

## **La subversión política. Ideario de lo político y niveles de participación en *Carne de Cañón* del Colectivo de Arte La Vitrina**

**Andrés Grumann Sölter**  
**(Universidad Libre de Berlín, Alemania)**

*A "los nadie y los ninguno, los ninguneados...  
que son aunque sean: los nadie"*  
(Eduardo Galeano)

Y me terminó empujando desde la silla para hacerme partícipe del *bailongo cumbianchero*. Ese fue el último gesto al cual tuvo que recurrir una de las bailarinas de *Carne de Cañón* (Santiago, 2003-4) para que me uniera a la fiesta, para que me *experimentara* como siendo carne del cañón y de este modo pudiera romper con el límite, no solamente entre el espacio del público y el escenario (ese espacio es roto calculadamente por la escenificación), sino romper el delgado, complejo y molesto límite entre lo *políticamente correcto* y lo *auténticamente político*. Aunque Paulina Vielma –una de las intérpretes del *Colectivo de Arte La Vitrina*<sup>1</sup>– casi lo logra, logró aferrarme a la silla y mantener esa paradójica posición de espectador semi-pasivo, posición del que quiero llamar un *espectador disidente* o simplemente *espectador a-político*, como veremos más adelante en este ensayo. En un primer momento, toda la situación me desagradó un poco. Me sentí incómodo y algo irritado. Con posterioridad, comprendería que un número de transformaciones estaban siendo gatilladas en/a mi percepción en escena. Se trataba, he aquí mi primera hipótesis, de transformaciones que subvertían lo *políticamente correcto* en escena a favor de un ritual de carácter *auténticamente político*.

La intención de este ensayo es *pro-poner*, desde los estudios teatrales y con un ejemplo concreto, una alternativa a aquellos discursos que hoy en día niegan la

---

<sup>1</sup> Para mayor información del *Colectivo de Arte La Vitrina* invito al lector a conocer su página web en: [www.danzalavitrina.cl](http://www.danzalavitrina.cl)

posibilidad de una *teatralidad de lo político* subordinando estas sugerentes manifestaciones a una interpretación que se basa en la noción de teatro político situada en la década de los veinte del siglo pasado.

### **1. Una aproximación a la *teatralidad de lo político***

Los argumentos que esgrimen los autores que se resisten a desarrollar una investigación respecto a las nuevas formas de teatralidad política subordinada a la noción de teatro político giran en torno a: 1. el desmoronamiento de los grandes edificios ideológicos, tal cual lo propusiera el francés Jean Francois Lyotard cuando propuso en la década de los setenta la caída de los metarrelatos y la instauración de pequeñas historias, que son incapaces de instaurar la utopía en las sociedades; 2. la expansión de la política como mera práctica mercadológica (televisiva-publicitaria), tal como lo vemos, entre otros muchos ejemplos, con la espectacularización que, de la política, hacen algunos políticos (véase, por ejemplo, los discursos y apariciones públicas de Hugo Chávez o la moda al estilo Evo Morales para instaurar un sello andino<sup>2</sup>); 3. el avance de la globalización y la hegemonía de los medios masivos de comunicación que suelen incrementar el carácter espectacular de las escenificaciones y anular aquel imprescindible *mensaje político* que caracterizaba al teatro llevado a cabo hasta mediados del siglo XX, entre otros, por Erwin Piscator, V. E. Meyerhold y Bertolt Brecht.

Me parece que el error en el que incurren estas interpretaciones radica en la noción de *militancia concreta*<sup>3</sup> que anteponen como la función principal de lo que

---

<sup>2</sup> No puedo dejar pasar esta oportunidad para entregarle al lector aún algunas claves más de lo que entiendo puede ser un sugerente relación entre la teatralidad y la política en nuestra actualidad. Si sólo pensamos unos minutos en personalidades como Hugo Chávez o Evo Morales nos daremos cuenta que el formato político que estos personajes presentan, o digámoslo ya, ponen en escena, al llevar a cabo sus mandatos presidenciales (piensen en el presidente francés Nicolas Sarkozy quien ha utilizado -y también esta siendo utilizado por- los medios de masas, para esconder algunos problemas de su gobierno: o últimamente, el llanto de Hillary Clinton para obtener más votos en el marco de las elecciones presidenciales en Estados Unidos), un número emergente de teatralizaciones de lo político que merecen ser tomadas en cuenta como teatro político de la actualidad. Todas estas nuevas manifestaciones sociales han ayudado a posicionar aquella estetización de lo político y politización de la estética de la que ya hablaba Walter Benjamín en 1936, en su ensayo *La obra de arte en la Era de su reproductibilidad técnica*. México, D.F., Itaca, 2003.

<sup>3</sup> Este tipo de militancia puede manifestarse de modo constructiva como también a modo de resistencia. La militancia, como tendremos oportunidad de ver más adelante, sólo se refiere a unos de los puntos que caracterizan a lo que podría ser un teatro político en la actualidad. En estas nuevas formas

debería contener un teatro político. Desde esta lógica de pensamiento, un teatro podría definirse como político cuando sus escenificaciones presenten temáticas de militancia política (Piscator) y provoquen, en el espectador, un distanciamiento de aquello que está viendo y se produzca en él un punto de vista crítico y de auto-reflexión de orden militante (Brecht). El error, entonces, que vemos en estas interpretaciones radica en que restringen la noción de teatro político a la militancia concreta y no se hacen cargo de una larga tradición estética, proveniente de los estudios teatrales, sustentada en una ampliación de la noción de teatralidad como un modelo para interpretar la cultura<sup>4</sup>. Ésta tradición se ha ido incorporado a sus líneas de estudios el amplio margen de puestas en escena culturales (*cultural performance*) al decir de Milton Singer<sup>5</sup>.

Revisemos brevemente lo que entiendo junto a las nociones de *subversión* y *política/o* para desarrollar, a continuación y con un ejemplo, lo que entiendo por la posibilidad de una *teatralidad de lo político* en la actualidad. Pues bien: ¿qué entiendo por subversión? Si revisamos la definición que nos entrega el diccionario etimológico de la lengua, nos encontramos con que la palabra *subversión* es un adjetivo que proviene de la raíz latina *vertere* y tiene al menos tres acepciones. 1) la raíz *vertere* implicaba para los latinos la acción de dar vueltas, de girar; 2) algo es subversivo cuando tiene la capacidad de derribar o echar abajo; 3) también del latín la palabra *subvertere* denota la capacidad de invertir un orden establecido como la de trastornarlo o revolucionarlo.

---

teatrales, que Hans-Thies Lehmann denominó como teatro posdramático, no va a importar ya el mensaje, sino el carácter erótico que emerge corporalmente en el instante único e irrepetible de la puesta en escena (cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999. El giro artístico de la década del sesenta generó, entre otras muchas alternativas, que aquellas manifestaciones de orden político militante se ritualizaran incorporando investigaciones con nuevas culturas en las puestas en escena. Algunos ejemplos al respecto son: Living Theatre, Herrmann Nitsch, el *Performance Art* de Marina Abramovic, Ana Mendieta, etc.

<sup>4</sup> Para la importante noción de la teatralidad ver: Erika Fischer-Lichte, "Theater als kulturelles Model", en *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen-Basel, Francke Verlag, 2001; pp. 269-290.

<sup>5</sup> Singer comprende toda *cultural performance* como la puesta en escena de "procesos culturales de observación concreta con un más o menos un claro lapso de tiempo, con un comienzo y un fin, un programa organizado de actividades, un número de actores, un público, un lugar claramente determinado y un motivo propio" (Milton Singer, (ed.), *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia. 1959, p. 13).

En segundo lugar: ¿qué entiendo por política/o? Seguramente la palabra política/o nos es más cercana y tenemos una idea de lo que implica por sentido común. Sin embargo aquí algunas palabras para aclarar el concepto. Político proviene del griego *πολις* que significa ciudad. A su vez deriva de la *Politeia* griega, esto es, de la teorización que éstos últimos llevaban a cabo respecto a los asuntos de la ciudad. Un político, por lo tanto, es aquel individuo que teoriza los asuntos de la ciudad y de todos aquellos que la componen. La política, en este sentido más particular, denota el *πολίτης*, esto es, el ciudadano, el civil relativo a los asuntos de la ciudad. Si ahora realizamos el gesto de reunir al individuo político con los ciudadanos afectos a la *polis*, podríamos decir que política va a ser la *comunicación* que surge de estas relaciones de poder.

Si ahora tomamos ambas distinciones conceptuales que, en resumen, denotan la capacidad de derribar lo establecido y fomentar la comunicación que emerge *entre* las múltiples escenificaciones del poder en el contexto artístico, podré formular tres aspectos de una *teatralidad de lo político*: a) su *complejidad*; b) la supuesta *manipulación* del público y c) la idea del poder como una mera *representación decorativa*<sup>6</sup>.

a) Las escenificaciones del poder no postulan un mero gesto unidireccional de las estrategias del poder, sino que existe un espacio-tiempo que surge de la interacción y/o confrontación *entre* todos aquellos que participan activamente del acontecimiento. Al igual que el teatro se compone básicamente de actores y espectadores, toda escenificación del poder tiene un grado mayor de *complejidad* que está compuesta por la co-participación activa de algunos actores y de un grupo de espectadores. Al incorporar la complejidad en el centro de nuestro análisis nos estamos distanciando de aquellas hipótesis que plantean que las escenificaciones del poder surgen programadamente como una comunicación unilateral “desde

---

<sup>6</sup> Para una lectura de estas correcciones a los discursos en torno a una teatralidad de lo político desde los estudios teatrales ver: Mathias Warstat, “Theatralität der Macht–Macht der Inszenierung. Bemerkungen zum Diskussionsverlauf im 20. Jahrhundert”, en Erika Fischer-Lichte, *Diskurse des Theatralen*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2005; pp. 171-189.

arriba”<sup>7</sup> cuando en realidad se trata de un complejo conjunto de interacciones y/o confrontaciones que comprometen activamente y de forma transversal a todos los participantes del acontecimiento único e irrepetible.

b) Si postulamos y reivindicamos la complejidad de las escenificaciones del poder e introducimos la participación de actores y espectadores, estamos también poniendo en cuestión el argumento de la *manipulación* del poder. El espectador no es sólo víctima de las escenificaciones del poder, sino que también se transforma en co-jugador de la aparición del poder. Esto no quiere decir que se anule la efectiva manipulación de un acontecimiento previamente escenificado por un grupo de personas, sino que la victimización del público es real, pero parcial, en la medida que éste último lleva a cabo múltiples acciones, movimientos y/o gestos que complementan y vinculan la posibilidad de existencia del acontecimiento en sí mismo. Podríamos decir que sin la manipulación (su presencia) de parte del público no hay poder, o al menos éste no se puede llevar a la práctica.

c) Si planteamos que las escenificaciones del poder cuestionan la manipulación del público en la medida que sus puestas en escena dejan emerger múltiples y complejas interrelaciones entre sus participantes, se trata de postular que el poder representado en escena no cumple una mera función decorativa que imponga un ideario o una ideología claramente definida a los participantes (esto evidentemente ocurre). El punto es que aquello que en apariencia aparece como mera decoración representada del poder contiene la capacidad de transformar a todos aquellos que participan del acontecimiento.

## **2. Ideario de lo político en el contexto teatral**

En este contexto nos interesa abordar esa concreta capacidad de *Carne de Cañón* para, en su dar vueltas, derribar y, por lo tanto, revolucionar los *asuntos de la ciudad*, involucrar participativamente a los ciudadanos en su puesta en escena. El encuentro teatral co-forma un grupo homogéneo entre aquellos que alguna vez

---

<sup>7</sup> Mathias Warstat, ob. cit.; p. 178.

ostentaban el poder y los pasivos ciudadanos que ahora participan activamente de aquella comunidad. El *dar vueltas* al cual hace alusión el vocablo latino *vertere* remite a una acción que, en el caso del trabajo escénico del *Colectivo de Arte La Vitrina*, es la puesta en escena de *Carne de Cañón*, he allí nuestra primera hipótesis.

Al tratar de desprender un *ideario de lo político* de este contexto escénico, parto de la hipótesis general que la formación de esa comunidad política lleva a cabo una permanente relación de retroalimentación (*Feedback-Schleife*, al decir de Erika Fischer-Lichte<sup>8</sup>) que produce una gran cantidad de relaciones entre los que participan del acontecimiento tanto teatral como cultural. De este modo lo que denominamos aquí el *carácter ritual* –la ritualidad<sup>9</sup>– de una puesta en escena forma una comunidad de múltiples relaciones de retroalimentación entre aquellos que participan de la misma. Esta retroalimentación está compuesta por los diversos cambios en los roles, de lugar como de los distintos roces que surgen de la co-presencia corporal entre todos los que participan del acontecimiento: actores/bailarines, cantantes y espectadores.

Si ahora nos detenemos nuevamente en el concepto de *lo político* que estamos manejando aquí, nos podremos dar cuenta de que la definición de éste concepto va a depender de cual sea el *ideario de lo político* que se tome por base y su relación directa con los fenómenos escénicos. Desde esta perspectiva general, queremos comprender lo político desde al menos tres perspectivas distintas<sup>10</sup>, pero íntimamente relacionadas a la puesta en escena de *Carne de Cañón*: en primer lugar, lo escénico puede definirse como político debido a que sus puestas en escena se presentan bajo un carácter abierto en donde se juntan y se relacionan dos grupos de personas: los actores/bailarines, cantantes y los espectadores que forman una particular comunidad. En segundo lugar, lo escénico puede

---

<sup>8</sup> Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004.

<sup>9</sup> Para este concepto ver Erika Fischer-Lichte / C. Horn/ S. Umathum/ M. Warstat. *Ritualität und Grenze*, Tübingen und Basel, A. Francke Verlag, 2003.

<sup>10</sup> Estas perspectivas proviene del *Diccionario Metzler de Teoría Teatral* editado por Erika Fischer-Lichte. Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris, Warstat, Matthias (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler Verlag, 2006; p. 242.

interpretarse como político cuando tiene por objeto un conjunto de fenómenos sociales (por ejemplo la formación de una sociedad, la guerra o la globalización); como también el recuerdo de eventos históricos (como el golpe militar); o conflictos políticos actuales (el problema limítrofe con Perú o la derogación de la ley de divorcio por ejemplo). Finalmente 3) en tercer lugar puede definirse como política a una puesta en escena cuando ella este dirigida a una específica *estética* que obligue al espectador a reflexionar su propio lugar político en y fuera de la misma. Se trata de una estética que persigue un particular gesto político en el espectador.

Al participar y percibir la puesta en escena de *Carne de Cañón* nos deberíamos percatar que a ella se adhieren indistintamente al ideario de lo político que hemos esbozado antes. La escenificación del *Colectivo* nos recuerda eventos históricos como movimientos sociales y conflictos políticos. *Carne de Cañón* más que representar una situación y personajes históricamente definidos, plantea la situación y experiencias del ciudadano común y corriente: del pueblo durante los tiempos que cruzan la revolución social llevada a cabo por la Unidad Popular y la persecución política en tiempos de dictadura militar<sup>11</sup>. De este modo, se presenta un *gesto político* de democratización del espacio que traspasa el carácter meramente escénico y penetra en la memoria de cada uno de los participantes; ellos se transforman en cómplices de la puesta en escena, pero también se hacen cómplices de sus propias puestas en escena, cómplices de la memoria histórica, de su propia memoria. *Carne de Cañón* posee un carácter eminentemente participativo que, en general, recorre todas las investigaciones del *Colectivo*.

En el caso del *Colectivo de Arte La Vitrina* no se trata solamente de democratizar el espacio, de situarse en un lugar y transformarlo en su hogar. O de

---

<sup>11</sup> La puesta en escena de *Carne de Cañón* esta compuesta por 14 escenas: 1. Recepción y bienvenida; 2. Huevos; 3. Visiones, premoniciones de lo impensable; 4. El baile de la brujas; 5. La transmisión por radio; 6. Carne cruda. Del cinismo oficial de los cerdos, por la razón y la fuerza; 7. El meneaito o bailongo cumbianchero – Fiestas Patrias celebración de la traición y la muerte; 8. De los torturados y desaparecidos; 9. Transición – el tránsito de los condenados; 10. El impacto y recuerdo de los desaparecidos en sus familias; 11. Fiestas Patrias, celebración de transición y muerte. La aristocracia y soldados, inhumanidad desmedida, sorda y aplastante (la celebración previa al 18 de septiembre de 1973); 12. Y es nefasto dar plazos y aceptar parlamentos; 13. La soledad, la tía y el sobrino. Por las limitaciones del idealismo; 14. Los Nadie.

ocuparlo transformándolo como propio. Tampoco se trata únicamente de responder de un modo crítico a una dictadura, al vacío y el terror que dejó la huella de la violencia, destrucción y muerte tanto del espacio público como del espacio corporal. Sino que también persiste, en el gesto productivo del colectivo (he aquí el gesto político), una tendencia a replantearse la recuperación del espacio del espectador en el juego con la puesta en escena a través de lo que quisiera denominar la recuperación de un *cuerpo político*. Cuerpo que se materializa escénicamente en la apertura de los límites tanto del espacio de escenificación como de los alcances discursivos que alimentan la puesta en escena. El nivel semántico es reciclado a favor de una pragmática de la puesta en escena que se sitúa en la acción sensual y perceptiva (en la *performatividad*<sup>12</sup>) del y con el espectador en el juego de co-participación entre actores/bailarines y espectadores. Los roles (actores/bailarines o espectadores) si los hay, desaparecen en este acontecimiento único e irrepetible de la puesta en escena. Cuerpo político, en fin, porque democratiza la escena (de la danza) y permite la entrada de múltiples lenguajes en su espacio de creación escénica.

De las intenciones críticas que se desprenden teóricamente de *Carne de Cañón* pueden experimentarse varios niveles de complicidad entre los intérpretes, el público y el espacio en común. Público que se hace parte de un proceso ritual (de una comunidad) que en apariencia tiene una duración de hora y media, pero que, sin embargo, no termina nunca. *Carne de Cañón* no solamente dice algo (semiótica), lo hace, lo lleva a cabo (gesto *performativo*). Nuestra principal pregunta aquí sería: ¿cuáles son los niveles de participación que surgen del (des)orden espacial de la puesta en escena de *Carne de Cañón*?

---

<sup>12</sup> Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf, "Attraktion des Augenblicks–Aufführung, Performance, performativ und Performativität", en *Theorien des Performativen*. Paragana Band 10. Heft 1. 2001; p. 237-253. Traducción al español por Andrés Grumann en *Revista Apuntes* N° 130, "Teatralidad y performatividad", otoño, 2008.



Escena 8: Interrogatorio de los torturados y los desaparecidos

### 3. Niveles de participación y tipos de espectador

Los niveles de participación en una puesta en escena están estrechamente vinculados al doble tipo de *autenticidad* escénica como que se presentan. En primer lugar, nos encontramos con el tipo de auto-tematización/presentación del actor/bailarín como, en segundo lugar, con las formas de *interacción* que la puesta en escena tiene con los espectadores. De este doble juego de autenticidades surgen las posibilidades de participación escénica entre actores y espectadores y se establece un marco de análisis de la puesta en escena que remite a una esfera de complicidades que tanto el actor/intérprete como el espectador comparten.

Según Annemarie Matzke<sup>13</sup>, las interacciones de la escenificación con el espectador se pueden llevar a cabo a través de 1) un diálogo directo con el

---

<sup>13</sup> Annemarie Matzke, "Von echten Menschen und wahren Performern", en Erika Fischer-Lichte/Barbara Gronau/Sabine Schouten/Christel Weiler (Hg.) *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit in zeitgenössischen Theater*. Theater der Zeit Recherche 33. Berlin, 2006; p. 39-47.

espectador. Se trata de un diálogo transversal entre individuos que comparten un mismo estatus experiencial como co-sujetos de la misma experiencia; 2) también en una interacción en la que el espectador participa activamente de la acción escénica. Comparte con el actor/intérprete el espacio escénico y realizan juntos numerosas interacciones que cambiarán dependiendo de la posición que cada individuo ocupa en el espacio; 3) también existen interacciones que se presentan como un problema de escenificación calculado con anterioridad a la puesta en escena. A diferencia de alguno de los *happenings* y el *performance art* de la década de los sesenta, los grupos artísticos incorporan de antemano ciertas estructuras que permiten, como un elemento más de sus puestas en escena, las distintas interacciones entre actores/intérpretes y espectadores (o sea, de antemano se ha pensado como provocar al espectador); 4) interacciones que establece una calculada dialéctica entre el deseo vanguardista de superar las distinciones entre el escenario y el espacio destinado al público, como también al posible fracaso de tal superación. De hecho, ambas se dan una al lado de la otra en la puesta en escena *contingente* (o sea, aunque calculada, se deja al azar la real superación del espacio escénico por el espacio ritual). Este tipo de interacción permite generar un punto de vista por parte del espectador.

#### **4. Tipos de participación del espectador en *Carne de Cañón***

Hasta este punto hemos revisado teóricamente lo que podría entenderse por un *ideario de lo político* en el marco de la teatralidad diferenciándolo y, de este modo, estableciendo un punto de vista ampliado de la noción de *teatro político*. Junto a esta *teatralidad de lo político* hemos propuesto un marco conceptual de *niveles de participación* y *tipos de espectador* que surgen de una revisión de los múltiples intentos de las artes escénicas por *incorporar* al espectador del ritual de la puesta en escena. A continuación deseo presentar los distintos tipos de participación del espectador en el marco de la puesta en escena de *Carne de Cañón* del *Colectivo de Arte La Vitrina*.

1. **el espectador disidente** o *a-político*, la morbosidad del olvido que impera en nuestra sociedad. La disidencia teórica y la experiencia distante del espectador respecto a lo escénico y la cotidianidad. Alienación socio-económica y lo políticamente correcto como aquello que está de acorde con un pensamiento único a través de eufemismos y una política de los acuerdos que no ofende a nadie generando vacuidad y olvido de diferencias. He aquí el ejercicio al cual nos invita a participar la puesta en escena de *Carne de Cañón*, mover-nos a, más allá de con-mo(ver)-nos, todos los participantes de la puesta en escena en un gesto de involucramiento social en busca de un cuestionamiento y recuperación de la memoria histórica como de la compleja situación a la que se vieron expuestas miles de personas: los nadie, los *ninguneados*.
2. **el espectador cómplice**, un cómplice es aquel que comparte un secreto con otro y, al ser descubierto, es condenado por su participación en un ilícito. En *Carne de Cañón*, uno se transforma en cómplice de propia puesta en escena. Uno se transforma en cómplice del desmembramiento de los pre-juicios disciplinares como el ego del artista, representación escénica, virtuosismo técnico, etc., para dar cabida al co-juego que impera en nuestra social. Somos cómplices cuando, por simple omisión, nos transformamos en sujetos de discriminación y apropiación política. Cómplices somos también en la medida en que compartimos nuestras biografías e historias como un secreto que se traspasan de voz en voz, a través de los interpretes para realizar el cuestionamiento de preguntas, tipo concurso de televisión *Quién quiere ser millonario*, pero que penetra en la identidad del encuestado. La complicidad es complementada por las experiencias de cada uno de los intérpretes como de cada uno de los espectadores, el orden del espacio, las experiencias autobiográficas y el cuerpo político como co-participación total (de la fiesta ritual), las distintas relaciones que surgen entre intérpretes y espectadores.



Escena 7: Bailongo Cumbianchero: fiestas patrias celebración de la traición y la muerte

3. **el ritual como fiesta**, *Carne de Cañón* es una experiencia que se ritualiza en el espacio que ocupa el colectivo, que se vivencia como umbral de múltiples transformaciones y traspasos colectivos: el público está en el espacio escénico y los intérpretes son parte del público. No existe la clásica división teatral entre escenario y sala. Se trata de un continuo juego, una experiencia de vaivén en donde los espectadores pasan a ser intérpretes y los intérpretes pasan a ser espectadores: se podría pensar que la preparación del charquican, con todos sus aromas, pertenece al rito de participación que presenta *Carne de Cañón*. El olor proveniente de la cocina en una de las esquinas de la escena se hace presente desde el comienzo de la puesta en escena y penetra por nuestros sentidos. Al final, si algo así existe en *Carne de Cañón*, se cierra el círculo y nos comemos el charquican (el ritual es recordado a través de la música al comienzo del bailongo). La fiesta suele comprenderse como aquel espacio de reencuentro, el instante de la celebración que permite, a cada uno de los participantes de la acción ritual, la transformación definitiva. La fiesta en *Carne de Cañón* puede

encontrarse a un nivel particular como a un nivel total. Este último nivel se observa en toda la experiencia que involucra la puesta en escena de *Carne de Cañón*. Particularmente, se expresa con toda su fuerza escénica cuando celebramos el bailongo cumbianchero.

4. **el espectador político** (auténtico), la actitud evidente y doblemente política de *Carne de Cañón* invita a comprender su puesta en escena como el gesto de restaurar un espacio perdido. El espacio de la reflexión como autorreflexión, escenificación de uno mismo. Político porque presenta en escena la cosa política (res-pública, la cosa de todos), los hechos que millones de familias vivieron durante la dictadura militar. La romería, la purificación de los dolores del alma. Pero simultáneamente político, porque los intérpretes no sólo representan roles predeterminados (para sugerir en escena la presencia de ciertos héroes), sino que de la experiencia biográfica de los intérpretes se reencuentran los conflictos dramáticos que están escondidos en la memoria de los *ninguneados*, los nadie (si surgen roles, éstos están al servicio de una reflexión de la propia situación de vida). A esto lo llamo el intérprete/espectador *auténtico*. *Auténtico* en la medida que durante el transcurrir de la puesta en escena se experimentan los trazos de la experiencia autobiográfica de los intérpretes para *concluir* con el rompimiento de autenticidades por parte de los espectadores que terminan por liberar su propia memoria histórica. *Carne de Cañón* se lleva a cabo en *el hasta dónde las experiencias biográficas de los intérpretes se reencuentran con los conflictos de la memoria histórica*. Y estos múltiples gestos crean el espacio propicio para la autenticidad del espectador.



Escena 8: de los torturados y desaparecidos

*Carne de Cañón* no es un tipo de teatro autobiográfico, sino que presenta las escenificaciones de sí-mismo que son el reconocimiento de "conflictos con formas de escenificación sociales"<sup>14</sup>. He aquí la estrategia básica de complicidad con el espectador quien autentifica su presencia co-jugando de la puesta en escena y propiciando el conflicto con su problemática real con la memoria. *Carne de Cañón* nos permite experimentar con un diálogo de co-juegos a través de la cual, tanto los intérpretes como los espectadores, se experimentan como cuerpos políticos que rompen con la representación escénica espectacular e insisten en la auténtica corporalidad y la efectividad política del gesto escénico.

---

<sup>14</sup> Idem, p. 41.



La puesta en escena del *Colectivo de Arte La Vitrina* presenta una interesante dialéctica que involucra el doble gesto de un espectador cómplice (político) con lo auténticamente político. En definitiva, podemos inferir que el gesto auténticamente político en *Carne de Cañón* es el descubrimiento de un espectador cómplice que se presenta como cuerpo político. Cuerpo que definitivamente no es concluyente (por eso es político), esta aquí y esta allá y en todos nosotros tal como la *escenificación de autenticidad* que es *Carne de Cañón*: esta aquí, allá y en todos nosotros... "los nadie nadie y los ninguno, los ninguneados... que son aunque sean: los nadie"

[agrumann@gmail.com](mailto:agrumann@gmail.com)

**Abstract:**

This essay is based on the general assumption that the experience of *Carne de Cañón* from the Art Collective "La Vitrina" is an excellent model for understanding and analyzing the independent Chilean dance from the beginning of XXI century. Under this assumption that runs throughout the whole study, the author proposes an analysis from the aspect of the perception that the scene establishes with the viewer as well as the participation levels to which this scenario invites us as viewers.

**Palabras clave:** teatralidad- lo político- participación- danza- Colectivo de Arte La Vitrina- *Carne de Cañón*

**Keywords:** theatricality- the political- participation- dance- Colectivo de Arte La Vitrina- *Carne de Cañón*