





FLUJOS Y RUTAS

# Cuerpos políticos

Niveles y tipos de participación en  
Carne de Cañón del Colectivo de Arte La Vitrina

A “los nadie y los ninguno, los ninguneados...  
que son aunque sean: los nadie”

Eduardo Galeano

por Andrés  
Grumann Sölter

Facultad de Artes  
Universidad de Chile

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 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, me logré aferrar 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 por la situación que me planteaba esta puesta en escena.

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 *proponer*, desde los estudios teatrales y con un ejemplo concreto, una alternativa a aquellos discursos que hoy en día niegan la posibilidad de una *teatralidad de lo político*, subordinándola a la noción de teatro político tal cual fue entendida en la década del Veinte del siglo pasado. Los argumentos que esgrimen los autores que se resisten a desarrollar una investigación respecto a las nuevas formas de teatralidad política giran en torno a:

1. El desmoronamiento de los grandes edificios ideológicos, tal cual lo propusiera el francés Jean François Lyotard en la década de los Setenta; la caída de los meta-relatos 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 tantos ejemplos, en las escenificaciones de lo político que llevan a cabo 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 y Bertolt Brecht.

Me parece que el error en el que incurren estas interpretaciones radica en la noción de *militancia concreta*<sup>3</sup> —no sólo el llevar a cabo acciones políticas, sino

1. *En Des pas sur la neige*, Debussy, 1968.

2. No puedo dejar pasar esta oportunidad para entregarle al lector algunas claves más de lo que entiendo puede ser un teatro político 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 lo ha utilizado y también está siendo utilizado por los medios de masas para esconder algunos problemas de su gobierno; o últimamente el llanto de Hiralay 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. 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 Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* de 1936.

3. 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 uno de los puntos que caracterizan a lo que podría ser un teatro político en la actualidad. En estas nuevas formas teatrales, que Hans-Thies Lehmann denominó como teatro postdramático, no va a importar ya el mensaje, sino el carácter erótico que emerge corporalmente en el instante único e irrepitible de la puesta en escena. El giro artístico de los 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.

también pertenecer a un partido político determinado- que antepone como la función principal de lo que debería contener todo teatro político. Desde esta lógica de pensamiento, un teatro podría caber como político cuando dentro de su puesta en escena presenta temáticas de militancia política (Piscator) y provocan, en el espectador, un distanciamiento de aquello que está viendo y se produce en él un punto de vista crítico y de auto-reflexión de orden militante (Brecht). El error 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>. Esta tradición estética ha sido empleada para desplegar diversas líneas de estudio y que incorporan a sus metodologías un amplio margen de acontecimientos culturales (*cultural performance*), al decir de Milton Singer<sup>5</sup>.

### 1. Preámbulo terminológico

Escenificación/puesta en escena - Cuerpo político

En este primer apartado pretendo revisar brevemente lo que entiendo por *escenificación/acometimiento y subversión/política/o* para desarrollar, a continuación y con un ejemplo, la posibilidad de una *teatralidad de lo político*.

Primero: En el último tiempo ha tomado enorme coyuntura, en el contexto de las

investigaciones teatrales latinoamericanas, la idea propuesta por el profesor Jorge Dubatti con la cual nos invita a pensar y estudiar el teatro desde lo que él denomina *convivio teatral*. Cito a Dubatti:

*“Sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto de espacio y del tiempo [...] Una conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de cuerpos [...] Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una enrucijada geográfico-temporal, emisor y receptor frente a frente o “modalidad de acabado” (Dubatti, 2003: 17).*

De la cita a Dubatti se desprende una gran cantidad de características que describen y le dan contenido a lo que el investigador escénico argentino, junto a la “cultura viviente” de Florence Dupont, denomina *convivio*. Sugiere son las implicancias que una noción como ésta tiene para el análisis del teatro. Área que hace más de treinta años, y en el marco de la tradición europea de los estudios teatrales, lleva el nombre de análisis de la puesta en escena. El esfuerzo teórico del profesor Dubatti me parece enormemente sugerente respecto a sus conclusiones, tanto así que encuentro muchas similitudes con la tradición alemana de los estudios teatrales cuyo fundador, Max Herrmann, comprendía en 1920 el sentido original del teatro, su esencia más íntima en el transcurrir de el acontecimiento (*Aufführung*) que,

*“el sentido original del teatro [...] consistía en ser un juego social, un juego de todos para todos. Un juego en el que todos son participantes y espectadores. El público colabora como factor integrante del acontecimiento teatral. El público es, por así decirlo, el creador del arte teatral. Existen así tantas partes representantes que constituyen la fiesta del teatro que no se pierde su carácter social fundamental. El teatro implica siempre una comunidad social. Este punto debe ser tenido en cuenta por los estudios teatrales” (Herrmann, 1920: 19).*

Esta última se distingue claramente de la escenificación<sup>6</sup>.

Segundo: ¿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, he aquí algunas palabras para aclarar el concepto. Político proviene del griego *polis* 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 *politikos*, 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.

4. Para la importante noción de la teatralidad ver Fischer-Lichte, Erika. 2001. *“Theater als kulturelles Model”* En *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Francke Verlag, Tübingen-Basel, pp. 269-290.

5. Singer comprende toda cultural performance como la puesta en escena de “*procesos culturales de observación concreta con un lapso de tiempo más o menos claro, 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*” (Singer, 1959: 13).

6. Por escenificación entiendo la producción estético-material ideada y planificada previamente y con posterioridad a la situación-teatro o lo que denomino acontecimiento escénico. La escenificación es un proceso intencional de carácter artístico que persigue establecer un grupo de estrategias (que se pueden cambiar antes y después del acontecimiento escénico) para poner en escena una “obra”. El proceso de escenificación debe distinguirse claramente del acontecimiento escénico. Ésta última encierra el conjunto de la materialidad, esto quiere decir, la corporalidad que es llevada a cabo performativamente a través de su transcurrir junto a las presencias simultáneas de actores y espectadores.





Escena 8: Interrogatorio de los torturados y los desaparecidos

## 2. Ideario de lo político en el espacio de la danza

En este contexto estoy interesado en 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 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, 2004) 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>7</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 de rol, de lugar, como también 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, nos podremos dar cuenta que la definición de este concepto va a depender de cuál 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<sup>8</sup> distintas, pero íntimamente relacionadas con la escenificación 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. En segundo lugar, lo escénico puede 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). Finalmente, en tercer lugar puede definirse como política a una puesta en escena cuando ella está dirigida a una estética específica que obliga 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.

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

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

Al participar y percibir el acontecimiento escénico que escenifica *Carne de Cañón* nos deberíamos percatar que las perspectivas 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>9</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 ocuparlo transformándolo como propio. Tampoco se trata únicamente de responder de un modo crítico a una dictadura, al vacío y al 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 *cuero 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 reinterpretado a favor de una pragmática de la puesta en escena que se sitúa en la acción sensual y perceptiva (en la *performatividad*<sup>10</sup>) del y con el espectador en el juego de co-participación entre actores/bailarines, los cantantes y espectadores. Los roles (actores/bailarines, los cantantes o espectadores),

si los hay, desaparecen en este evento 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 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*?

### 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 con que se presentan. En primer lugar, nos encontramos con el tipo de auto-tematización/presentación del actor/bailarín y, 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>11</sup> las interacciones de la escenificación con el espectador se pueden llevar a cabo a través de, en primer lugar, un diálogo directo con el espectador. Se trata de un diálogo transversal entre individuos que comparten un mismo estatus experiencial como co-sujetos de la misma experiencia. La segunda también es 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. En tercer lugar, 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 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, cantantes y espectadores (o sea de antemano se ha pensado cómo provocar al espectador). Y, por último, interacciones que establecen 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.



<sup>9</sup> La puesta en escena de *Carne de Cañón* está compuesta por catorce escenas: 1. Recepción y bienvenida; 2. Huevos; 3. Visiones, premoniciones de lo impensable; 4. El baile de las brujas; 5. La transmisión por radio; 6. Carne cruda. Del cinismo oficial de los cerdos, por la razón y la fuerza; 7. El meneito 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.

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

<sup>11</sup> Matzke, Annemarie. 2006. "Von echten Menschen und wahren Performern". En Fischer-Lichte, Erika / Gronau, Barbara / Schouten, Sabine / Weiler, Christel (Hg.) *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit in zeitgenössischen Theater*. Theater der Zeit Recherche 33. Berlin, pp. 39-47.



Escena 7: Bailongo cumbianchero

#### 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 al diferenciarlo, 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 en el 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*. Antes de entrar a describir los cuatro tipos de participación del espectador que emergen, según mi perspectiva, quisiera dejar en claro que los tipos de participación que nombro aquí obedecen a una introducción al problema y que, por lo tanto, el gesto de develar la participación del espectador en el acontecer del acontecimiento que escenifica *Carne de Cañón* permite muchas otras perspectivas. En principio, y a modo de ejemplo, la participación que se da dentro del colectivo y la

producción de sus procesos creativos.

**1. En primer lugar quisiera destacar al 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 socioeconómica y lo “políticamente correcto” como aquello que está acorde a un pensamiento único a través de eufemismos y una política de los acuerdos que no ofende a nadie y genera 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 la propia puesta en escena; uno se transforma en cómplice del desmembramiento de los *prejuicios* disciplinares como el ego del

artista, la representación escénica, el virtuosismo técnico, etc., para dar cabida al co-juego que impera en nuestra sociedad. Somos cómplices cuando por simple omisión nos transformamos en sujetos de discriminación y apropiación política. Cómplices somos también en la medida que compartimos nuestras biografías e historias como un secreto que se traspasa de voz en voz a través de los intérpretes 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.

**3. El espectador partícipe de un 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 charquicán, con toda su particular y penetrante gama de olores 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 charquicán (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 su puesta en escena. 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 (la cosa-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 a partir 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. *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>12</sup>. He aquí la estrategia básica de complicidad con el espectador quien autentifica su presencia con-jugando en el acontecer del acontecimiento escénico y propiciando el conflicto con su problemática real con la memoria. *Carne de Cañón* nos permite experimentar con un diálogo de *co-jugadores escénicos* a través del 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.

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), está aquí y está allá y en todos nosotros tal como la *escenificación de autenticidad que es Carne de Cañón: está aquí, allá y en todos nosotros... "los nadie y los ninguno, los ninguneados... que son aunque sean: los nadie"*. 

12. *Idem*, p. 41.

### Escena 8: De los torturados y desaparecidos



## Bibliografía

*Fischer-Lichte, Erika / Wulf, Christoph*. 2001. “Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität”, en: *Theorien des Performativen*. Paragana tomo 10. cuaderno 1.

*Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris, Warstat, Matthias* (Ed.). 2006. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar.

*Fischer-Lichte, Erika*. 2001. “Theater als kulturelles Model”, en *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Francke Verlag, Tübingen-Basel.

*Fischer-Lichte, Erika / C. Horn / S. Umatham / M. Warstat*.

Ritualität und Grenze. A. Francke Verlag Tübingen y Basel, 2003.

*Matzke, Annemarie*. 2006. “Von echten Menschen und wahren Performern”. En *Fischer-Lichte, Erika / Gronau, Barbara / Schouten, Sabine / Weiler, Christel* (Hg.) *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit in zeitgenössischen Theater*. Theater der Zeit Recherche 33. Berlin.

*Singer, Milton* (Hg.). 1959. *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society.