

Teatro y Bicentenarios: Chile, Argentina, México y Colombia comparten festejos y dolores en el Festival Internacional Santiago a Mil.

Pamela Brownell
(Universidad de Buenos Aires)

Este año, varios países latinoamericanos se encuentran celebrando (y preguntándose sobre) sus primeros doscientos años de historia *patria*. Esta periodización plantea no pocos interrogantes, pero vamos por partes.

En este marco, la edición 2010 del Festival Internacional Santiago a Mil, que tiene lugar todos los años en la capital chilena, se plantó ante el desafío de abordar, desde el teatro, tanto los festejos como las preguntas del Bicentenario y lo hizo, entre otras cosas, dedicando la sección principal de su programación a un recorrido por diecisiete obras de la historia del teatro *nacional* e invitando a la fiesta a representantes del teatro contemporáneo de tres países "co-bicentenarios": México, Argentina y Colombia.¹

El Festival se constituyó así en un espacio de cruce de múltiples experiencias escénicas que brindan un campo muy interesante para explorar las distintas formas en las que puede pensarse la relación *Teatro-Bicentenario*. El presente trabajo buscará proponer algunos ejes desde los cuales abordar esta relación.

Teatro sobre las grietas

El espíritu *temático* de esta edición del Festival no sólo se materializó en las dos selecciones mencionadas, sino que atravesó integralmente la programación. Por su parte, el clima de homenaje tuvo una de sus notas más destacadas en uno de los

¹ Para diferentes miradas sobre la escena chilena en ocasión de su Bicentenario, véase el dossier "El teatro chileno en la primera década del siglo XXI", coordinado por Andrés Pereira Covarrubias, en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 5, nº 10, diciembre de 2009.

verdaderos *platos fuertes* del evento: la presentación de "*...como el mosquito en la piedra, ay, sí, sí, sí*", la obra de Pina Bausch dedicada a Chile, que ella llegó a estrenar en Alemania antes de su muerte en 2009. Todo un manifiesto sobre la potencia del arte para mirar y hacer mirar el mundo desde las claves únicas de su propio universo.

Lejos de cualquier literalidad en sus referencias, el espectáculo dejó traslucir en escena sensaciones, impresiones, detalles, canciones, que se fueron hilvanando entre danzas y palabras en los términos inconfundibles de la poética de Pina Bausch y su compañía. Quisiéramos introducirnos a nuestro tema con dos pequeñas viñetas, dos postales de este espectáculo.



"...como el mosquito en la piedra, ay, sí, sí, sí" de Pina Bausch

La primera. Una mujer con las rodillas y las manos sobre el suelo. Dos hombres intentan levantarla. Ella no se mueve y cada vez que, rígida en su posición es separada del suelo, larga un grito desgarrador.

La obra acaba de comenzar y la tierra se instala como fuerza gravitante. El arraigo, la pertenencia, el dolor de la pérdida, las relaciones de poder que infiltran e intervienen en esa relación. Así, aunque el título refiere a la canción *Volver a los diecisiete* de Violeta Parra, el espectáculo parece dedicado a la totalidad de la producción de la cantautora chilena, que permanentemente ronda dos temas que en él son centrales: por un lado, el vínculo entre el hombre y su tierra, y, por otro, el amor.

La segunda. En diferentes momentos a lo largo de toda la obra, un dispositivo escénico hacía que muy sutilmente el suelo se abriera en grandes grietas que lo surcaban por completo. El blanco del gran escenario del Teatro Municipal se desgarraba entonces en negras aperturas que los bailarines, sin embargo, parecían no advertir. Las grietas se abrían y se cerraban, y sobre ellas, la vida seguía como si nada. La seducción, el humor, la cosecha, el tejido, el sufrimiento de las parejas que intentan juntarse y son separadas, todo sobre la base de un suelo signado por los quiebres. Y también por las reconstrucciones. Con connotaciones especialmente trágicas en el contexto del terremoto de febrero último, esta imagen recurrente en la obra nos resulta la síntesis de los contrastes geográficos y sociales que atraviesan a Chile, pero también a toda Latinoamérica. Por esto nos pareció que "*...como el mosquito en la piedra, ay, sí, sí, sí*" resulta una vía de entrada a la problemática que aquí abordamos. Signada por una mirada que es extranjera e íntima a la vez, la obra nos inserta de lleno en las contradicciones entre las bellezas y padecimientos de la vida por estos lados del mundo, y, sobre todo, en cómo puede el teatro conectarse con ellas.

Pensando el Bicentenario

2010, año del Bicentenario. Algo y alguien están de aniversario y en todos los ámbitos surge la necesidad de pensar qué y quiénes son los festejados. Y sobre todo, cómo es exactamente que deberíamos festejarlos.

Reflexionar sobre el Bicentenario es, ante todo, reflexionar sobre qué somos como colectivo, cuáles son los límites de ese colectivo, de qué comunidad nos sentimos parte, cuál es la idea que tenemos de Nación y hasta qué punto nuestras identidades coinciden con ese marco o exceden sus límites. Es decir, algo así como preguntarnos qué somos, dónde estamos y con quién. No es poca cosa. Y a esto le sumamos aquí, con la certeza de que viene en nuestra ayuda, al teatro. ¿Cómo puede, debe o quiere el teatro pensar el Bicentenario? Qué tiene el teatro para decir al respecto, qué sobre nuestra relación con el tiempo, con la Historia, con la experiencia humana en general. Planteado así parece el plan de trabajo para toda una vida. Sin embargo, lo que nos proponemos aquí es analizar algunas de las perspectivas desde las que pueden abordarse las preguntas que hace y se hace el teatro ante el Bicentenario a partir específicamente de esa respuesta al desafío que se dio en Santiago.

Antes, unas pocas palabras sobre este evento. El Festival Internacional Santiago a Mil es la versión actual del pequeño festival Teatro a Mil que comenzó en 1994. En ese entonces, el *a mil* del nombre se refería al precio de la entrada (*luca*, mil pesos chilenos). Algo así como un "Teatro por dos pesos". Sin embargo, el nombre ya contenía potencialmente el sentido energético que ha cobrado hoy en día. Transformado en uno de los grandes eventos latinoamericanos de las artes escénicas, el Festival revoluciona la ciudad (y actualmente se está extendiendo a otras ciudades) no sólo por sus propias actividades, sino por los muchos festivales y eventos periféricos que se organizan en coincidencia con él. En enero, la movida cultural de Santiago de Chile está *a mil*.

La edición de este año, como dijimos, estuvo consagrada explícitamente a la celebración del Bicentenario. Dice Carmen Romero, directora general del Festival,



desde la editorial del catálogo: "hoy abrimos los festejos del Bicentenario con un tributo a los *200 años de teatro chileno* porque pensamos que el país merece celebrar con lo mejor de las artes escénicas en una fiesta en la que haya espacio para todos"². Aparece aquí una homología muy interesante entre la historia nacional y la historia del teatro: 200 años de Chile-200 años de teatro chileno. Esto se vio plasmado en la sección central del Festival justamente denominada "200 años de teatro chileno", en la cual se incluyeron reversiones y reposiciones de numerosas obras de autores locales cuyos estrenos están fechados entre 1842 y 1993.

A su vez, recapitulando lo que también ya mencionamos, las obras de teatro latinoamericano contemporáneo convidadas al festejo, así como las otras obras chilenas presentes en las categorías Invitados Especiales o Selección 2009, participaron también de la reflexión sobre la relación teatro-Bicentenario. Por esto, a lo largo del trabajo nos referiremos alternativamente a unas y a otras. Tomemos nota entonces de algunas de las perspectivas que cruzaron transversalmente toda la programación y que, creemos, resultan muy útiles para proyectar sobre nuestra escena.

Teatro-Teatro

¿Cómo puede el teatro pararse ante su propia historia? Ésta podría ser una primera pregunta. Si el Bicentenario nos invita a repensarnos en términos históricos, el teatro bien puede aceptar esta invitación. Santiago a Mil dedicó una abultada sección a esta tarea. Es importante aclarar en este punto que, aunque dijimos que esa sección se basa en una homología entre ambos bicentenarios, éste no es un planteo acrítico. Se parte de esa vinculación, pero, tanto en las obras incluidas en la selección como en las demás obras de la programación, se incluyen múltiples elementos que la ponen en cuestión.

² Carmen Romero, "Editorial", en *Catálogo Santiago a Mil 2010*, Fundación FITAM, Santiago de Chile, 2010, p.1.



Para referirnos a la sección *200 años* con algo más de detalle, diremos que esta selección estuvo integrada por: dos remontajes con las compañías originales (*Historia de la sangre*, *El coordinador*), nueve reposiciones con elencos renovados (*Cinema Utopia*; *La Negra Ester*; *Hechos consumados*; *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*; *Lindo país esquina con vista al mar*; *Los payasos de la esperanza*; *Tres Marías y una Rosa*; *Malasangre o las mil y una noches del poeta*; *Moscas sobre el mármol*), dos reescrituras (*Plaga*, a partir de *La mantis religiosa*, y *Páramo*, a partir de *Amo y señor*) y cuatro encargos de dirección con textos del patrimonio dramático (*Ernesto*, *Entre gallos y medianoche*, *Topografía de un desnudo* y *Los que van quedando en el camino*)³.

En su declaración de intención titulada "Por qué revisar 200 años de teatro chileno", la organización del Festival explica:

Antes que cronológica o representativa, la selección de diecisiete obras recoge una multiplicidad de miradas y actualiza interrogantes que el teatro ha planteado en el país desde sus inicios⁴.

Tomaremos para esta perspectiva *teatro-teatro* los encargos que trabajaron con las obras más antiguas de la selección, para analizar dos de las infinitas formas que puede adoptar ese diálogo del teatro con su historia.

En primer lugar, nos referimos a *Ernesto*, dirigida por Manuela Infante y basada en la obra homónima de Rafael Minvielle estrenada en el Teatro de Santiago en 1842. Aquella obra es un melodrama en tres actos ambientado en Valencia, adonde un joven soldado viaja a reencontrarse con su amor después de haber abandonado las filas realistas y haber combatido a favor de la independencia americana.

³ Para más información de la programación en general y de cada obra en particular, puede consultarse www.santiagoamil.cl

⁴ Javier Ibacache, "Por qué revisar 200 años de teatro chileno", en *Catálogo Santiago a Mil 2010*, Fundación FITAM, Santiago de Chile, 2010, p. 2.



El trabajo de Manuela Infante, que junto a su compañía Teatro de Chile ha llevado adelante muchos proyectos basados en la revisión de personajes y hechos históricos, se presenta como un experimento escénico altamente metateatral y que explicita las complejidades del trabajo con textos antiguos.

Los actores se presentan ante el público y nos *cuentan* sus roles en la obra, nos hablan de una preciosa escenografía diseñada para un virtual estreno frustrado en el Teatro Municipal y, de a poco, comienzan a adentrarse en la trama y en una supuesta función de *aquella Ernesto*. Los distintos niveles del relato se van entrelazando, van saltando de uno en otro: esta función, esa supuesta función, aquella vieja obra. Todo esto está perfectamente coreografiado, según se revela cuando, en un punto determinado, se detienen y vuelven a comenzar. Luego todo se complejiza aún más



cuando suman un nueva instancia ficcional. Las luces se apagan –y permanecen apagadas hasta el final de la función- y los personajes de la vieja *Ernesto* parecen quedar abandonados en la mitad del camino. Los relatos dejan atrás también la explicación de la puesta en escena y se propone un nuevo ejercicio imaginario a esos espectadores sentados a oscuras. Ahora lo que se cuentan son, por ejemplo, las vicisitudes de uno de los actores que sale de la sala, cruza la calle y comienza a circular por la ciudad. Y los cruces de relatos, actores, personajes, toman nuevos

rumbos y se multiplican. El elemento que une los niveles, lo que los funde y los confunde, es una misma estructura verbal de presentación de los hechos relatados: “Entonces aquí está...”, “Entonces yo le digo...”, “Ahí me doy cuenta de...”, “Ahora salgo...”, “Ahora estoy en...”, etc.

Son muy interesantes las expresiones de Manuela Infante respecto de este trabajo y de la problemática general que aquí tratamos.

¿Cómo han abordado un texto escrito en 1842?

Rápidamente supimos que no queríamos hacer un trabajo arqueológico con la obra: sacarla, desempolvarla, mejorarla un poquito y decir: 'mira qué lindo'. Tampoco queríamos salvar el texto ni enaltecer un material que es lo que es. Nos pareció mucho más interesante mirar la tensión entre el romanticismo y el contexto. Esa contradicción nos permitía preguntarnos por quiénes somos ahora.

¿Cuál ha sido la reflexión en torno a la identidad?

Creo que hay que tener cuidado con el tema de la identidad de país, porque en los primeros años Chile se construyó mucho en los discursos, respondiendo a la Ilustración y la razón. De hecho, hubo varias constituciones que describen un país imaginario. El montaje recoge eso y trabaja la obra sólo en el discurso. Es decir, es un proyecto escénico. No hay elementos ni movimientos reales. Todo está en la palabra y en una escritura intermedia –de los integrantes de la compañía– que narra lo que sería la representación de la escena.

(...)

A partir de este ejercicio, ¿dirías que el teatro permite conocer el imaginario de un país?

Para mí el proceso escénico sigue siendo un espacio de laboratorio para preguntarse quiénes somos y qué queremos. Siempre se revelan ciertas paradojas y contradicciones fundamentales. Y creo que el teatro es para mirar y echar luces sobre esos temas, un lugar donde se intenta resolver una dificultad o responder a una pregunta.⁵

Pasemos a otro caso. Se trata del sainete *Entre gallos y media noche*, dirigido por Ramón Núñez. La obra, escrita por Carlos Cariola y estrenada por la compañía Mario-Padín en 1919, es un clásico del teatro chileno. En este caso, Núñez sí se acercó mucho más a una puesta *arqueológica*, por un lado, porque puso en escena el texto original, trabajando con un vestuario, una escenografía y un tipo de registro actoral propio del género y de la época de su estreno. Los engaños, los romances, las caricaturas, todo estuvo muy fuertemente apoyado en un trabajo actoral que sostenía

⁵ Javier Ibacache, "Preguntas a Manuela Infante", en *Catálogo Santiago a Mil 2010*, Fundación FITAM, Santiago de Chile, 2010, p. 6.



la comicidad en base a un gran histrionismo, una complicidad con el público y una variedad de recursos homologables a los que Osvaldo Pelletieri⁶ ha descripto para el actor popular rioplatense.



Entre gallos y media noche – Foto 1



Entre gallos y media noche – Foto 2

6 Osvaldo Pelletieri, *El sainete y el grotresco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna, 2008.



Pero, además, la vocación de recrear, de dar nueva vida a este sainete, no se atuvo a los límites del texto dramático, sino que se hizo extensiva a la experiencia teatral general, a la atmósfera buscada en la sala, a una determinada relación entre actores y espectadores y a un determinado tipo de vivencia alegre y liberadora que embargó, al menos en la función que presenciamos, a toda la platea. Una vez resueltos los malos entendidos, unidas las parejas y castigados (y regenerados) los malhechores, en medio de un final *a pura fiesta*, la puesta de Núñez introdujo viejas publicidades dichas por los actores, acompañadas de canciones y números varios que generaron un pico de efusividad en el público, que acompañaba con carcajadas y aplausos y que, por un momento, no parecía estar en una sala nueva ubicada dentro de un shopping. Toda la experiencia teatral de esa función pareció volverse un puente entre los tiempos y hacer que dos momentos, dos públicos, dos teatros, se tocaran.

Así, desnudando los conflictos subyacentes en un texto desde una experiencia escénica híper-contemporánea o creando las condiciones para una suerte de resurrección de un texto reactualizado en forma de risas y palmas, estas dos propuestas marcan dos sendas muy distintas pero igualmente estimulantes para explorar cómo puede el teatro desde el presente entrar en conexión con su historia.

Teatro-Historia

Otra perspectiva para abordar la relación teatro-Bicentenario tiene que ver con cómo pensar la vinculación entre el teatro y la Historia, con mayúscula.

Un poco a caballo entre esta perspectiva y la anterior, dice el ya citado texto "Por qué revisar 200 años de teatro chileno":

Además de corresponder a estrenos fechados entre 1842 y 1993, las piezas hacen de espejos de su tiempo. De ellas se desprenden constantes que cruzan la producción escénica local, como el retrato de distintas formas de marginalidad, el registro de las utopías sociales que han movilizad o al colectivo y el modo arquetípico en que se han representado las identidades de género. Llevarlas en el actual contexto a escena (...) implica construir



memoria en el presente, poner en valor un patrimonio intangible y conectar a las nuevas generaciones con un legado de relatos y contenidos que pertenecen al imaginario colectivo.⁷

A partir de lo visto en el Festival, consideramos que esta relación puede pensarse, en principio, de tres maneras. Por un lado, el teatro puede hacer referencia a episodios o personajes históricos concretos.

Un ejemplo de esto es la obra *Comida Alemana*, dirigida por Cristián Plana, a partir de un texto de Thomas Bernhard. Aunque éste tematiza ciertos procedimientos del nacionalsocialismo, la puesta de Plana, incluida en la sección de Invitados Especiales, la transforma en una referencia a la Colonia Dignidad, y se aproxima a partir de la pequeña situación puntual de unos niños que cantan canciones en alemán (y callan la mayor parte del tiempo) en un espacio completamente asfixiante y opresivo, a un tema de la historia reciente aún nunca abordado por el teatro chileno⁸.

Otro ejemplo, volviendo a la selección *200 años*, es el de la obra de Isidora Aguirre *Los que van quedando en el camino*, dirigida por Guillermo Calderón, quien presentó con gran éxito tres de sus obras en el Festival Internacional de Buenos Aires el año pasado. La pieza aborda la tragedia de Ranquil, una masacre ocurrida tras un levantamiento campesino en el sur de Chile en 1934, y la pone en contacto con las tensiones que provocaba reforma agraria a fines de los sesenta. En el momento de su estreno, en 1969, la obra constituyó una fuerte denuncia de un episodio que hasta entonces sólo se conservaba en el relato oral. Aguirre, destacada dramaturga chilena de larga trayectoria, dice lo siguiente al respecto:

La obra rescata lo heroico de los campesinos y su lucha por las tierras usurpadas. (...) Y era importante hacerla en 1969 porque ese año se vivía una situación muy parecida con marchas campesinas por promesas no cumplidas. Y ahora que se remonta, nos encontramos con una situación

⁷Javier Ibacache, "Por qué revisar...", ob. cit.

⁸ Ver Soledad Lagos, "Diálogo entre Soledad Lagos y Cristián Plana a propósito de *Comida Alemana*, de Thomas Bernhard, el 24 de septiembre de 2009", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, nro. 10, diciembre de 2009, www.telondefondo.org

similar con los mapuches. Parece ser entonces un conflicto permanente en el país que no se resuelve y en el que sólo cambian los actores.⁹

Esto nos conduce al segundo de los puntos desde los que puede pensarse la relación del teatro con la Historia, y es que éste nos permite acercarnos a ciertas constantes, a conflictos y preocupaciones que se reiteran a lo largo de la historia de un país. En este sentido, una mirada transversal a través de muchas de las obras de la programación permitía percibir una tendencia de los dramaturgos a dirigir la mirada hacia los personajes marginales, excluidos, y a denunciar las relaciones de poder que fracturan y han fracturado históricamente a la sociedad chilena.

Por citar dos ejemplos, podemos mencionar, primero, a *Topografía de un desnudo* (1967), de Jorge Díaz y dirigida en la actual versión por Alexis Moreno, que gira en torno a una matanza de mendigos ocurrida en Brasil en 1963 llevada a cabo para despejar los terrenos en que se edificaría un barrio residencial.



Topografía de un desnudo – Fotos 1 y 2

⁹ Ibacache, Javier, "Preguntas a Isidora Aguirre", en *Catálogo Santiago a Mil 2010*, Fundación FITAM, Santiago de Chile, 2010, p.18

El segundo es *Hechos consumados* (1981) de Juan Radrigán, dirigida por Alfredo Castro, que trabaja principalmente sobre la relación de dos personajes excluidos del sistema y sobre la renovación permanente de esa exclusión materializada en el contacto con otro personaje, que insiste en echarlos del lugar donde están por órdenes de sus patrones, introduciendo a su vez, a través de distintos recursos escénicos, alusiones a las desapariciones que estaban ocurriendo en el contexto del primer estreno de la obra, cuando aún faltaban años para la finalización de la dictadura militar en Chile. En ambos casos, las obras están reactualizadas desde una estética claramente contemporánea.

Por último, y tal vez en un sentido algo distinto del de los dos puntos anteriores, advertimos que la relación teatro-Historia también se hace presente en la forma de ejercicio práctico planteado al espectador. Es decir, la obra construye su sentido en lo que es ante mí como espectador, pero también en el peculiar diálogo que entabla con lo que fue, y en este sentido proponen un continuo preguntarse "¿cómo sería estar en este lugar de espectador en 1979?". O en 1919 o en 1993. "¿Cómo era ese momento histórico y cómo era esta obra vista en ese contexto?". Ese viaje imaginario a través de la historia, que se hace cuerpo y se vuelve experiencia presente en la expectación, es entonces otra de las maneras en las que podemos plantearnos cómo el teatro se vincula y nos vincula con la Historia.

Mencionaremos sólo un ejemplo. La obra *Lindo país esquina con vista al mar* (1979), de la compañía ICTUS, tiene una estructura de cuadros. Aunque cualquiera de ellos sería igualmente pertinente para incluir en este punto, elegimos uno en el que vemos a una familia asistiendo a un partido de fútbol, que interactúa con un organizador de la hinchada que, cual director de orquesta, señala los momentos en los que alentar y en los que callar. Por su intermedio, los personajes se ven forzados a creer en un partido distinto del que ven sus ojos, a ignorar la muerte de un jugador, a dejarse estafar comprándole alimentos sólo a él, en fin, la metáfora del partido de fútbol, con las connotaciones particulares que la idea del estadio tiene en el contexto

de la dictadura chilena, circula también en nuestro país y habla de las relaciones de poder al interior de nuestras sociedades.

Aunque esta metáfora resulta vigente en la actualidad, los espectadores de la obra seguramente no podrán dejar de preguntarse cómo ese cuadro, cómo lo tragicómico de su humor, fue leído en 1979. Cuán fuerte habrá sido el poder catártico de la escena y cuánto el riesgo de presentarla.

Leer las metáforas del pasado desde el ayer es un ejercicio de pararse ante el tiempo, y ésta es la próxima perspectiva a la que nos dedicamos.



Lindo país esquina con vista al mar – Foto 1

Teatro-Tiempo

En todo lo dicho hasta aquí, ha aparecido ya la cuestión del tiempo. De qué modo el teatro nos brinda un espacio particularmente productivo para pensar nuestra experiencia temporal. Una de las cosas más interesantes de nuestro tránsito por esta edición del Festival Santiago a Mil fue esa sensación de estar justo en el cruce, en la intersección de distintos tiempos. Pasado, presente y futuro, todos en la mira, y todos coexistiendo.

Entre las obras argentinas invitadas, estuvieron tres de las últimas obras de Daniel Veronese (*Espía a una mujer que se mata*, *El desarrollo de la civilización venidera* y *Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo*). En ellas aparece condensada esta búsqueda y la potencia generada en el choque de un texto antiguo y una estética contemporánea.



Todos los grandes gobiernos han evitado el teatro íntimo – Foto 1

En su participación en la Escuela de Espectadores del Festival, Veronese explicó su trabajo mediante una analogía con un armario antiguo. Contó que compró un mueble para su casa y, recurriendo a su pasada experiencia de carpintero, comenzó a desmontarlo. Entonces habló de la emoción que le produjo desarmarlo. Ver que nadie lo había desarmado antes, admirar la precisión con la que estaban puestos los

tornillos, tocar la madera que nunca había sido sacada y comprobar su calidad. Ése mueble no le servía, y por eso lo adaptó a sus necesidades actuales, pero algo de lo que le pasó con ese mueble le resulta semejante a lo que le pasa con los clásicos¹⁰.

A su vez, pensando en todas esas obras pasadas incluidas en la programación del Festival, vemos que el preguntarse hoy sobre el futuro del pasado -es decir, pensar qué pasó después de esas obras, como fue de hecho el futuro que ellas aún desconocían- nos plantea la pregunta sobre nuestro futuro.

Y esta pregunta puede estar explícitamente tematizada, como sucede en la obra *Diciembre* de Guillermo Calderón y el grupo Teatro en el blanco, que pudo verse también en el Festival como parte de los Invitados Especiales. En ella se imagina un contexto futuro en el que Chile libra al Norte una nueva Guerra del Pacífico contra Perú y Bolivia y, mientras tanto, al Sur, los Mapuches han logrado proclamar la independencia de su territorio.

Estos son sólo algunos ejemplos de cómo en el teatro pensamos, sentimos, imaginamos el tiempo que ha sido, es y será.

Teatro-Nación

La obra *Diciembre* resulta un interesante disparador para esta otra cuestión central a la hora de pensar el Bicentenario. El teatro aparece entonces como espacio para reflexionar sobre los límites de la Nación, su legitimidad, su vinculación con una identidad determinada, con un territorio determinado, su antes y su después. ¿Qué éramos hace doscientos años? ¿Qué empezamos a ser y qué dejamos de ser? ¿Y quienes *somos* los que somos? ¿Estamos todos incluidos en esto que llamamos nuestra nación? Los tres espectáculos mexicanos invitados al festival resultan interesantísimos para acercarnos a este punto: *El maíz* y *Liliana Felipe en concierto con Charles Darwin*, de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, y *Rosa Mexicano* de Regina Orozco. Es importante

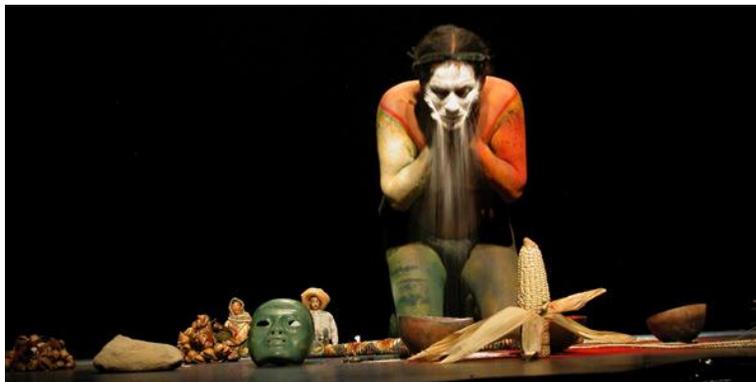
¹⁰ Sesión de la Escuela de Espectadores del 21 de enero de 2010. El audio está disponible en: <http://www.escueladeespectadores.cl/audio-sesiones-antiguas/21-de-enero-teatro-latinoamericano-con-el-director-argentino-daniel-veronese-y-rolf-abderhalden-de-la-compania-colombiana-mapa-teatro/>

destacar que las tres artistas son comprometidas militantes en causas políticas y de género.

Jesusa Rodríguez explica lo siguiente respecto de su trabajo y de la idea de *nación*:

De años para acá, la intención que tengo para hacer mi trabajo es sobrevivir, en un país muy humillado, muy golpeado, que tiene quinientos años de negar sus orígenes, y que, apenas en el siglo XIX se constituye como nación en un proyecto de exclusión, porque el proyecto de nación de México excluye a los pueblos originarios, excluye lo más interesante que tiene México, y propone un proyecto de nación para los occidentalizados.¹¹

En consonancia con esto, el espectáculo *El maíz* se constituye como un "ritual escénico" inserto de lleno en la esfera de la mitología de los pueblos indígenas del hoy territorio mexicano y desde allí imprime fuerza a un interrogante que cruza la programación del Festival y que tiene que ver con los límites de nuestras naciones latinoamericanas. ¿Por qué es exactamente que cumplimos (solo) doscientos años? La obra trabaja sobre la importancia del maíz para los pueblos originarios y alerta sobre su posible desaparición a manos de las multinacionales que impulsan los transgénicos.



El maíz – Foto 1

¹¹ Sesión de la Escuela de Espectadores del 19 de enero de 2010. Audio disponible en: <http://www.escueladeespectadores.cl/audio-sesiones-antteriores/19-de-enero-maiz-y-liliana-felipe-en-concierto-con-charles-darwin-jesusa-rodriguez-y-liliana-felipe-mexico/>

Así, la problemática de los pueblos originarios se instala tensionando en el seno del debate sobre el bicentenario nacional. Hay allí una línea que une este espectáculo con *Diciembre* y con *Ñi pu tremen*, trabajo autobiográfico de un grupo de mujeres mapuches que integró la Selección 2009.

El espectáculo *Rosa Mexicano*, por su parte, también parte de las culturas prehispánicas, pasa por la Conquista y se adentra en la historia moderna mexicana, todo en clave de canción popular, con un gran despliegue escénico y con un fuerte tono paródico. Deja instalada en ese camino la pregunta sobre la mexicanidad (y sobre la chilenidad y la argentinidad...). ¿En qué punto exacto entre el acto escolar, la cancha de fútbol, el bolero, el tango o la cueca y el sillón del analista conformamos nuestras *identidades nacionales*?

Teatro-identidad

Este punto puede ser pensado de muchas maneras. Una de ellas es la que acabamos de mencionar, la de las *identidades nacionales*. En este sentido, *Liliana Felipe en concierto con Charles Darwin* es una invitación a repensar de cero nuestras identificaciones con distintas comunidades. Este espectáculo, que es una integración de un recital de Liliana Felipe con fragmentos de la obra *Conversaciones entre Darwin y Dios*, nos pone ante la pregunta más básica sobre nuestra identidad como especie. Según se explica en esa obra, buscaron reflexionar sobre la historia de la evolución del hombre “desde que era un carroñero oportunista hasta el día de hoy, que lo sigue siendo”.

Partiendo de eso que todos somos en común, ¿cuáles son las identificaciones y las reglas de convivencia que generamos?

La obra colombiana incluida en la programación, *Ansío los Alpes; así nacen los lagos* del suizo Händle Klaus y dirigida por Heidi y Rolf Abderhalden de la compañía Mapa Teatro, también se ubica en esa línea de indagación sobre la experiencia humana. Acerca de la obra, que Klaus escribió tras la muerte de un amigo sepultado por la nieve, dice el director:

¿Qué hacemos nosotros con esto? Sólo podemos leerlo a la luz de nuestros propios duelos. Un duelo austríaco, un duelo colombiano. ¿Cómo tendemos ese arco? Creo que ésa es la pregunta por qué experiencia humana nos reúne todavía a nosotros en el mundo. Creo que la vida y la muerte son las experiencias más contundentes de esa pregunta que se hace la humanidad”¹².

Son múltiples las formas y los sentidos en los que el teatro nos invita a reflexionar sobre nuestra/s identidad/es. Otra de ellas latía ya en las obras mexicanas mencionadas (tanto por las obras en sí como por la militancia de las artistas) y aparece materializada en otra de las obras argentinas invitadas al festejo, que es *Lote 77*, de Marcelo Mininno. Es la cuestión de las identidades de género. ¿Cómo se articulan género y nación? ¿Qué es ser un varón en este país ganadero? ¿Y qué es cada uno de esos términos?



Lote 77 – Foto 1

¹² Sesión de la Escuela de Espectadores del 21 de enero de 2010. El audio está disponible en: 21 de enero - <http://www.escueladeespectadores.cl/audio-sesiones-antteriores/21-de-enero-teatro-latinoamericano-con-el-director-argentino-daniel-veronese-y-rolf-abderhalden-de-la-compania-colombiana-mapa-teatro/>



Teatro-actualidad

Por último, tanto desde las obras que integraron la Selección 2009 (es decir, las que se consideraron como las más destacadas de las obras chilenas que se estrenaron durante ese año) como desde la totalidad de las producciones locales e internacionales que integraron su programación, el Festival Santiago a Mil presentó una muy amplia variedad de propuestas que permiten pensar un cierto estado-de-cosas actual. Recorrer las temáticas, las estéticas, las miradas puestas en juego en la actualidad es también un modo de pensar el Bicentenario. Es pensar cómo el teatro se planta ante el hoy de estos doscientos años. Es pensar el Bicentenario, si se quiere, desde sus resultados.

Para terminar el recorrido de este trabajo, sólo una breve referencia a dos casos que se conectan con esta última perspectiva: la argentina *Tren* de la compañía Piel de Lava, y la chilena *Uñas sucias* de Luis Barrales, dirigida por Raúl Donoso Garrido y la compañía La Popular. Ambas se conectan con el punto anterior en tanto subyace en sus mundos de mujeres una tematización de las relaciones de género.

La primera se adentra desde el humor y mediante la historia de distintas mujeres que viajan a un seminario religioso, en la esfera de las nuevas espiritualidades y las nuevas iglesias que aparecen como respuesta a necesidades actuales de una gran parte de la población que busca algo en que creer y algún modo de *parar de sufrir*. Una promesa de éxito basada en técnicas de autoayuda y potenciada por la fe es una de las formas que toma la religiosidad de estas naciones bicentenarias.

La segunda, que originalmente estaba escrita para un elenco masculino, explora los vínculos y la competencia de un equipo juvenil de fútbol femenino. La atención brindada a la dura dialéctica entre sueños y posibilidades de los sectores más marginados en nuestras sociedades y su abrumadora carga de violencia la transforman en una denuncia a este hoy del Bicentenario.



Uñas sucias – Foto 1



Tren – Foto 1

Hasta aquí, entonces, algunas de las perspectivas para abordar la relación teatro-Bicentenario a partir de la propuesta hecha a comienzos de este año por el Festival Internacional Santiago a Mil.



pamela_brownell@yahoo.com.ar

Abstract

This article focuses on the relation Theatre-Bicentennial on the grounds of an analysis of 2010's edition of the *Festival Internacional Santiago a Mil*, which included a section devoted to reviewing the history of Chilean theatre, the presentation of Pina Bausch's last piece (dedicated to Chile), and a selection of contemporary theatre from three countries that are also commemorating their Bicentennial this year: Mexico, Argentina and Colombia. Taking many of this works as example, it introduces some perspectives to reflect on the way that theatre positions itself regarding these two hundred years and how it puts them in question.

Palabras clave: Festival Internacional Santiago a Mil – Teatro chileno – Teatro latinoamericano – Bicentenario – Historia del teatro

Keywords: Festival Internacional Santiago a Mil – Chilean theatre – Latin American theatre – Bicentennial – Theatre History