MARCELO)

RAÚL: RADIOGRAMA UNO: (14 de diciembre): En todos los casos debe prestar amparo a personas y propiedades. Debe sobre toda otra consideración, primar la conveniencia manifiesta de reprimir con firmeza, sin esperar que los desórdenes tomen cuerpo. La fuerza pública debe hacerse respetar, cualquiera que sea el sacrificio que imponga.

(AV 13)

LUCHIN: RADIOGRAMA DOS: (16 de diciembre): Para adoptar medidas preventivas, proceda como en Estado de Sitio. Avise inmediatamente a Oficinas prohibición de que continúe bajando gente a Iquique. Despache fuerza indispensable para impedir que lleguen, usando todos los medios para conseguirlo. Fuerza pública debe hacerse respetar cueste lo que cueste. Regimiento *Esmeralda* va en camino y se alistan más tropas.

TODOS: Cueste lo que cueste

(AV 14)

MELODY: Matanza de obreros salitreros, sus mujeres e hijos en la escuela Santa María de Iquique

(AV 15)

PANCHO: Nunca he sido un niño de 3, 4 o 5 años mirando el oscuro dentro del cañón

FALCON: La representación es en vano

(AV 16)

JESU: Las ametralladoras miran hacia dentro de la escuela

LUCHIN: El actor simulará la muerte de un obrero, la actriz hará lo suyo, todos estarán en el piso, ahora

(AV 17)

LORE: Algunos aún de pie intentarán cubrir a sus hijos y compañeras. El objetivo no se cumple, la escena termina con todos en el piso

(AV 18), (AV 19) Mueren más de 2.000 personas ametralladas, miles son heridas y centenares fusiladas en tierra o a bordo de los barcos.

LUCHIN: Los actores no pueden presentar la muerte, no queda más que guardar silencio

JESU: Silencio

(AV 20), AV 1920, (AV 21)

FEFI: Julio 21

LUIS: Se debe representar ahora a un estudiante

LORE: Asalto y saqueo a la federación de estudiantes de Chile. Banda de pijes entran a sangre y a fuego al local, ubicado en la primera cuadra de Ahumada

LUCHIN: El actor se enfrenta ahora al desafío de actuar la tortura de un estudiante

PANCHO: Imposible

7. CORO “MOVIL OIL SPECIAL” (TODOS)

MARCELO: Comandados por dos oficiales de ejército vestidos de civil

PANCHO: El actor se enfrenta al desafío de significar la tortura

8. CORO “MOVIL OIL SPECIAL, SEGUNDA PARTE” (HOMBRES)

(AV 22) EL ENTUSIASMO PATRIOTICO ANTE LA DEFENSA NACIONAL. (El Mercurio).

(AV 23) DISTINGUIDOS CABALLEROS ORGANIZAN LAS "GUARDIAS BLANCAS". (El Diario Ilustrado).

(AV 24) LA ACTITUD ANTIPATRIOTICA DE LA FEDERACION DE ESTUDIANTES. (Las Últimas Noticias).

(AV 25) A LIMA! A LIMA! ES LA VOZ QUE SE HA OIDO EN LAS IMPONENTES MANIFESTACIONES PATRIOTICAS. (Revista Zig-Zag).

(AV 26) SE PIDE LA EXPULSION DE LOS PERUANOS RESIDENTES EN EL TERRITORIO NACIONAL. (El Diario Ilustrado).

(AV 27)

RAÚL: En el proceso que sigue son torturados en las cárceles numerosos estudiantes, enloqueciendo el poeta Domingo Gómez Rojas, quien muere meses más tarde en el manicomio. La escena representa el año 1920, ataque a la FECH

AV 1920 (2), (AV 28)

FALCON: Ataque a la FOCH

JESU: Julio 28

PANCHO: Ataque e incendio de la federación obrera de Magallanes

7. MANOS ARRIBA

(AV 29)

LUCHIN: La transformación de la FOCH en un órgano clasista se dio en un contexto de ascenso general del movimiento obrero chileno, influenciado por el triunfo de la Revolución rusa y el proceso de la Revolución mexicana, cuya repercusión sobre la vanguardia obrera latinoamericana no ha sido aún debidamente valorizada

11. FRASE DANZA “QUEMADO” (LUIS)

9. CORO “CUANDO VOY AL TRABAJO” (JESU Y SOFI)

FEFI: Alguien ha robado el vestuario. El actor confunde su ropa con la del personaje, no identifica diferencia

RAÚL: Autoridades disfrazadas participan en las matanzas

PANCHO: El actor debe representar a otro disfrazado de otro

FEFI: El Cuerpo de Bomberos se vio imposibilitado de intervenir, pues Carabineros atacaba a los voluntarios que intentaban extinguir el fuego. También fue cortado el suministro de agua. La actuación decidida del Comandante de la *Primera Compañía de Bomberos, Italo Contardi*, permitió finalmente apagar el siniestro, puesto que éste se dirigió al Comandante Barceló y le dijo:

LORE: Señor Comandante: o usted ordena dar el agua o yo reúno a todos mis oficiales y ante ellos me pego un tiro

MARCELO: Hay numerosos carbonizados en el interior del local de la FOCH

FALCON: El espacio representa una complicada geografía, la iluminación no basta, un país no cabe en algunos metros cuadrados, la historia oculta de un país no alcanza a contarse en una hora

AV 1921, (AV 30)

FALCON: Febrero 3

LUCHIN: Los cuerpos se alinean, heridos caminan hacia el puerto, los cuerpos caminan hacia la próxima escena

JESU: Matanza en la oficina salitrera San Gregorio de Antofagasta

PANCHO: La escena vuelve al norte

8. EL CALABOZO

5. MÚSICA “EN EL CALABOZO” CD

MELODY: Allí, los hombres, las mujeres y los niños heridos, fueron atacados, y varios de ellos muertos, por las Guardias Blancas, lo que puede revelar más claramente todavía, la atrocidad con que el Estado de Chile sellaba la suerte de sus trabajadores, pues las Guardias Blancas actuaban con el pleno acuerdo del Ejército

MARCELO: Más de 100 muertos ametrallados

LUCHIN: La primera de las seis matanzas de Arturo_Alessandri Palma

AV 1925, (AV 31)

LORE: Matanza en la oficina salitrera La Coruña de Tarapacá. Cesantía y crisis económica

10. CORO “EL DERECHO” SIN LETRA (TODOS)

12. FRASE DANZA “PALOMELO DE ROTOS” (LUIS Y MARCELO)

FALCON: Los obreros son ametrallados por el regimiento Carampangue

FEFI: Cientos de muertos son arrojados a los piques

LUCHIN: Se inventa el palomeo de rotos, cada trabajador debe cavar su tumba y cuadrarse luego frente a ella, un oficial toma puntería y dispara, el roto da una voltereta en el aire y cae justo en el hoyo que el mismo ha cavado

LUCHIN Y FALCON: El intérprete puede realizar piruetas, pero no hay disparo sobre él, el actor no ha muerto, no ha caído en su tumba

PANCHO: Sólo puede valerse del relato

JESU: Junio 5

MELODY: Esta masacre fue ejecutada bajo las órdenes del Comandante Ascasio Rodríguez, quien de paso, inventó el "*palomeo de rotos*"

SOFI Y PANCHO: 500 presos son torturados en el velódromo de Iquique

11. CORO “EL DERECHO” CON LETRA FINAL (TODOS)

AV 1931, (AV 32)

FALCON: Diciembre 24

LUCHIN: Pascua trágica de Copiapó y Vallenar.

12. CORO “VILLANCICO” (MELODY)

LUCHIN: Acusados de asaltar el regimiento Esmeralda, de Copiapó, 8 obreros son muertos.

FALCON: Como represalia por el asalto, carabineros al mando del capitán Francisco Bull Sanhueza dan muerte a varias decenas de trabajadores en Vallenar

PANCHO: Otra vez no queda más que guardar silencio

PANCHO: Silencio

AV 1934, (AV 33), (AV 34) Abril 27, Asalto a la FOCH en su local de calle San Francisco en Santiago, 8 muertos entre ellos un niño y 200 heridos.

13. CORO “SANTIAGO PENANDO ESTÁS” ESTROFA 2 (TODOS)

RAÚL: Junio

FEFI: La escena debiera mostrar ríos que bajan llenos de cuerpos

(AV 35)

MELODY: Asesinatos masivos de campesinos en Alto Bío-Bío y Ranquil... y Lonquimay

(AV 36)

LUCHIN: "De quinientos prisioneros capturados por las fuerzas del orden y conducidos a Temuco, atados por el cuello, sólo llegaron vivos veintitrés"

(AV 37)

PANCHO: Testigos posteriores también afirmaron haber visto largas columnas de campesinos de ambos sexos, apiolados a las monturas de los Carabineros, atados por el cuello, y conducidos a Temuco. Los jueces se declararon incompetentes, y trasladaron los procesos a Victoria, y luego a Concepción. De allí fueron devueltos nuevamente a Temuco. En agosto de 1934, el Congreso designó una Comisión investigadora, cuyo informe, evacuado nueve meses después, terminó archivado

(AV 38)

JESU: Tras diez meses de cautiverio, los veintitrés sobrevivientes quedaron libres. Pero devueltos a la antigua condición de esclavos, pues no podían abandonar sus retazos de tierra para bajar a las ciudades

(AV 39)

SOFI: Toda documentación al respecto ha desaparecido, durante semanas los ríos bajaron llenos de cadáveres

FALCON: El actor debiera simular ser un campesino conducido por las pendientes

PANCHO: Seguirá siendo sólo el relato de un recuerdo, conducido siempre al mismo final

AV 1936, (AV 40)

LUIS: Febrero

SOFI: Huelga Ferroviaria nacional, centenares de deportados: políticos, periodistas, dirigentes sindicales

13. FRASE DANZA “MANOS” (TODOS)

PANCHO: El actor aparece en la escena, al aparecer desaparece para dar paso a una idea, quizás el actor también ha muerto

FALCON: ha muerto para entrar en otro

SOFI: Algunos mueren o desaparecen en el destierro por causas naturales

JESU: El actor encontró la muerte en su transfiguración, encontró la muerte al entrar a escena, aún así no es más que poesía

AV 1938, (AV 41)

RAÚL: Septiembre 5

LUCHIN: Cuando el Seguro Obrero no fue un lugar seguro

14. FRASE DANZA “LOS NAZIS” (HOMBRES)

LUIS: Cerca de 70 jóvenes nacistas y algunos obreros mueren aniquilados tras una orden expresa del presidente al General Arriagada

(AV 42)

MELODY: Las instrucciones presidenciales, impartidas verbalmente, habían resonado glacialmente en el aire helado del mediodía:

FEFI: Que no quede uno solo vivo ¡Mátenlos a todos!

LUCHIN: Cuando el Seguro Obrero no fue un lugar seguro

2. SILBIDO “INTRODUCCIÓN HIMNO NACIONAL CHILENO”

15. FRASE DANZA “SEGURO OBRERO” (TODOS MENOS SOFI)

SOFI: Detrás de los proyectiles y amparados por el humo, penetraron en el plantel las tropas de Carabineros, disparando a diestra y siniestra. Dos estudiantes estaban muertos cerca de la puerta a causa de los estragos causados por los cañones. Los uniformados entraron en una dependencia cercana. Había allí cinco jóvenes que los miraban con perplejidad. Fueron baleados repetidamente y sin misericordia. Por una escalera venían

descendiendo los otros, con las manos en alto. A estos los detuvieron y los condujeron, siempre brazos en alto, por calle Morandé hacia Agustinas

(AV 43)

PANCHO: Hubo una matanza de estudiantes en la universidad y en la calle, en la escalera, en el rascacielos...

LUCHIN: Los cuerpos rodaban por los peldaños, algunos muertos, otros heridos. Carabineros procedió a aniquilar fríamente a los que se movían, pasando y repasando con sus botas, los peldaños empapados de sangre

PANCHO: Que se vayan los médicos. Aquí no va a haber ningún herido

RAÚL: El gobierno gratifica con dinero a las topas

AV 1946, (AV 44)

SOFI: Enero 28

LUIS: El "Matadero Constitucional" se traslada a la Plaza Bulnes

9. LISTA DE ACUERDOS

6. MÚSICA "LA DISCUSIÓN" CD

TODOS

- 1) Protestar por la actitud del Gabinete frente a los conflictos del trabajo.
- 2) Rehabilitación inmediata de la personalidad jurídica de los sindicatos del salitre.
- 3) Retiro de las Fuerzas Armadas de los conflictos laborales.
- 4) Reincorporación de los obreros despedidos por la COSATAN (Compañía Salitrera Tarapacá y Antofagasta).
- 5) Medidas inmediatas contra desalojos, especulación y alza de los artículos alimenticios.
- 6) Cumplimiento de la reglamentación sobre higiene y seguridad en las industrias.

LORE: Matanza en la Plaza Bulnes de Santiago, durante la asistencia a un mitin, son asesinados 8 trabajadores y heridos centenares de ellos

JESU: Silencio

(AV 45), (AV 46), (AV 47), (AV 48)

14. CORO "LA INTERNACIONAL" (TODOS)

AV 1947, (AV 49)

SOFI: Apertura de los campos de concentración de Pisagua y dictación de la ley de defensa de la democracia, ilegalidad para el partido comunista

FALCON: Creo que cuando el Presidente de la República resolvió dejar fuera de la ley al Partido Comunista, fue un momento de mucha felicidad para la ciudadanía, no sólo de Iquique, sino de Chile entero". Augusto Pinochet Ugarte

LUCHIN: Se hallaban allí, hacinados, hombres, mujeres, niños y ancianos pampinos, que durante años sufrieron toda clase de vejaciones, e incluso torturas, de parte de sus custodios

16. FRASE DANZA “PRISIONEROS” (TODOS MENOS LUCHIN Y JESU)

JESU: "- Los obreros que no salgan al trabajo serán cancelados y expulsados de la zona salitrera. QUEDA PROHIBIDA LA ENTRADA DE PARLAMENTARIOS COMUNISTAS Y FALANGISTAS A LOS DISTINTOS CAMPAMENTOS.

LUCHIN: (En mayúsculas en el original)

Tanto los parlamentarios de las distintas filiaciones políticas indicadas que sean sorprendidos dentro de los Campamentos, como las personas que les presten albergue o cualquier otra clase de ayuda, serán detenidos de inmediato y puestos a disposición de los Tribunales de Justicia correspondientes. Las Fuerzas del Ejército y Carabineros bajo mi mando mantendrán el principio de autoridad cueste lo que cueste, incluso con el empleo de las armas en caso necesario"

TODOS: Cueste... lo que cueste

AV 1957, (AV 50)

LUCHIN: Represión sangrienta en las calles de Santiago con numerosos muertos y heridos

JESU: Destrucción de los talleres de El Siglo

LUCHIN: Abril 2

15. CORO “SANTIAGO PENANDO ESTÁS” ESTROFA 3 (TODOS)

17. FRASE DANZA “RESPIRACIONES” (TODOS)

16. CORO “SANTIAGO PENANDO ESTÁS” 4 (LUCHIN Y JESU)

17. CORO “SANTIAGO PENANDO ESTÁS” FINAL (LUCHIN Y JESU, LUEGO TODOS)

MELODY: El problema para contar las víctimas (no todas vinculadas a los partidos políticos ni a las organizaciones sindicales, y numerosas de entre ellas pertenecientes al

lumpen proletariado), inmoladas en lugares muy distantes entre sí, en toda la capital, hace que la cifra real de los caídos permanezca en el misterio. En todo caso, cuando truenan las ametralladoras, la cosa es grave, y los transeúntes caen como moscas junto a los manifestantes. Nada más que en la Alameda hubo unos treinta muertos. Los heridos sumaron centenares. Los "damnificados morales y materiales" otro tanto

(AV 51 - 57), AV 1962, (AV 58)

MARCELO: Masacre en la población José María Caro, por tropas de la aviación

PANCHO: Diciembre 19

18. FRASE DANZA “LAS TROPAS Y LAS MUJERES” (5 HOMBRES Y MUJERES)

JESU: Una muchedumbre compuesta esencialmente por adolescentes, mujeres y niños, se había sentado sobre las vías férreas, en descampado, pero a pocos kilómetros de la Estación Central

(AV 59)

FEFI: De repente, llegaron al lugar tropas de la Aviación, en tenida de combate, aunque aparentemente sólo con el ánimo de vigilar lo que sucedía, pues no se advertía en ellos ninguna animadversión particular contra los pacíficos manifestantes. Diciembre es el comienzo del verano en Chile y hacía calor. Ese 19 de diciembre era un magnífico día de sol. Las mujeres se acercaban a los jóvenes soldados y les ofrecían bebidas refrescantes, charlando animadamente con ellos

(AV 60)

PANCHO: Pero de pronto ocurrió algo completamente insólito: de algún modo, de alguna parte, llegó la orden, y sorpresivamente los soldaditos, como locos, comenzaron todos al mismo tiempo a disparar sus armas de largo alcance sobre más de tres mil personas que apenas minutos antes, conversaban amistosamente con ellos, sin mediar la menor provocación

19. FRASE DANZA “LIFT” (4 HOMBRES Y 4 MUJERES)

7. MÚSICA “DISTORSIÓN” CD

(AV 61)

LUCHIN: La actriz enfrenta sus propias dificultades

FEFI: La actriz también es madre

SOFI: Una bala blindada atravesó el vientre de una joven que lavaba ropa en el interior de su casa. **FALCON:** Estaba esperando un hijo

FEFI: 8 muertos y muchos heridos

AV 1966, (AV 62)

JESU: Asesinato de trabajadores en el mineral de cobre El Salvador, la orden de atacar a los trabajadores, sus mujeres y sus hijos emanó del ministerio de defensa

SOFI: Marzo 11

LORE: Frei comete el error: entrega la solución de la huelga de *El Salvador* a Juan de Dios Carmona, su Ministro de Defensa (y no al Ministro del Trabajo)

(AV 63 - 69)

MELODY: 8 muertos y 37 heridos

AV 1969, (AV 70)

PANCHO: Masacre de pobladores en Puerto Montt, tras una toma pacífica de terrenos

LORE: Marzo 9

18. CORO “A DESALAMBRAR” (TODOS)

20. FRASE DANZA “POBLADORA” (ROCÍO)

LUCHIN: Un cajón de madera para los que no tienen casa

FALCON: El actor no hace más que habitar la escena,

RAÚL: El actor no hace más que vivir en un espacio

PANCHO: Durante un tiempo

10. LA OLLA COMÚN

LUCHIN: Un grupo de pobladores, desesperados por las tramitaciones, cansado de vivir en el estado más primitivo que conoce el hombre, esto es, al aire libre, entre cuatro tablas y la amenazante proximidad de otro invierno, se tomaron por la fuerza, aunque sin violencia, ciertos terrenos conocidos como Pampa Irigoín.

(AV 71)

MELODY: Esto ocurrió en el sur, en Puerto Montt, donde el invierno es más crudo y amanece más temprano que en el centro de Chile

(AV 72)

PANCHO: Siguen las miradas y los disparos apuntando la escena

MELODY: El gobierno dispone cuidadosamente

RAÚL: la matanza,

MELODY: preparándola con varios días de anticipación

SOFI: Los disparos comenzaron temprano. Primero se hizo un intento de desalojo físico, golpeando a los hombres y a las mujeres para que abandonaran el lugar. Ante la imposibilidad de lograrlo, soldados de un regimiento de Infantería acudieron a prestar mano fuerte a Carabineros, menos duchos en los manejos de los fusiles que las Fuerzas Armadas. Ocho muertos y treinta y cinco heridos quedaron en el campo, que no fue un campo de batalla, pues los pobladores no podían defenderse, ya que no tenían armas

(AV 73)

LUCHIN: Un cajón de madera para los que no tienen casa

(AV 74), AV 1970, (AV 75)

21. FRASE DANZA “FINAL” (TODOS MENOS PANCHO, SOFI Y LUCHIN)

PANCHO: Asesinato de dos estudiantes en Puente Alto

LUCHIN: Otras Víctimas

PANCHO: Otros actores

LUCHIN: Un obrero en san Miguel

PANCHO: Un estudiante en la plaza tropezón de Santiago

LUCHIN: Otro estudiante en Copiapó

PANCHO: Un obrero de Quinta Normal

LUCHIN: Y suma y sigue

PANCHO: Suma

LUCHIN: Sigue

4. EL FINAL

19. CORO “VAMOS POR ANCHO CAMINO” (LUCHIN Y SOFI)

FEFI: Queda el silencio, el silencio, el silencio. Es como si se hubiera ido toda la gente de la casa y después sale el sol helado y se descubre que hay cadáveres estirados en todas las calles de la ciudad, cuando a lo lejos, entre campanillas, aparece trotando el carro del

panadero y pasan camiones regando las calles, barriéndolas con su escoba de agua mojada, y moja los cadáveres

8. MÚSICA “FINAL” CD

PANCHO: No hemos querido actuar la muerte

RAÚL: Los actores no hemos muerto

PANCHO: Los actores no hemos sido heridos

FEFI: No hemos conocido el hambre, la miseria, la tortura...Sin embargo, no ha habido mentira en nuestro relato.

LUIS: ¿Dónde empieza la línea de tiempo que hemos dibujado?... ¿Dónde termina?

FEFI: ¿Quién podría actuar la muerte sino los muertos?

PANCHO: ¿Quién podría negarle al actor el espacio del silencio?

ROCÍO: Silencio

(AV 76)

FINAL