

TEATRO DE CONCEPCIÓN: DRAMATURGIA Y ESCENIFICACIÓN ACTUAL¹.

Patricia Henríquez P., Camila Contreras B., Carolina Díaz C., Juan Pablo Amaya, y Alejandra Jofré. (Chile)

pathenriquez@udec.cl

Resumen

El teatro contemporáneo de Concepción se inscribe en las historias del teatro de esta ciudad, restauradas en la Universidad de Concepción a principios del siglo XXI, a partir de los recuerdos-conocimientos de sus protagonistas y de los registros gráficos locales. Hoy, esta escena teatral produce dramaturgia, decodifica lo real en escena, dialoga con la intrahistoria del sur de Chile, interpela los poderes y por sobre todo, explora en las potencialidades expresivo creativas de los cuerpos y de sus poéticas, verdaderos centros intensificadores de la realidad.

Palabras clave: teatro, memoria, dramaturgia, escena, cuerpo.

Abstract

Concepción's contemporary theater can be inscribed in the theatrical history of the city. Based on the memories and knowledge of its protagonists and as well as local newspaper archives, this history has been restored at the University of Concepción at the beginning of the 21st century. Today the theatrical scene produces playwriting and the decoding of the real on stage in a dialogue with the intrahistory of Southern Chile that questions the powers that be and, overall, explores the creative and expressive potentialities of bodies and their poetics, the true intensifying centers of reality.

Key words: theater, memory, playwriting, scene, body.

La escena teatral actual de Concepción encuentra sus referentes en un pasado memorado por su apogeo en el campo cultural.² Se trata de un período en el que la dialéctica de la relación centro-periferia experimenta modificaciones, las que se manifiestan en la provincia en la confluencia de una multiplicidad de agentes sociales vinculados con la producción y comunicación de las artes, es decir, con el campo de la práctica real socio-simbólica (Lehmann, 2010:5). Período de encuentro de escritores, filósofos, científicos, músicos y pintores; y de consolidación de espacios y poderes favorables al despliegue de formas de simbolización, uno de estos espacios fue la Universidad de Concepción, uno de estos poderes fue el liderazgo del Rector de la Universidad, David Stutchkin, fundador del TUC.

El teatro que hoy se escenifica en la ciudad se inscribe en uno de los capítulos fundamentales de las historias de las artes escénico teatrales chilenas, aquel que corresponde al Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, elenco que junto al de la Universidad de Chile, y al de la Universidad Católica, marcó a mediados del siglo XX el proceso de renovación del teatro chileno.

El TUC (1945-1973) tuvo su momento de máximo esplendor a fines de la década de 1950, período en que consolidó su quehacer a través de una dramaturgia y una poética escénica que se revelaba como propia de la composición teatral penquista, de un repertorio de obras amplio y variado, de un elenco profesional que ponía en escena un promedio de cuatro montajes anuales y de la inauguración del proceso de formación teatral en el sur de Chile. A fines de la década de 1950 el TUC fundó una Escuela de Teatro que funcionó al alero del elenco profesional. Si bien esta instancia formativa no fue formalizada a nivel institucional, sí aportó al proceso de formación de actores, actrices y directores teatrales, varios de los cuales continúan, hasta el día de hoy, dedicados al desarrollo de las artes escénicas en la ciudad: Ximena Ramírez, Julio Muñoz, Gustavo Sáez, Norma Gómez y Berta Quiero.

1. Proyecto de Investigación DIUC (N° 211.062.048-1.0) "Escenas Teatrales Contemporáneas de Concepción". Dirección de Investigación de la Universidad de Concepción. (IP)Patricia Henríquez P. (CI) Camila Contreras, Carolina Díaz, Juan Pablo Amaya, Alejandra Jofré. Grupo de Investigación Lenguajes Escénicos Teatro de los Programas de Postgrado en Literatura de la Universidad de Concepción.

2. El sistema de relaciones, constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de una obra, que incluye artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de los productos, es el campo cultural." (Bourdieu p.13 Disponible en línea: <http://www.slideshare.net/JackDa13/pierre-bourdieu-sociologia-y-cultura-completo>)

El proceso de sistematización de documentos y testimonios sobre el TUC figura en el libro *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción*, publicado el año 2003, con financiamiento de tres proyectos de investigación dirigidos por la Dra. Marta Contreras B. (DIUC, FONDECYT y FONDART). Esta investigación se aproximó al proceso de reconstitución de las historias del teatro local a partir de tres vías: estudio y análisis del repertorio de obras escenificadas durante los 28 años de existencia del elenco; recopilación de testimonios de los actores, actrices, directores, y técnicos a través de la realización de entrevistas a figuras representativas de distintos períodos y etapas del TUC (Juan Arévalo, Brisolia Herrera, Roberto Navarrete, Gustavo Meza, Delfina Guzmán, Shenda Román y Tennyson Ferrada, entre otros); y sistematización, estudio y análisis de los discursos periodístico teatrales sobre el Teatro de la Universidad de Concepción, entre 1945 y 1973 (*El Sur, La Patria, Crónica y Diario Color*). La investigación sobre los procedimientos discursivos puestos en funcionamiento por los medios de comunicación local para instalar al TUC en el imaginario colectivo de los penquistas de la época, como asimismo, el análisis de la crítica periodístico teatral, figuran en la tesis doctoral “Discurso periodístico teatral sobre el Teatro de la Universidad de Concepción, TUC” (2004) de Patricia Henríquez. El estudio sobre la importancia del Teatro Caracol, posteriormente Teatro El Rostro, para el proceso de continuidad del teatro local después de 1973, figura en el artículo, “Historia de una relación teatral: Teatro Independiente Caracol – Teatro de la Universidad de Concepción, TUC (1960-1970)”, publicado en la *Revista de Historia* de la Universidad de Concepción N° 9-10 de Patricia Henríquez. La investigación sobre la dramaturgia de la ciudad de Concepción, específicamente sobre el aporte del que puede ser considerado su primer dramaturgo, figura en el libro *José Chesta, Textos y Contextos*, de M. Contreras, L. M. Vergara y E. Luengo.

Estos antecedentes constituyen trabajo adelantado para una investigación sobre teatro contemporáneo de Concepción, inscrita en el marco del pensamiento postmodernista y en una opción revisionista del pasado para develar los modos en que han sido construidos los grandes relatos, principalmente el histórico. Hemos considerado necesario continuar con una lectura de la literatura chilena desde sus individualidades más que apurarse a perpetuar la lectura de la metrópolis, lectura hondamente injusta con las regiones. Cobra sentido entonces, trazar la construcción de las historias del teatro de Concepción a partir del auge y caída del TUC, escena que tuvo correspondencia con un ideal de país fracturado en la década del setenta; y que hoy, en un escenario sociopolítico muy distinto, presenta las dificultades propias del fenómeno teatral y del espacio literario latinoamericano contemporáneo.

La escena teatral actual de la ciudad está constituida por un promedio de 18 elencos aficionados y profesionales, incluyendo a los elencos universitarios de más larga tradición: Teatro de la Universidad de Concepción, Teatro de la Universidad Católica de la Santísima Concepción y Teatro de la Universidad del Bío Bío. El Grupo de Investigación Lenguajes Escénicos Teatro de los Programas de Postgrado en Literatura de la Universidad de Concepción se ha propuesto, en el marco del proyecto de investigación de la Dirección de Investigación de la UdeC, “Escenas Teatrales Contemporáneas de Concepción”, (N°211.062.048-1.0), el estudio y análisis del quehacer teatral de diez de los elencos de más larga trayectoria de la ciudad, incluyendo a los mencionados elencos universitarios: Teatro Reconstrucción, Teatro del Oráculo, La otra zapatilla, Microbia Teatro, Teatr hoy, Teatro El Rostro y Santobordell.



Fig. nº1: “Memorias de la Concepción. Compañía”: La Otra Zapatilla. Dirección: Andrés Céspedes. Actores: Patricia Cabrera, Carolina Henríquez, Jenifer Salas, Daniel Espinosa, Oscar Cifuentes, Monserrat Cifuentes, Francisca Díaz, Maricarmen Ramos, Maira Perales. Músicos en Escena: Orly Pradena, Daniela Ortiz, Manuel Cerdeira. 27 Junio del 2012. Carpa Municipal, Chiguayante. Fotografía: Juan Ríos Molina.

Esta investigación pretende sistematizar y aunar en un solo proyecto el desarrollo de la dramaturgia y la puesta en escena de los grupos teatrales más destacados de Concepción durante las últimas décadas, así como abordar los distintos archivos de prensa, académicos y de las propias compañías que den cuenta de la presencia de los diversos grupos teatrales a través de la historia reciente. De esta manera, por medio de un trabajo de realización y registro de entrevistas y de sistematización de obras, archivos y material bibliográfico, referido al teatro penquista de las últimas décadas, dar cuerpo a una investigación crítica de textos dramáticos, estudios académicos, archivos de prensa y registro de montajes del teatro local de fines del siglo XX y principios del XXI.

Teatro y memoria

Los resultados preliminares de esta investigación permiten señalar que, en general, la dramaturgia carece de menciones detalladas dentro de las historias de las literaturas nacionales; por otro lado, que la espectacularidad de la obra teatral, inscrita en un momento concreto del espacio-tiempo, no figura en las historias de las representaciones teatrales de una nación más que en pequeñas menciones de las crónicas periodísticas.

Un problema general para las literaturas nacionales en Latinoamérica, también para el teatro, radica en su construcción desde el canon e historias de la metrópolis, como un reflejo de su administración política y económica. La constante ha sido una serie de tachaduras y omisiones respecto de las literaturas regionales, de aquellas escritas por sectores tradicionalmente marginados como las mujeres o considerados parte minoritaria de la sociedad como los indígenas.

Hablamos del pasado únicamente desde el presente. Esta paradoja nos obliga a pensar en el modo en que la memoria conserva el pasado y, particularmente, en cómo el inconsciente psicoanalítico guarda ese pasado y lo manifiesta en la repetición y elaboración. Pensado desde Freud y Lacan, la memoria y la construcción histórica refieren a la palabra y a la escritura, en suma, a la elaboración de un discurso. “La historia se produce sobre el fondo de lo que no ha podido –o a veces no ha querido– ser registrado como palabra o como escritura; y que, sin embargo, “retorna” en la actualidad (...) de nuestros actos y deseos” (Aceituno 2008:3), es decir, gracias a una necesidad o exigencia de nuestra conformación identitaria. “Uno no habla porque recuerde, sino que recuerda porque puede hablar, escribir y también callar” (Ibíd.) y son estas capacidades las que nos permiten pensar en la posibilidad de poner en escritura nuevas historias del teatro penquista de las últimas cuatro décadas, definiendo el modo en que es posible su construcción: desde la oralidad, la escritura y sus silencios.

La reconstrucción de nuevas historias del teatro de Concepción se realizará a partir de una materialidad que desde su génesis ya está trabajando con la memoria y su representación porque, al igual que la literatura, aspira a poner en escena ese imaginario común. Este doble trabajo con la memoria asegura un doble resultado, al ser una instancia de permanencia, es un registro “de la experiencia en la cual la historia olvidada, reprimida, la verdad histórica puede ser traducida mediante un trabajo plástico o la construcción de un espacio” (Ibíd.) La historia oral, el recuerdo como conocimiento.

En este punto, vale retomar el problema de la fugacidad de la representación teatral que limita el número de fuentes a las cuales acceder y obliga a recurrir a la historia oral transmitida por aquellos que fueron o son partícipes de las puestas en escena, como integrantes de los elencos y/o como espectadores.

“La historia oral es el registro y análisis de los testimonios orales acerca del pasado. Se refiere tanto al proceso de investigación en el que el acto de recordar es provocado por un entrevistador como a los géneros de escritura basados en la interpretación de fuentes orales” (Mudrovic, 2005:113).

Comprender la historia como memoria constituye una premisa fundamental para el desarrollo del proyecto de investigación, “Escenas teatrales contemporáneas de Concepción”, que aspira a reconstruir las historias del teatro penquista a partir de dos vías: la primera consiste en el estudio de las propuestas escénicas ofrecidas hoy por los elencos locales a la ciudad; y la segunda, en la sistematización y estudio de la dramaturgia, testimonios, entrevistas y ponencias presentadas por los integrantes de las compañías en las escenas de encuentro y reflexión en torno a las artes escénicas de la ciudad, “Concepción y sus escenas. Seminario Teatral” (I y II), a las que han sido convocados durante dos años consecutivos (2010 y 2011), por el Grupo de Investigación Lenguajes Escénicos Teatro.

“La función primaria del recuerdo es informar sobre el pasado y su estatuto epistémico es el de documento” (Ibíd.), convive su validez con los registros gráficos publicados por los diarios, los que consignan imágenes, informaciones de las funciones y valoran aspectos de la dramaturgia y/o de las puestas en escena. Tanto las entrevistas o la memoria gráfica de la prensa son actos de recuerdo, “también actos de imaginación, reinterpretaciones retrospectivas, miniconfabulaciones” que no podemos obviar al asumir los planteamientos psicoanalíticos ya expresados en torno a la memoria.



Fig. nº2: “A lo mejor ahora está lloviendo”. Compañía: La Otra Zapatilla. Dirección: Carolina Henríquez. Actores: Maira Perales, Oscar Cifuentes, Daniela Ortiz. 4 de Julio del 2012. Facultad de Derecho, Universidad de Concepción. Fotografía: Juan Ríos Molina.

El desafío está en elaborar ese discurso de las historias de la escena actual del teatro penquista que hasta el momento no está más que fragmentado en la memoria de los participantes y en el registro documental y gráfico, también disperso en distintos medios. La tarea está asumida por el Grupo de Investigación Lenguajes Escénicos Teatro de los Programas de Postgrado en Literatura de la Universidad de Concepción, aún queda el largo trabajo con las fuentes.

Vale recordar el problema de la constitución de las historias de la literatura nacional y la larga serie de omisiones de aquellas literaturas producidas geográficamente fuera del centro capitalino o bajo otras poéticas distintas a las vigentes en Santiago. Este problema, intensificado para el caso de las historias del teatro chileno, ha sido asumido como un desafío por el equipo de trabajo de la Pontificia Universidad Católica de Chile que lleva adelante el proyecto *Chile Escena. Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010*.

En el marco de las celebraciones por el Bicentenario de esta joven república, el proyecto administra el portal de Internet www.chileescena.cl con el fin de ser una “memoria activa” al “rescatar, actualizar, poner en valor y dar acceso público a materiales multimediales que acompañan y registran la representación teatral chilena a través de su rica y variada historia teatral de 200 años de vida independiente”. Este proyecto es impulsado por la Escuela de Teatro de la PUC, la Caja de Compensación Los Andes y la Corporación Cultural de la Cámara Chilena de la Construcción. Por su constitución, corre el riesgo de concentrar la memoria activa del teatro chileno a partir de la capital, con lo que definiría una identidad homogénea pese a que en todo el territorio de la nación “hay un pueblo inquieto que pugna también por hacer historia y que se agita sin forma ni reposo como un movido fuego central” (Picón Salas 1958: 63). Este país es varios países a la vez, por ello es que sólo dando cuenta de las identidades locales es posible aproximarse a la identidad nacional. Para evitar el riesgo centralista y nuevamente las tachaduras y omisiones en la historia del teatro chileno, el proyecto “Escenas Teatrales Contemporáneas de Concepción” de la Universidad de Concepción aspira a recoger la memoria y el archivo del teatro de Concepción y ofrecerlo como un aporte para el proyecto *Chile Escena* y el cumplimiento integral de sus primeros objetivos generales: “Poner a disposición pública el acervo patrimonial del teatro chileno” y “Movilizar el imaginario nacional, trayendo al presente el actuar del teatro”.

Dramaturgia de Concepción

La primera etapa del proyecto de investigación, “Escenas Teatrales Contemporáneas de Concepción”, se focalizó en la sistematización, estudio y análisis de la dramaturgia de la ciudad, verdadera “escritura para un formato espacial” (Griffero, 2011:17) y “base de construcción y garantía de unidad y coherencia de la representación en la tradición occidental” (Cornago, 2010:3). Para ello se realizó una amplia convocatoria dirigida a dramaturgos y elencos teatrales locales, la que dio como resultado la recopilación de 16 composiciones, de las que fueron seleccionadas nueve para formar parte de la primera *Antología de Dramaturgia Contemporánea de Concepción*. Cada una de las obras fue estudiada por especialistas del área, la mayoría de ellos integrantes del Grupo de Investigación y de los programas de Postgrado en literatura de la Universidad de Concepción. Componen esta colección de piezas teatrales: *Memorias de la Concepción* de la Compañía La otra zapatilla, *Amador ausente* y *Tus dedos* de Leyla Selman, *Amor en Lota* de Nelson Oyarzúa, *La Fresia* de Carolina Díaz, *Querida, vagabunda y torcida* de Leslie Sandoval, *Canción para caminar sobre las aguas* y *La Jana* de Juan Pablo Aguilera y *Amortem* de Lizardo Gutiérrez.

Esta muestra representativa de una parte de la dramaturgia de Concepción, de fines del siglo XX y comienzos del XXI, es una reunión de piezas propositivas de texturas codificadoras de lo real, especialmente, de la intrahistoria local y de las formas de simbolización de lo real, a partir de las cuales se ha puesto en entredicho lo establecido, se han cuestionado los valores de verdad, develado los terrores e interpelado los poderes. Es también una muestra representativa de una diversidad de propuestas de resolución técnico teatrales, reveladoras de una dramaturgia inquieta por la compleja labor que le toca en el siglo XXI: diseñar la experiencia del espectador para que éste decodifique las coordenadas tiempo-espacio y el mundo imaginario que, por medio de la acción de los personajes, se le presenta en escena; para que construya retazos de mundos, instantes, fragmentos y jamás olvide que lo que ve es un espectáculo; para que se interrogue sobre la verdad de las palabras y dude frente a la idea de totalidad, coherencia o sentido lógico de la realidad; y para que experimente ese estímulo sensorial, cognitivo y afectivo que le ofrece el teatro (Hurtado 2011:21).

La escena

El teatro de Concepción presenta hoy una coexistencia de propuestas estéticas, reveladoras de un espesor escénico complicado de definir. Por un lado, tenemos obras en las que domina la función mimética, el concepto de representación y la concepción de la escena como ilustración del texto; y por otro, obras en las que es evidente la renuncia a dicha función, lo que implica además, el predominio de la “presentación” por sobre la representación, es decir, de la atenuación al máximo de la intención de crear la ilusión de realidad y de concebir la escena como ilustración de un texto. Se trata de opciones en las que predomina un “texto teatral no dramático” (Stranger, 2011:84), caracterizado por un fuerte tono poético y constituido de fragmentos, en los que no es posible distinguir una abundancia de diálogos realistas, así como tampoco personajes y acciones claramente definidos (Cornago, 2006:4). Estos elencos exploran de modo sistemático en modalidades para hacer más visibles los lenguajes escénicos. Para ello experimentan en el “eje de tensiones entre la palabra y la escena” (Cornago, 2005:6) y en las modalidades para que el texto cuestione el espacio; y los cuerpos y acciones, cuestionen las palabras. La escena actual de Concepción ha comenzado poco a poco a disociar palabra y cuerpo, e insistir en la narración, la reflexión o el monólogo. Ejemplo de ello es la dramaturgia de Selman y en general, el teatro identificado como posdramático (Hurtado y Martínez 2009:10): *Rey Planta de Manuela Infante*, *Porque sólo tengo este cuerpo para defender este coto* de Juan Pablo Burgos o *Déjala sangrar* de Benjamín Galemiri.

Entre los elencos en los que domina la función mimética tenemos el caso del Teatro El Rostro, elenco ligado a la tradición teatral penquista y a una opción clásica en un doble sentido: selección de un repertorio de obras dramáticas y/o narrativas canónicas; y predominio de una proposición escénica organizada de acuerdo al principio de distancia, simetría y progresión dramática de tensión creciente. Las propuestas del Teatro El Rostro se caracterizan por la verosimilitud escénica revelada en un despliegue de vestuario, escenografía, iluminación, ritmo, gestos, poses, desplazamientos y turnos de habla perfectamente creíbles y parecidos a lo real. El pacto clásico del teatro como “imitación de la realidad”, en algunos casos de imitación de la imitación (*Don Quijote de la Mancha*, *Don Juan Tenorio*) se cumple a cabalidad con este elenco. Todo confluye en las escenificaciones, es decir, en los actos estéticos en tanto tales (la actuación del actor), para que el espectador entienda la historia contada y, por tanto, se desencadene el acto de la recepción (la asistencia al espectáculo) como acción real en un momento y lugar determinado (Lehmann 2010:2). El cuerpo, bajo esa premisa, aclara y recalca a



Fig. nº3: “El Enfermo Imaginario” de Molière. Compañía: Teatro UCSC. Dirección: Julio Muñoz. Elenco: Jorge Briano, Karla Ortíz, Fredy Flores, Yasna Ceballos, Valeria Bustos, George Soto. 7 de Julio del 2012. Aula Magna, UCSC. Fotografía: Juan Ríos Molina.

través de un proceso de caracterización relacionado con una realidad concreta, exaltando aquellos rasgos que lo transforman en teatral.

En este tipo de propuestas es posible distinguir el trazo de un espacio escénico que mantiene la separación entre la mirada (público) y lo mirado (escenario). Se trata de escenificaciones que suelen ser representadas como acciones vividas frente a los ojos de los espectadores, de acuerdo a las líneas generales propuestas por los dramaturgos, adaptadas a los distintos espectadores y a los espacios teatrales que ofrece la ciudad, algunos convencionales (Sala Andes, Aula Magna, Salas de Artistas del Acero.) y otros, adaptados para albergar el teatro local (Foro UdeC, Sala del Aire Artería, Balmaceda 1215, auditorios universitarios, galerías de arte). En muchos casos estas propuestas tienden al naturalismo, imitando al máximo el mundo que describen para poner en una visión coherente las palabras y los cuerpos. Estas escenificaciones suelen caracterizarse por dibujar un tiempo y un espacio claramente decodificables que, en gran parte de las puestas en escena locales, refieren a imágenes y/o a las competencias visuales propias del sistema cultural local (penquista, chileno, latinoamericano). (Villegas 2004:13)

Una propuesta diametralmente distinta es la que desde hace cuatro años realiza Teatro Reconstrucción, en cuyas escenificaciones se hace patente esa densidad de la vida, ese cuestionamiento constante al individuo y a la sociedad, puesto en escena a través de voces, referencias a lugares, contextos sociales y culturales de un país truncado, torturado y mutilado. El cuerpo aparece en estas escenas desde un inconsciente que intenta doblegar esa aparente quietud de la realidad. El espacio y el tiempo dialogan y en ocasiones se interceptan con esos cuerpos cargados de sensaciones a punto de explotar. Existe en la propuesta de esta compañía una concepción de cuerpo ligada a un estado de suspensión constante, los personajes cargan sus recuerdos y su memoria en fragmentos que intentan vanamente reconstruir o rearmar.

Ejemplo de ello es *Amador Ausente*³ de Leyla Selman, obra caracterizada por una dramaturgia de tono poético recurrente, reveladora de una fuerte tensión entre la materialidad sonora de las palabras y la escena. Aquí la representación de una acción “vívica” frente a nuestros ojos está atenuada al máximo, para dar lugar a la exposición de discursos emitidos por los personajes que no viven las acciones, sino que las construyen a través de discursos en una intensa relación dialéctica con aque-

3. *Amador Ausente*, obra ganadora del IX concurso nacional de dramaturgia 2003, fue presentada por un elenco conformado por: Naldy Hernández, Claudia Vergara, Eduardo Herrera, Katy Cabezas, Cristián Plana y Paola Lattus, en Santiago, bajo la dirección de Cristian Marambio. Posteriormente, en el año 2008, Teatro Reconstrucción la presentó en Concepción, bajo la dirección de la dramaturga Leyla Selman. En el año 2011 y 2012, la Compañía La otra zapatilla, la presentó en Lima y Concepción bajo la dirección de Cristóbal Troncoso.

llo propio de la escena: sonido, luz, color, movimiento, textura, volumen (Pereira 1997:1): “¡Qué fetidez tan aguda que estiliza mis palabras sólo para describirla con talento! Podrido, yo como nadie soy la suma de todo lo humano.” (*Amador Ausente*. Obra sin publicar.) “Sé cómo huele la neblina que es lo más parecido que conozco. Huele como tiniebla temprana, como el frío que el corazón provoca la soledad cuando te despiertas.” (*Amador Ausente*. Obra sin publicar.), “Insoponible olor entre ignorancia e inocencia. ¡Qué envidia! Y no huele nada estoy seguro. (*Amador Ausente*. Obra sin publicar).

En esta obra, la memoria del padre resulta corpórea al transferirse el olor de su cadáver a la totalidad de la vida de su mujer e hijo. En este sentido, el cementerio vacío nos remite a la psiquis colectiva de un país que aún busca a sus muertos. Lo que se figura es el recuerdo de la madre sobre su esposo y las formas en que ese recuerdo es transferido al hijo, como un dolor-olor que no es posible verbalizarlo (melancolía en el sentido freudiano), que sobrepasa todo límite e imposibilita el olvido; dolor equivalente al experimentado por los chilenos que perdieron a sus seres queridos en época de dictadura y en general, experimentado por todos los parientes de detenidos desaparecidos de los gobiernos dictatoriales latinoamericanos.

En el caso de otros elencos, como *La otra zapatilla* y *Teatr Hoy*, reconocemos partituras gestuales y desplazamientos corporales que trazan un territorio de deseos, ambiciones y conflictos humanos irresueltos, gran parte de ellos degradados, en el sentido de menoscabados y, por ello mismo, también sometidos a un ajuste, como si se tratara de la restitución de un “orden natural” (Rojas, 2010:86). Tal vez el orden de lo ruinoso y lo residual.

La investigación sobre literatura de Concepción, desde la década de 1980, insiste en señalar que ésta se singulariza por cierto dominio de lo oscuro, abyecto y marginal, producto de lo que Giordano identifica como las formas profundamente negativas que asume la sociabilidad penquista, formas en las que influye un espacio físico poblado por “el monstruo de la humedad y el monstruo de la sombra” (Alonso et. al., 1989:13), devorador de ilusiones y proyectos de vida, incapaz de romper la dependencia perversa que lo liga al centro (13). La escena teatral contemporánea de Concepción no está exenta del dominio de lo degradado y de esta percepción decididamente negativa, la que sin embargo, no se circunscribe al espacio de esta ciudad, sino al de los marginados de todas las ciudades del país: “La vida es una mierda... no es naa’ ma’ que eso, una gran cagá que a alguien se le ocurrió hechar y entremedio de la churretera estamos nosotros, patiendo la mierda” (Nelson Oyarzúa, *Amor en Lota*. Obra sin publicar), “Tenemos tantas cosas que hacer. Mira esa esquina, ya pronto veremos babosas retorcerse en esa muralla. La humedad nos está acabando.” (Leslie Sandoval, *Querida, vagabunda, torcida*. Obra sin publicar), “A veces me gustaría abrir la puerta y dejar que este olor inun-



Fig. nº3: “El Enfermo Imaginario” de Molière. Compañía: Teatro UCSC. Dirección: Julio Muñoz. Elenco: Jorge Briano, Karla Ortíz, Fredy Flores, Yasna Ceballos, Valeria Bustos, George Soto. Vestuario: Susana Silva. 7 de Julio del 2012. Aula Magna, UCSC. Fotografía: Juan Ríos Molina.

de este país de mierda.” (Leyla Selman, *Amador Ausente*. Obra sin publicar), “Pero los presidentes son mandados a hacer para no hacer nada y usted no va a ser la primera madre que pide justicia por un hijo desaparecido, escondido o hediondo en su caso” (Leyla Selman, *Amador ausente*. Obra sin publicar), “No quiero este país de mierda que se las da pulento y no tiene ni un brillo, porque hasta los paisajes los hacen mierda, poniendo plantas eléctricas” (Juan Pablo Aguilera, *La Jana*. Obra sin publicar), “¡Ya no hay esperanza para Concepción!, no hay albergue seguro que nos esconda, andamos errantes, fugitivos, ya no hay futuro para nosotros, ni para nadie.” (Compañía La otra zapatilla. *Memorias de la Concepción*. Obra sin publicar)

En algunos casos, sin embargo, la percepción negativa del espacio público, “que se presenta a la conciencia poética bajo los arquetipos de la fosa común, el lugar infecto, el burdel” (Alonso et. al., 1989:18), se regenera en la escena teatral actual para presentar alianzas carnalescas, en una búsqueda por explorar en nuevas maneras de relacionarse con la realidad y sus órdenes habituales (Rojas, 2010:87). Es el caso de la compañía La otra zapatilla, en la que predominan los polos del cambio y la crisis, la bendición y la maldición, el elogio y la injuria, la juventud y la decrepitud, la sabiduría y la tontería.

Marta- Pero hombre si te agarró la peste, y es culpa de ellos ma' encima. (a público) Los tienen viviendo en esta pocilga, comparten el baño entre veinte familias, pero Marta y José, están agradecidos. Oye si se pasaron, no nos alcanza ni pa' que te mejorí con una agüita perra.

José- Y que quiere que le haga negra, si no hay na' mejor. Tengo que ir no ma' o me van a echarme.

Marta- Estay apestao y me estai contagiando, todos los de la mina estamos apestaos.

Todos- (Cantan) Compre tanax,

Compre tanax,

Y la peste no volverá,

Piense en tanax,

Compre tanax,

Tanax sólo tanax

Nada más.

José- Ya, pásame las botas mejor será, porque voy a salir igual.” (Memorias de la Concepción. Obra sin publicar)

La otra zapatilla transita, en *Memorias de la Concepción*, desde una secuencia de collages, cuyas coordenadas tempo/espaciales refieren en todo momento a lo local, a la construcción de una ficción fragmentada que permite al espectador restaurar retazos de lo local, sin olvidar que está asistiendo a la presentación de un espectáculo teatral. En esta obra, así como también en *Louta* y *El Ganso*, 13 actores presentan múltiples personajes del pasado y el presente penquista, en una disposición espacial que reserva el centro del escenario para las microhistorias. En este centro, en el que confluyen las líneas del espacio rectangular, los cuerpos se desplazan en distintos niveles, van y vienen, caen y se levantan, todo al ritmo de la música en vivo y de textos poéticos, refranes y expresiones populares, en un intenso registro festivo que va desde el relato a la presentación y desde el pregón al diálogo.

La otra zapatilla destaca por una opción teatral constituida a partir de una dirección colectiva. Rememora en este sentido una práctica escénica que tuvo su momento de mayor desarrollo en la década de 1960 en Chile, Argentina y Colombia⁴. Así como en ese entonces, esta compañía local contemporánea

4. Señala Fernández que si bien la creación colectiva de los años setenta en Argentina ha variado en sus búsquedas ideológicas, políticas y sociales hasta nuestros días, ciertos aspectos de este modo de producción se han mantenido como marcas características: “rupturas con

busca temas entre las problemáticas cotidianas e históricas, dialoga con sectores sociales vulnerables, entrevista a los pobladores, investiga en terreno y propone lecturas de realidad en las que el elenco en su conjunto aporta miradas hasta constituir un todo escénico basado en la memoria y el testimonio. La constante del proceso creativo ha sido iniciar su trabajo en la matriz propia del teatro, la práctica teatral. Este proceso, en el que cualquiera de los integrantes del elenco pudiera adoptar el rol de actor, director, músico o escenógrafo, ha dado como resultado una compañía que se reinventa sistemáticamente con el objeto de dar respuesta a una de las preguntas que operan como premisa de su creación escénica, la pregunta por la identidad.

La otra zapatilla trabaja desde la “acción física”, en un tenso diálogo con el texto. Así, a través de repeticiones, del trabajo con la materialidad sonora de las palabras y con sus dimensiones sorprendidas y paradójicas, este elenco explora en las potencialidades del encuentro memoria/cuerpo, en tanto polos irreductibles que, como dice el actor Alfredo Castro, permitirían reconstituir aquella escena que no está en la mente, pero sí en la sangre y en la carne.

En este elenco las poéticas corporales no son fijas, por el contrario, cada vez que emprenden un nuevo proceso creativo preparan el cuerpo hasta encontrar esa energía que define cada una de sus propuestas. Preliminarmente, es posible señalar que la compañía La otra zapatilla ha logrado con éxito en cada una de sus puestas en escena aquello planteado por Brecht en 1957, “[...] el teatro debe maravillar a su público; y puede llegar a esto mediante una técnica de extrañación de lo que es familiar” (1957: 40).

Escénicamente los elencos que componen el corpus de investigación han explorado en acciones corporales diversas, actualizadoras de un universo de símbolos y de un micro universo simbólico propio de la comunidad en la que actores y espectadores se inscriben, como asimismo, en poéticas del cuerpo dialógicas con ciertos rasgos identitarios que configuran una forma de ver y leer el cuerpo.

Marvin Carson señala que el drama, más que cualquier otra forma literaria, se asocia en todas las culturas al hecho de volver a contar una y otra vez historias que conllevan una significación religiosa, social o política particular para el lector (2001: 34).

el modo hegemónico de actuación, trabajos que se basan principalmente en improvisaciones, mínimos recursos técnicos y escenográficos, utilización de espacios no convencionales, horizontalidad en los miembros del grupo”. Un punto que no puede escapar al análisis de las creaciones grupales contemporáneas es el problema del autor y el director como figuras de autoridad dentro de los colectivos de creación y la participación del resto de los integrantes del grupo en la construcción del texto. (Claudio Sebastián Fernández. El problema del autor en la creación colectiva teatral. Un análisis sobre la producción 3x3 del grupo *Manojo de Calles* de Tucumán. Anclajes. Vol.15. N° 2. 2011).



Fig. n°4: "A lo mejor ahora está lloviendo" Compañía: La Otra Zapatilla. Dirección: Carolina Henríquez. Actores: Maira Perales, Oscar Cifuentes, Daniela Ortíz. Vestuario: Susana Silva. 4 de Julio del 2012. Facultad de Derecho, Universidad de Concepción. Fotografía: Juan Ríos Molina.

En este sentido, parece que hay algo en la naturaleza de la presentación dramática que la convierte en un depósito particularmente atractivo para el almacenamiento de la memoria cultural y en un mecanismo para su continua recirculación. El cuerpo se va transformando en un depósito de recuerdos, experiencias y sensaciones que emergen en los procesos creativos y que dan cuenta de contextos particulares. Es así como es posible afirmar que el teatro que se escenifica en Concepción es distinto al teatro de otras regiones y países, existe algo que lo identifica y que lo configura: unas retóricas del cuerpo que trazan aquello irreductible de las comunidades y definen las dimensiones en las que éstas se reconocen, en el sentido de volver a conocerse.

Las propuestas escénicas contemporáneas de Concepción dialogan y diagnostican las partituras corporales locales, a través de un proceso de exploración en poéticas teatrales diversas y de la experimentación multidisciplinaria (artes visuales, música, danza, investigación). En este marco, el cuerpo aparece no sólo desde el plano de la puesta en escena y de las marcas señaladas por el discurso del acotador, sino que, desde la configuración del texto dramático, el dramaturgo introduce marcas textuales que permiten descifrar retóricas del cuerpo que se instalan dentro de la estructura dramática, permitiendo relaciones e interpretaciones que apuntan hacia otras formas de entendimiento. Ya no basta con conocer el argumento o la fábula, ahora es necesario descifrar desde la acción y el movimiento, de modo de aproximarse a los sentidos desde la propuesta tridimensional que caracteriza al teatro contemporáneo.

En este marco, la pregunta ineludible es la pregunta por el cuerpo. Nos aproximamos a la respuesta al comprender que el cuerpo funciona como intensificador de las sensaciones que transmite el personaje desde una postura, partitura o gesto corporal. El cuerpo entrega información concreta o abstracta, en otros términos, el cuerpo se transforma en un intensificador de la realidad, haciendo posible ese proceso de identificación del lector/espectador.

En la escena teatral penquista contemporánea es posible percibir cierto desarrollo de la reflexión y exploración en las poéticas del cuerpo. Este desarrollo está relacionado con las nuevas formas de creación adoptadas por los elencos locales en una búsqueda por transmitir e interactuar con el espectador no sólo desde las palabras, sino también desde lo sensorial y lo visual. En Concepción los elencos toman decisiones corporales y espaciales que tienen un porqué, y las instalan para que el espectador lea cómo es el mundo, por qué es así, cómo podría intervenir y a partir de esta propuesta, construya sus propios sentidos de realidad.

Para configurar una idea de cómo funcionan las poéticas corporales en el teatro penquista actual es necesario entender ciertos procesos ligados a la creación, profun-

dización y reflexión, entendidos éstos como claves para reconocer ciertos rasgos del ejercicio teatral. En las propuestas penquistas, la idea de memoria se relaciona con el cuerpo, porque muchas veces es la memoria la que provee los códigos y estrategias de lectura. Las expectativas que los lectores/espectadores tienen ante una nueva experiencia de recepción son el residuo de memoria de experiencias anteriores semejantes, en ese sentido, el teatro es local en la medida que dialoga con esa memoria colectiva.

Referencias bibliográficas

Albornoz, A., Contreras, M., Henríquez, P. (2003). *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción*, TUC. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.

Alonso, M. N., Mestre, J .C., Rodríguez, M., Triviños, G. (1989). *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988). Estudio y Antología*. Concepción: Ediciones de la Universidad de Concepción.

Brecht, Bertolt. (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada.

Carlson, Marvin. (2001). *El teatro como máquina de la memoria: los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Artesdelsur.

Contreras, M., Luego, E., Vergara, L. V. (1994). *José Chesta. Textos y Contextos*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.

Griffero, Ramón. (2011). *La dramaturgia del espacio*. Santiago de Chile: Ediciones Frontera Sur.

Henríquez, Patricia. (1999-2000). "Historia de una relación teatral: Teatro Independiente Caracol – Teatro de la Universidad de Concepción, TUC (1960-1970)". *Revista de Historia de la UdeC* N° 9-10.

Henríquez, Patricia. (2004). *Tesis Doctoral. Discurso periodístico teatral sobre el Teatro de la Universidad de Concepción*, TUC. Biblioteca Central. Universidad de Concepción.

Hurtado y Martínez. (2009). *Antología. Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Mudrovcic, María Inés. (2005). *Historia, narración y memoria. Debates actuales en filosofía de la historia*. Madrid: Akal Ediciones.

Picón-Salas, Mariano. (1958). *Ensayos escogidos*. Santiago: Zig-Zag.

Rojas, Sergio. (2010). *Escritura neobarroca*. Santiago: Editorial Palinodia.

Stranger, Inés. (2011). *Cuaderno de Dramaturgia. Teoría, Técnica y Ejercicios*. Santiago: Fondo de Desarrollo de la Docencia de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Villegas, Juan. (2004). *El teatro histórico como construcción visual*. Conferencia inaugural Congreso Teatro Histórico. Universidad de Perpiñan.

Aceituno, Roberto. (2008). "Sobre la memoria de las cosas". Conferencia leída en el Seminario Internacional "Teatro, Historia, memoria", organizado por la Escuela de Teatro de la P. Universidad Católica de Chile, La Escuela de Teatro La Memoria, y la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor. Santiago. <http://www.teatrolamemoria.cl/wp/28/01/2009/sobre%2%A0la-memoria%2%A0de-las-cosas/>

Bourdieu, Pierre. (1984). "Sociología y cultura." Disponible en línea: <http://www.slideshare.net/JackDa13/pierre-bourdieu-sociologa-y-cultura-completo>. Consultado: Mayo 02 de 2012

Chile Escena. Memoria Activa del Teatro Chileno 1810-2010. Disponible en línea: www.chileescena.cl

Cornago, Oscar. 2006 "Teatro postdramático: Las resistencias de la representación." *Archivo virtual de artes escénicas*. Disponible en línea: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=290>. Consultado: Abril 30 de 2012.

Fernández, Claudio Sebastián. El problema del autor en la creación colectiva teatral. Un análisis sobre la producción 3x3 del grupo Manojó de Calles de Tucumán. *Anclajes*. Vol.15. N° 2. 2011). Disponible en línea: <http://www.scielo.org.ar/pdf/anclajes/v15n2/v15n2a02.pdf> Consultado: Mayo 03 de 2012.

Lehmann, Hans-Thies 2010. "El teatro posdramático: una introducción." Disponible en línea: <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>. Consultado: Abril 30 de 2012.

Pereira, Sergio. 1997 Tendencia y Direcciones del teatro chileno actual. *Literatura y Lingüística* N° 10. Disponible en línea: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58111997001000007&script=sci_arttext Consultado: Mayo 03 de 2012.