

CUERPO Y RITO EN LA PUESTA EN ESCENA “MUJERES COLONIALES” DEL TEATRO LA CALDERONA *

BODY AND RITE IN THE PERFORMANCE OF “COLONIAL WOMEN” OF THE CALDERONA THEATER

Macarena Baeza de la Fuente**

*** Egresada y titulada por la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1995). Ha sido Secretaria Académica y Subdirectora de la Escuela de Teatro U.C. Profesora de Actuación, Verso, Teatro Antiguo. Conformó la compañía de teatro e investigación La Calderona, de la Facultad de Artes de la P.U.C. Se ha especializado en la investigación del teatro antiguo, particularmente en el teatro del siglo de oro español.*

RESUMEN

“Mujeres coloniales” comenzó a gestarse en mi cabeza durante el segundo semestre de 2007. Fue en los cursos del programa de Magíster donde pude conocer varios trabajos de investigadores latinoamericanos y chilenos, especializados en la historia de las mujeres en América Latina y la escritura de mujeres en la Colonia.

Estos materiales no me resultaban nuevos, pero sí el enfoque dado por los profesores. Lo más interesante de todo es que pude llegar, desde otro camino, a los mismos sujetos y temas con los que ya venía trabajando: las mujeres coloniales y sus prácticas escriturales. Durante ese período realicé la recopilación de materiales escritos, y la investigación teórica para el que definí sería mi proyecto de tesis. Durante el primer semestre de 2008, entre los meses abril y julio se convocó a la compañía y realizamos en conjunto lecturas y discusiones a partir de esos materiales, junto con postular a los fondos para la realización del laboratorio y puesta en escena.

Entre agosto y noviembre se realizó la investigación dramaturgica y escénica. El espectáculo resultante fue presentado durante los meses de diciembre de 2008 y enero de 2009 en patios y pasillos del Campus Oriente de la Universidad. A partir de esa puesta en escena, y de toda la investigación precedente, me encuentro actualmente abocada al proceso de escritura de mi tesis de Magíster que debiera terminar el primer semestre de 2010.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, rito, escena, escritura, cuerpo, colonia, espectador.

ABSTRACT

“Colonial Women” began to brew up in my head during the second semester of 2007. It was during my Master courses where I was able to read several Latin American and Chilean research studies specialized in the history of women in Latin America and writings by colonial women. These materials weren’t new to me, but the approach provided by the professors was. The most interesting fact was that I was able to arrive, taking another road, at the same subjects and topics I had been working with: colonial women and their writing practices. During this period I carried out the compilation of written materials, and the theoretical research for my thesis project. During the first semester of 2008, between April and July the theater company read and discussed these materials, along with determining details for the laboratory work and the performance. From August until November the drama and scenic research was carried out. The end product was presented in December 2008 and January 2009 in courts and hallways of the East Campus of the University. Based on that performance and on the entire research, I am currently working on my Master’s thesis that should be finished during the first semester of 2010.

KEY WORDS

Body, rite, scene, writing, colony, spectator.

* Ponencia realizada en el II Encuentro de Investigadores Universitarios en Artes Escénicas, Universidad de Caldas, octubre de 2009.

Recibido: mayo 11 de 2009, aprobado: julio 21 de 2009.

“La memoria es un proceso abierto de reinterpretación del pasado que deshace y rehace sus nudos para que se ensayen de nuevo sucesos y comprensiones.

Pero ¿a qué lengua recurrir para que el reclamo del pasado sea moralmente atendido como parte de la narrativa social vigente, si los medios de masas sólo administran la pobreza de la experiencia?”
Nelly Richards.

Lo que hoy presentaré como ponencia son algunas reflexiones teóricas preliminares a partir de una investigación escénica. Este ejercicio está inserto en el marco de mi proceso de titulación en el Magíster en Estudios Latinoamericanos en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile y ha sido realizado con el apoyo de la Vicerrectoría Académica de la Pontificia Universidad Católica de Chile a través de sus fondos concursables de Creación Artística VRAID 2008.

ANTECEDENTES

En el año 2003 con un grupo de artistas-profesores de la Facultad, creamos la Compañía Teatral La Calderona, grupo que se reunió ese año para abordar una investigación escénica en torno a Sor Juana Inés de la Cruz, su vida y obra. Desde esa fecha en adelante hemos realizado numerosos trabajos escénicos orientados por la perspectiva de un quehacer teatral universitario, que signifique no sólo llevar a escenas obras dramáticas, sino un ejercicio permanente de reflexión sobre los lenguajes artísticos, la investigación en el cruce de nuestras disciplinas, y la creación de metodologías de trabajo, donde lo dramático y lo actoral se ponen frente a lo musical y visual. Así mismo, la Compañía se ha nutrido para muchas producciones con estudiantes

de cursos avanzados, lo que nos ha permitido estar vinculados directamente al quehacer docente de la Facultad. El estar insertos en el marco académico nos da ciertas posibilidades de conseguir los recursos y los espacios para desarrollar largas investigaciones escénicas, todas las cuales tienen una fase teórica, una de laboratorio de investigación, una de puesta en escena, para finalmente llegar al público tras al menos un año de trabajo. Así mismo, dos de nuestras producciones se han presentado fuera del marco de la Universidad, participando en Festivales y Encuentros de Teatro universitario y profesional en España, México, Argentina, Bélgica y a lo largo de Chile.

ESCRITURAS DE MUJERES EN LA COLONIA

Los materiales de base que dieron origen a esta creación fueron escrituras autobiográficas de mujeres coloniales, muchas de las cuales hasta hace algunos años no estaban consideradas dentro del canon literario, por lo tanto, no merecían siquiera una hojeada de los especialistas. Más que hablar de literatura, se habla de escritura de mujeres, pues se trata de textos mucho más ceñidos a las estrictas condiciones de control y disciplinamiento coloniales, y no gozaron de ese espacio de libertad que permite el arte de la literatura.

La mayor parte de estas escrituras fue hecha por mujeres religiosas: monjas de claustro o beatas. El dominio de la lecto-escritura es bastante limitado en la época: la cultura colonial es eminentemente ágrafa y será en claustros, conventos y monasterios donde se enseñe a leer y a

escribir, por lo tanto, se practican la lectura y en el mejor de los casos, la escritura.¹ Estos relatos fueron durante mucho tiempo silenciados. Y no sólo las escrituras, sino las mismas mujeres “*fueron sistemáticamente omitidas de los registros oficiales*” (Scott, 1992: 39). Pero recientes investigaciones han demostrado la presencia y aporte de ellas en el acontecer histórico del pasado. Las mujeres toman vida, lugar y realidad en las Ciencias Sociales recién desde hace unos veinte años, cuando el orden del discurso que insta divisiones y dominaciones “*hace ser a lo que designa, poniendo simultáneamente en acción a los lugares de su ejercicio y las reglas que los contienen, cuestiones determinadas históricamente y socialmente diferenciadas*” (Iglesias, 2006). Así, poco a poco hemos podido conocer cuál fue el accionar de las mujeres, en qué consistían sus ocupaciones, cómo vivían y se relacionaban entre sí, cómo interactuaban con sus pares masculinos, qué soñaban, qué les gustaba, qué pensaban de su condición.

La motivación de sus escritos era la obligación. Ya sea mandadas por el padre confesor, o bien ordenada por un ministro de la iglesia para registrar un relato fantástico de la conquista de América, la escritura buscaba controlar a mujeres “*fuera de evitar que cayeran en la herejía, que es “tan natural en ellas”, salvarlas de que sean engañadas por el demonio, como también dar gloria y fama al hombre de iglesia que pudo encaminar por el camino del bien a esta “rara ave”*”.

La escritura autobiográfica, especialmente de las religiosas de claustro, es un modo de complementar el ejercicio de la

confesión. Además permitía advertir si existía alguna candidata a santa, lo que daría renombre a su orden religiosa y a su confesor, junto con colaborar en la estrategia de evangelización americana.

La mujer en la Colonia es vista como un acceso, como una frontera porosa a las influencias del medio. La seglar debía ser vigilada, puesto que era la puerta de entrada a la casta, y en su sexualidad (siempre excesiva) está el peligro latente del mestizaje. La mujer blanca, de origen español o criolla, debía conservar la pureza de su raza: su caída podía desequilibrar el orden del mundo e introducir la impureza, que representaba una amenaza al cuerpo social. El papel de las mujeres era ambiguo, pues al mismo tiempo se les reconocía poderes incontrolados e inconscientes, capaces de dominar al sexo opuesto y, por otro, podían dar honra a sus familias y la sociedad colonial entera, a través de preservar la virginidad o castidad. Esto justificaba su sujeción a las autoridades masculinas.

La anomalía al orden impuesto se controlaba con la muerte. La seglar muere socialmente si su mancha es conocida. La religiosa muere al mundo cuando profesa sus votos: su enclaustramiento es su renuncia a él. Pero esta mujer seguirá siendo cuerpo, por lo tanto, debe aprender a domar la carne para trascender de ella y poder convertirse en la conexión entre el mundo terreno y el celestial.

A diferencia de las monjas de claustro, las beatas se presentan como sujetos mucho más complejos de dominar: no viven en conventos –aunque puedan vestir algún hábito religioso– sino

recogidas, enclaustradas en su casa o en la de amigos o parientes. Ser beata era *“ante todo una opción personal que rechazaba tanto el matrimonio como el convento, la autoridad paterna y la dominación conyugal... las beatas se colocaban fuera de la esfera del poder masculino laico”* (Millones, 1993: 73) sólo estando bajo cierta autoridad de sus confesores o guías espirituales. Eran mujeres libres de algún modo, lo cual las hacía complicadas para el estricto sistema colonial: *“La inquisición española ya había advertido a sus comisarios acerca del peligro que representaba la ortodoxa piedad de esas beatas que no estaban sujetas a control alguno”* (Ibíd.: 74-75).

Otra cosa interesante que surgía de la lectura de estos materiales, es que a pesar de ser propiciados por la obligación de informar de todo al confesor, se puede leer en ellos una *“necesidad de relación y comunicación interpersonal que mitigue la dolorosa experiencia de soledad y desamparo”* (Invernizzi, 2003: 27). Es una escritura entre la transgresión y la norma, en la cual la mujer se debate entre su individualidad, la que se ve confrontada muchas veces con el estrecho molde que la sociedad colonial está dispuesto a tolerar.

La relación de la confesada y su confesor era cercana y estrecha. El sacerdote no sólo actuaba como padre espiritual, sino también era juez, amigo y maestro de la religiosa. Muchas veces, era una de las pocas personas con las cuales podía hablar. Las monjas también escriben al confesor como un modo de consolarse de su separación con el mundo. Y cuando ha pasado mucho tiempo sin la visita del padre espiritual, como un intento de consolución de la separación de éste.

La mujer que escribe vuelca su conciencia sobre sí misma. Se ve obligada a mirarse, a repasar los episodios de su vida. Este ejercicio de introspección le resulta en algunos casos muy doloroso, por la vergüenza y la culpa. La escritura es vista como un trabajo arduo y penoso. Tanto por las condiciones materiales de dicha relación, como también por las materias principales de las que trata: fenómenos y experiencias interiores de la religiosa. Además asume como difícil y torturante lograr encontrar las palabras adecuadas para la complejidad del mundo interno que pretende revelar.

Aparece en estos relatos una rica y variada subjetividad femenina, emerge una conciencia e identidad de mujer rica e individual. También se visibiliza la vida cotidiana, tanto de los conventos como fuera de ellos. En sus escritos hay numerosos relatos de infancia, pues la mayoría de las religiosas que reciben la indicación de escribir su autobiografía son aquellas mujeres de algún modo extraordinarias, que tienen visiones, sufren raptos y éxtasis, y éstos se han manifestado desde la infancia.

La autobiografía servirá de base para que el confesor escriba su hagiografía, para ejemplo de otras mujeres y del mundo colonial católico.

LA CULTURA ESPIRITUAL FEMENINA EN LA ÉPOCA COLONIAL

Desde la Edad Media se consideró que las espiritualidades masculina y femenina eran distintas, y esa diferencia tenía que



Obra: "Violeta de cuerpo entero" Pontificia Universidad Católica de Chile, Fotografía: Andrés Uribe

ver con el cuerpo. Las mujeres viven la experiencia corporalmente, y luego la escriben utilizando metáforas complejas.

Las mujeres acceden a lo sagrado a través de la manifestación en el cuerpo, y de una devoción a la humanidad de Cristo, a la figura del Cristo encarnado, opuesta a la manifestación puramente espiritual de Dios, más vinculada con el mundo masculino: *"Se trata de buscar el encuentro con Dios a través de un proceso de interioridad, que consiste en una reflexión de las potencias hacia la esencia o dentro del alma. Es un reto que parte del conocimiento de sí mismo para llegar a la divinidad"* (Millar, 2000: 86).

Es extraordinario el significado que se le atribuye al cuerpo, especialmente femenino en la época colonial: *"el cuerpo, fuente de tentación y tormento, es también un precioso compañero y una ayuda apropiada"* (Bynum, 1990: 203).

Las mujeres no tenían oficio clerical ni autorización para hablar, por lo que tener una posibilidad de contacto directo con Dios, a través de la experiencia y su manifestación aparente les da algún privilegio. Entonces, el cuerpo ya no es tanto el obstáculo para la ascensión del alma, sino el vehículo de ésta.

El cuerpo es el medio para llegar a la salvación, pero la imitación de Cristo y de los santos no es simple mimetismo; es el fruto *"de una larga educación del imaginario"* (Corbin, 64).

Se trata de una voluntad de aniquilación, de desprendimiento lento y paulatino del sí mismo, de un aniquilamiento del ego, y un despojo de la vanidad, para llegar al colmo de la miseria: *"Compartir las llagas de Cristo lleva a fundirse con Él, cuerpo con cuerpo, corazón con corazón, sangre con sangre: es la "gran circulación" del cuerpo místico"* (Ibíd.: 66). Es renunciarse, *"buscar*

la noche de los sentidos" (Ibíd.: 69). Prolongar la vida, pero no estar en ella más que en espera de la muerte.

La enfermedad es sumamente importante en la espiritualidad de las mujeres, éstas suplicaban por la enfermedad como si fuera un regalo divino. Muchas mujeres vieron en la angustia física y mental "*una oportunidad para su salvación y la de los demás*" (Bynum, 1990: 169). Los sufrimientos eran vistos como algo a ser soportado, más que para ser curado. También buscarán una serie de tormentos para ser inflingidos al cuerpo: las disciplinas. Los grandes modelos inspiradores de las mujeres en el siglo XVII, fueron también mujeres: primero las medievales María Egipcíaca y Catalina de Siena, y luego, Teresa de Ávila. "*Domar el cuerpo es en primer lugar inflingirse una disciplina feroz*" (Ibíd.: 55). Éstas consistían en ayunos y flagelaciones. En este sentido, el repertorio es enorme: desde no comer más que pan y agua y prepararse comidas de aspecto y sabor repugnante (la santa anorexia), hasta golpearse con toda clase de objetos y cargar con cilicios y cadenas permanentemente. También evitar el sueño o dormir en una cama incómoda.

LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

¿Qué podíamos hacer para convertir estos materiales escriturales en obra dramática y finalmente puesta en escena? En primer lugar, decidimos que abordaríamos solamente a tres mujeres: una laica, la mujer soldado de origen vasco Catalina de Erauso (1592-1650), la monja alférez,

que vivió en América durante la conquista y habría compuesto (aunque algunos dudan de su autoría) la "*Historia de la monja alférez* escrita por ella misma"; la beata peruana Isabel Flores de Oliva, más conocida como Santa Rosa de Lima, la primera santa americana (1586-1617), cuya autobiografía se quemó en un incendio del archivo de la inquisición de Lima, pero de la cual conocíamos algunos textos sueltos y dibujos realizados después de sus ascensiones espirituales; y finalmente la religiosa carmelita chilena Sor Úrsula Suárez (1666-1749), que escribe su "*Relación autobiográfica*" por orden de su confesor a lo largo de gran parte de su vida.

La Compañía debía ampliarse para abordar el proyecto. Por esto, invitamos a la dramaturga Inés Stranger; los actores Kike Castañeda, Ornella de la Vega, Javiera Guillén y dos estudiantes de actuación de nuestra escuela: Mariel Castro y Ramón Gutiérrez. Posteriormente, se integrarían dos músicos: el guitarrista David González y el cantante e investigador Gonzalo Cuadra. Así mismo, le propusimos a una recién egresada, Andrea Pelegrí, ser asistente de investigación, llevando un registro escrito de toda la investigación escénica que sería fundamental a la hora de la reflexión posterior. Todos ellos se unieron a La Calderona, que para este proyecto estaba constituida por Sara Pantoja (que officiaría de actriz), Daniel Gallo (que esta vez sería asistente técnico), Verónica Barraza (profesora de arte, que haría los grabados digitales) y yo, que sería la directora del laboratorio y la puesta en escena.

CUERPO Y RITO EN LA PUESTA EN ESCENA DE “MUJERES COLONIALES”

Pensé en dos ejes articuladores en torno a los cuales podríamos realizar la investigación escénica: el cuerpo y el rito. Ambas ideas están entroncadas en la tradición del teatro, y de ellas existe una vasta e interesante bibliografía aportada por las Ciencias Sociales, las Humanidades y los Estudios Teatrales.

Felipe Pedraza señala que *“para que se produzca el fenómeno teatral sólo se precisa un individuo que oficie de actor, una realidad imaginaria que es personificada por el actor y otro individuo que contemple la interpretación”* (Pedraza, 2005: 41). La esencia de lo teatral estaría dada por la **presencia** de actores y espectadores, en un **presente** delimitado por un espacio y un tiempo. Según Gouhier, la tarea del actor de teatro no se produce si no es ante un público: *“Hay una exigencia que radica en la esencia misma del teatro, porque si el público no está presente las criaturas de la escena pierden su existencia, la metamorfosis del actor cae, por así decir; en el vacío: no tiene ya ningún significado”* (Gouhier, 16). Ahondando en lo mismo *“...la teatralidad está determinada no por rasgos peculiares de los actores o intrínsecos a las acciones que realizan sino por la **presencia**, la coexistencia igualmente física y paralela de un público...”* (Loriggio, 1992: 28).

Tres serían los ejes a partir de los cuales trabajaríamos: **cuerpo** del actor, el relato de **ficción** y la relación con el **espectador** en un **espacio** y **tiempo** determinado.

En el teatro posmoderno el *“Teatro ocupa al cuerpo humano como vehículo principal*

de representación” (Hurtado, 1996: 65). El cuerpo se constituye en un artefacto, en la marca para la materialidad y *“para representaciones mediales [...] de la historia de la opresión, tortura, manipulación, agresión y confrontación”* (Toro, 2004: 14). Se produce un desplazamiento del interés del texto dramático al texto espectacular puro: la palabra, aunque no desaparece, es desplazada por el cuerpo.

Es desde el cuerpo que esta investigación escénica se origina. El discurso espectacular se produce primero en el cuerpo del actor. Esta es la principal herramienta performática para el intérprete, pero también la más importante para el acto teatral mismo. Para Grotowsky, el cuerpo del actor es el principal productor de signos y el centro del hecho teatral: *“la corporalidad del actor es el vehículo protagónico de comunicación con el espectador”* (De la Vega, 2008: 92). Grotowski requiere que su actor trabaje despojado, desnudo (entendido no desde el punto de vista narcisista, sino vinculado al sacrificio: el actor dona su cuerpo propio a la colectividad); y liberado de sus máscaras sociales, convencionalismos y clichés profesionales. Un actor vinculado a su verdadero yo, un actor santo, un verdadero sacerdote dedicado a la práctica rigurosa y constante de su cuerpo y su alma para el oficio.

El cuerpo del actor es una fuente y un instrumento a la vez. Desde la perspectiva de la Antropología Teatral debe entrenarse para que el actor lo maneje, accediendo al control de músculos y órganos de la mejor manera posible. Señala Grotowski que *“para nutrir la vida del Yo-Yo, el performer debe desarrollar no un organismo-masa, organismo de músculos, atlético, sino un organismo-*

canal a través del cual las fuerzas circulan" (El performer). El actor santo debe ser capaz, mediante un riguroso entrenamiento corporal, de desvincularse de su propia individualidad para poner al servicio su cuerpo como material de trascendencia y alcanzar estados catárticos, por medio de la técnica del trance, integrando todas las potencialidades psíquicas y corporales en su trabajo creativo.

Le propuse a Ornella, actriz y Magíster en Teatro Físico, que diseñara y dirigiera un entrenamiento físico para la Compañía. A través de dicho entrenamiento, los actores podrían estar preparados para la construcción física de sus roles, para potenciar la capacidad de construir signos y transformarse en el centro del espectáculo. En el caso particular de ella, era fundamental poder prepararla para la creación del personaje de Santa Rosa de Lima, el único de los tres episodios de la obra que no sería escrito: la dramaturgia sería creada a partir de partituras de movimiento, surgidas desde las imágenes: pintura, escultura y dibujos; y muy pocos textos. No nos interesaba contar la biografía de Santa Rosa, sino sumergirnos en su trance, en sus penitencias corporales, tratando de vincular eso con el mundo de penitentes y fervorosos creyentes que aún hoy se encomiendan a la santa y le pagan los favores concedidos con sangre. La actriz que debía representar este personaje requería una preparación corporal (Ornella por cierto, ya la tenía), pero sobre todo, tener las condiciones para entrar en el estado catártico del personaje durante los 20 minutos que duraba su escena.

Si la fisicalidad o presencia es algo que define la especificidad del teatro frente a otras manifestaciones artísticas, en

nuestra propuesta creemos que ocurre lo mismo con el habla, pues también es parte de un proceso que involucra órganos y músculos, por lo tanto, entrenable.

La palabra siempre ha sido el sello del trabajo de nuestra Compañía. Por esto, le pedí a Sara Pantoja, que además de actriz es profesora de voz, que se hiciera cargo del entrenamiento vocal. El trabajo con el habla escénica nos abría al desafío de recuperar esas palabras arcaicas, el castellano de hace quinientos años. Eso es algo que ya nos era familiar a los integrantes antiguos de la Compañía, pero para los actores nuevos podía ser un territorio accesible, ya que todos ellos habían tenido alguna experiencia como estudiantes en los cursos de teatro clásico de sus respectivas escuelas. Nosotros habíamos abordado con La Calderona los textos de Sor Juana, *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, *La Celestina* de Fernando de Rojas. Los jóvenes habían trabajado en su mayoría con Shakespeare. Pero aquí estábamos frente a un lenguaje no mediado por la traducción ni la adaptación contemporánea.

Para el trabajo que realizamos como Compañía, es esencial apropiarse del habla de los personajes, pues *"otros han enunciado nuestras palabras antes que nosotros y sus entonaciones e ideología están incrustadas en el discurso que pronunciamos o escribimos"* (Loriggio, 1992: 27). La búsqueda está en permitir que esas hablas antiguas resuenen en el actor contemporáneo y hagan eco en sus sentidos y sentimientos. Sin cambiar una sola palabra, que suenen como si fueran las de hoy, con naturalidad, emoción y belleza. Para esto, la palabra debe golpear el cuerpo del actor, brotar

de su respiración, ser orgánica. Y la voz de ese actor, tal como su cuerpo, debe contar con el conocimiento técnico para permitir ese encuentro. Sólo así, creemos, podemos aspirar a remover a un público contemporáneo con esas antiguas voces.

El espectador, en palabras de Schechner (1998) acepta ser *“transportado y transformado”*. Queríamos invitarlo a viajar en el tiempo para reconocer una memoria histórica que pudiera hacer propia. Buscábamos tender un puente entre el pasado de esas mujeres coloniales y el presente. El vínculo con el pasado es un tema muy vigente en la investigación escénica chilena de hoy, no sólo por la cercanía al Bicentenario de la República, sino porque nuestra historia es de borramientos y olvidos. El teatro puede construir relatos de la memoria que no están acabados, sino que dejan intersticios; que no estructuran un sentido único, sino que proponen lecturas múltiples; que no son lineales, sino fragmentados; que involucran al espectador de manera activa y no lo dejan fuera de las problemáticas que las obras instalan. Así, tanto el intérprete, como también el espectador, se transforman en motores de su propia historia, como *“ciudadanos que no se ciñen al discurso dominante”*, como agentes activos en la lectura del pasado.

La clave era que los actores encontraran los resortes para conectar las vivencias de esas personas de los siglos XVII y XVIII en el presente de sus cuerpos.

Gran parte de los ejercicios que propusimos desde la dirección del Laboratorio estaban vinculados al encuentro de esos móviles. Cada actor requería de estrategias diversas, tanto por

la variedad de los materiales, como por la diversidad de los actores y sus distintos niveles de experiencia. Para algunos, fue fundamental la aproximación desde una corporalidad que trabajamos sobre todo a partir de imitar los movimientos de animales, para otros, las claves estaban en el universo sonoro de la época, con sus palabras y sus músicas, para otros, en la comprensión de las emociones del personaje. Para todos fue fundamental un trabajo que hicimos con imágenes del mundo colonial, recogidas de los museos y los libros.

Los cuerpos de los actores se iban transformando en los territorios donde todo ocurría y confluía, en el escenario principal de la acción. Desde esos cuerpos estábamos despertando a la vida a estos seres del pasado, volviéndolos carne.

De algún modo, en los ensayos nos conectábamos con la experiencia mágica de la encarnación presente en el teatro, pero también en el ritual. Schechner propone que la preparación para el ritual es *“una manera de cambiar el orden de las cosas para que los intérpretes puedan dar el salto metafísico”* (Schechner, 1988: 235). En el rito, una vez transformado el intérprete, entra en trance.

El antropólogo cultural Victor Turner habla de una fase de liminalidad presente en todos los rituales de iniciación, como *“una situación inter-estructural... un estado de transición... un proceso, un llegar a ser”* (Turner, 53 y 56). Es una fase confusa y ambigua: *“los seres liminales no están aquí o allí, están en una especie de limbo entre las posiciones asignadas por las leyes y las costumbres, las convenciones y el ceremonial”* (Sáez, 6).

Postulo que el actor durante el proceso de ensayos está en un estado parecido de ambigüedad y precariedad que el neófito en el rito. Éstos, para Turner, *“tienen una realidad física, pero no social y por lo tanto tienen que ser escondidos, puesto que es paradójico, un escándalo, ver lo que no debe estar allí”* (Turner, 59). El actor está también confinado, oculto en la sala de ensayos. Es muy complejo que en cierta etapa del proceso de un laboratorio aparezcan personas invitadas al ensayo, pues es sumamente perturbador para los actores, que se sienten de algún modo en este territorio intermedio de no pertenencia social y extrema vulnerabilidad.

Aceptando la idea brechtiana de que el teatro aparece donde termina el rito, propongo junto con Schechner, que es en los ensayos en que esa vinculación ancestral entre teatro y rito vuelve a aparecer. Esto probablemente en montajes convencionales no ocurre en modo alguno, pero en los trabajos de laboratorio ocurren situaciones que nos vuelven a encontrar con ese pasado perdido original del teatro, donde las fronteras con el rito aún no se habían definido. En determinados momentos del trabajo de improvisaciones guiadas y búsqueda intuitiva de los personajes, los actores del grupo se encontraban en ese punto de desdoblamiento en que los límites entre el actor y el personaje eran precarios y confusos.

El teatro presenta un *“doble fundacional”* al decir de Felipe Pedraza (2005). El público *“ve doble”* durante el espectáculo; por un lado ve al actor, y al mismo tiempo, al personaje que representa ese actor. Este doblez también aparece en los ensayos

y va mutando. Al principio, sólo está el actor: el personaje existe en el texto o en los materiales. En la medida en que se avanza, comienza a aparecer tímidamente en los gestos, en las formas de decir. Aún es algo torpe, y poco definido en sus contornos. El actor casi no es consciente de esto. El trabajo del director en esta etapa es permitir que el actor conozca esos hallazgos. Luego, en la medida en que se va avanzando, el personaje va transformándose en una máscara que irá ocultando, parcialmente, al actor y la actriz. Cuando la obra se enfrenta al público el doblez reaparece. El espectador ve al actor y a su personaje. Así como también ve la sala (o el espacio teatral) y, al mismo tiempo, el espacio representado. En esta paradoja se construye esa *“verdad a través de la mentira”* que es el teatro y la actuación.

Avanzando en el laboratorio de investigación para la puesta en escena, surgieron otros elementos de vinculación entre el teatro y el ritual. Éstos tenían que ver con el espacio y la relación con el espectador que deseábamos para el espectáculo final.

Una de las primeras imágenes que como directora tuve para el montaje, fue la de hacer con la obra una suerte de recorrido por los patios y pasillos del Campus Oriente, como una suerte de peregrinación religiosa. Debo detenerme aquí y decir que la mayor parte de mis trabajos escénicos han surgido de un espacio. Un espacio que no es un teatro, pero que por algunos días se transformará en contenedor de una obra teatral.

El Campus Oriente de la Universidad Católica de Chile, que es el lugar donde

estudié y ahora trabajo, ha sido un espacio con el que he convivido cotidianamente de manera ininterrumpida los últimos 19 años. Es un territorio que me es demasiado familiar, pero no por eso me han dejado de parecer alucinantes todos los rincones de su arquitectura.

Antes de ser Universidad fue la sede de un colegio e internado de monjas del Sagrado Corazón. Cada uno de los rincones del edificio alberga la memoria de ese pasado, sobre el cual se han superpuesto nuevas memorias vinculadas a la vida universitaria y a la historia de Chile reciente. El edificio, a pesar de su estilo neorrománico, es bastante nuevo, de mediados del siglo pasado. Todos hemos oído numerosas historias respecto a ese pasado, como las de la monja sin cabeza que vaga por los pasillos en las noches. Ninguno de nosotros la ha visto, pero cuando salimos de ensayo a altas horas de la noche y los pasillos están oscuros, nadie se atreve a caminar solo.

Durante los años negros de la historia de Chile reciente, es decir, durante la dictadura de Pinochet, el Campus Oriente se rebautizó como el Campus Rojo: allí estudiaban los historiadores, los filósofos, los músicos y los actores. Fue desde este Campus donde en los ochenta se llevaron detenidos a funcionarios y estudiantes que nunca volvieron a aparecer y hoy engrosan las filas de detenidos desaparecidos chilenos.

Ya en democracia, en 1991, fue en la puerta del Campus donde mataron a uno de los ideólogos más importantes del gremialismo derechista: Jaime Guzmán. Yo era estudiante de segundo año de la carrera de actuación en ese entonces.

Como éstas, muchas otras memorias están enclavadas en estos muros de ladrillo. Aunque uno no las conozca, entrar en sus laberínticos pasillos supone una especie de viaje en el tiempo, a través de un espacio cargado y mágico.

Cuando conocí los materiales de escritura de monjas de la Colonia, me pareció que el lugar para montarlas era en un sitio cargado de pasado. Y éste, nos quedaba al alcance de la mano. Había simplemente que apropiarse de ciertos rincones, iluminarlos, y permitir al público fascinarse con la belleza de cada uno de los detalles que a la luz del día pasan desapercibidos.

Schechner (1998) en su propuesta de Teatro Ambientalista aborda extensamente el tema del espacio. Él desecha el espacio convencional de teatro a la italiana, pues le parece que separa al público de los actores y pone a éstos últimos en una situación de dominación sobre los primeros. El diseño espacial puede permitir (o no) la participación de los espectadores, entendida como un medio de interacción social del público dentro de la acción dramática, transformando la representación en un acontecimiento social donde “actúan” tanto los intérpretes como los espectadores.

En nuestro montaje, el público sería el encargado de darle continuidad al espectáculo con sus desplazamientos organizados de uno a otro escenario. Esto suponía un gran desafío, pues deberíamos convencer a los espectadores de que salieran de su pasividad, llevándolos a desplazarse de una escena a otra, y quizás a interactuar con los actores. Esto daría la posibilidad de abrirse a un diálogo, a

través del borramiento de las fronteras entre escena y platea. La participación del espectador permite que el mundo real penetre en el teatral, haciendo que el actor esté activo todo el tiempo para responder a los estímulos del espectador. La obra se tornaría voluble en su ritmo por esta interacción con el público.

Para el teatro de agitación de los años 60 y 70, el Teatro Ambientalista de Schechner, el Living Theatre y otros grupos de esa época, era habitual esa interacción con el público. También lo era en las teatralidades medieval y barroca. En la Edad Media no había edificios teatrales, por lo tanto, en los espacios "hallados" donde se realizaban las obras no existía una separación de mundos. En los teatros isabelinos, los hoteles franceses y los corrales de comedias españoles y luego los latinoamericanos, si bien existía un territorio destinado a ser escenario (por lo general un tablado precario y desmontable) los límites de la escena se desbordaban para convertir el edificio del teatro entero en escenario. Una escena se hacía en el tablado, la siguiente entre medio de los espectadores, y la de más adelante, atrás de ellos.

Queríamos recuperar ese impulso de los antiguos, y recuperado en el siglo XX, de que el teatro fuese antes que todo un hecho social. Sabíamos que lograr la participación del espectador no es fácil, pues el público está acostumbrado a la pasividad y a la oscuridad. Se hacía necesario "humanizar" las relaciones entre actores y espectadores.

La obra no tendría escenografía. Ésta serían los muros, arcos, pasillos y suelos que conforman la estructura

arquitectónica del Campus Oriente, de gran belleza arquitectónica y de potente carga simbólica. Sólo algunos objetos romperían la monotonía de la edificación: focos de iluminación a la vista, lámparas de varios tipos, faroles. La propuesta era jugar con las contradicciones entre lo arcaico y lo contemporáneo: la imagen barroca, pero digitalizada y proyectada con un aparato tecnológico sobre la desnudez del ladrillo. Este sería el trabajo que desarrollaría Verónica Barraza, pero sólo para la propuesta de Santa Rosa de Lima. Había una razón práctica para ello y una artística. La práctica era que el espacio de la escalera contaba con un muro liso sobre el cual proyectar. La artística, que dada la libertad de creación que nos permitía el no contar con una dramaturgia, sino sólo con materiales, y por el carácter más visual de esta parte de la trilogía, quedaría muy bien un mundo de imágenes digitales. Verónica pensó que éstas debían ser imágenes de la santa, pero utilizando el rostro de la actriz. Trabajó a partir de pinturas, que intervino digitalmente, especialmente en relación a los colores, pues queríamos una gama cromática más contemporánea, como las de las fiestas populares y las procesiones religiosas contemporáneas.

La luz se transformaría en el principal elemento del diseño, y junto con los cuerpos de los actores y sus vestuarios, con un mínimo de elementos de utilería, sería la encargada de transformar los espacios cotidianos y construir otros en donde se iría desarrollando la acción, dejando así de tener la única función de alumbrar la escena. La luz permitiría hacer aparecer y desaparecer los recovecos, jugar con las sombras que proyectan las rejillas, los arcos, los cuerpos.

El espacio escénico modifica todos los sistemas sígnicos que funcionan en una obra teatral. Es una realidad sensible y concreta a partir de la cual se levanta la estructura del espectáculo. Así mismo, las características del emplazamiento escénico, determinan el tipo de comunicación con el espectador. *“Articular un teatro quiere decir dejarlo que diga sus cosas. Ver el espacio y explorarlo no como medio para hacer lo que uno quiere hacer de él, sino para descubrir lo que el espacio es, cómo está construido, cuáles son sus diversos ritmos”* (Schechner, 1988: 18). Recorriendo el Campus, íbamos leyendo en sus rincones cuál sería el lugar apropiado para cada personaje. Finalmente, y luego de muchos ejercicios, pruebas y fotografías definimos la estructura de la obra-en-el-espacio: el público ingresaría por la puerta principal de la Universidad donde sería recibido y debía esperar de pie el inicio de la acción. En vez de entrar a la “sala de teatro”, era Catalina de Erauso, vestida de soldado, quien llegaba para narrar a los espectadores algunas de sus hazañas. Luego que detenían a Catalina, era conducida junto al público al primer “escenario”. Terminada la historia de la Erauso, el cantante se dirigía a los espectadores solicitándoles le acompañaran: todos se acoplarían a un grupo que caminando tras los músicos, era conducido ceremonialmente por dos largos pasillos que estaban oscuros. Se interpretaba durante ese desplazamiento una canción procesional dedicada a Santa Rosa de Lima.

Una vez recorrido el tránsito, se llegaba al rincón donde se representaría la breve obra sobre Santa Rosa. Allí el público depositaba las velas encendidas en una

animita religiosa que contenía una imagen de la virgen. Una vez terminada esta pieza, el público nuevamente era invitado a desplazarse. La tercera historia, la de Úrsula, parte con un texto de la actriz que interpreta el personaje de la novicia (Mariel Castro) dirigiéndose directamente a los espectadores. Se rompe nuevamente la ficción teatral para develar el proceso de investigación y creación: se le expone al público quién fue Úrsula Suárez, dónde nació y vivió, y lo apasionantes que nos parecieron sus escritos. Mariel estaría ubicada entre los espectadores: la barrera entre actores y espectadores desaparecía. La ficción irrumpe y aparece la actriz que representa a Úrsula (Sara Pantoja) totalmente dentro de la situación de la obra.

En relación al tratamiento que le daríamos al espacio, la idea fue no encubrir los elementos contemporáneos, sino por el contrario servirse de todos ellos: un teléfono público, lockers de los estudiantes de arte, sus trabajos de curso repartidos por doquier, un bebedero de agua. Así mismo, en el Campus abunda la vegetación: palmeras añosas, árboles, césped, enredaderas. Todo sería aprovechado e iluminado. Estábamos dejando fuera la estructura del teatro con sus anticuadas bambalinas, telones de fondo y de boca.

Construiríamos un espacio dialéctico, multisignificante. Que el espacio real y sus connotaciones también puedan significar en la puesta en escena. Como propone Schechner (citado por De la Vega, 2008: 63) para los “espacios hallados” en sus “Seis axiomas del teatro ambientalista”: *“1. Los elementos que integran cualquier*

espacio deben ser puestos en evidencia y no disimulados. 2. El orden accidental del espacio debe ser aceptado. 3. Siempre hay que prever la posibilidad de que los espectadores creen nuevas situaciones espaciales de manera espontánea”.

Queríamos volver a “recuperar el rito en una sociedad que carece de ellos” (Toro, 1999: 102). Volver a la idea de comunión, de comunidad. El modelo del teatro antropológico nos hacía mucho sentido: “*Cuando se asiste a un espectáculo del Odín... se asiste a un rito, a una ceremonia secreta, pero donde falta el aspecto iniciático del público: el rito y la ceremonia necesitan de un conocimiento previo para poder leer los signos culturales inscritos en éstos y permitir la participación del receptor. Esta ausencia es compensada precisamente con la energía del actor...*” (Ibíd.: 117).

Queríamos establecer un vínculo ancestral con lo perdido: el rito y la ceremonia, desde el presente de los cuerpos, desde la fragmentación tan característica de las teatralidades postmodernas, pero hundiendo las raíces en una herencia cultural latinoamericana, mestiza e incluyendo a las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

Araya, Alejandra. (2004). “La pureza y la carne: el cuerpo de las mujeres en el imaginario político de la sociedad colonial”. En *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, Año VIII Vol. 1/2: 67-90. Dpto. de Historia USACH.

_____. (2008). “Un imaginario para la mezcla: Mujeres, cuerpo y sociedad colonial”. En Montecinos, Sonia (Comp.), *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Santiago: Catalonia.

Bynum, Caroline Walker. (1990). “El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media”. En *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus.

De la Vega, Ornella. (2008). *Memoria e identidad del actor como herramienta de construcción escénica*. Tesis para optar al título de Magister con Mención en Dirección. Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile.

Iglesias, Margarita. (2006). “Mi ánima en carrera de salvación. Imágenes, imaginarios y representaciones en testamentos de mujeres. Chile Siglo XVII”. En *Revista Cyber Humanitatis* 29.

Hurtado, María de la Luz. (1996). “El teatro chileno entre la modernidad y la posmodernidad”. En *República de las letras* 48.

Invernizzi, Lucía. (2003, Dic.). “Práctica ascética y ‘arte diabólico’: concepciones de escritura en el epistolario de Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo”. *Revista Anales de Literatura Chilena*, Año 4, No. 4.

Javier, Francisco. (1998). *El espacio escénico como sistema signifiante*. Buenos Aires: Leviatán.

Loriggio, Francesco. (1992). “Apuntes sobre Antropología teatral”. En Peter Roster, Peter y Rojas, Mario (Eds.), *De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre el teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna.

Millar, René. (2000). *Misticismo e inquisición en el virreinato peruano. Los procesos a los alumbrados de Santiago de Chile 1710-1736*. Santiago de Chile: Ediciones UC.

Millones, Luis. (1993). *Una partecita del cielo*. Lima: Horizonte.

Pedraza, Felipe. (2005). *Drama, escena e historia. Notas para una filosofía del teatro*. Granada: Universidad de Granada.

- Porter, Roy. (1991). "Historia del cuerpo". En Burke, Peter (Ed.), *Formas de hacer historia*. España: Alianza Editorial.
- Schechner, Richard. (1998). *El teatro ambientalista*. México: El árbol.
- Scott, Joan. (1991). "Historia de las mujeres". En Burke, Peter (Ed.), *Formas de hacer historia*. España: Alianza Editorial.
- _____. (1992). "El problema de la invisibilidad". En Ramos Escandón, Carmen (Ed.), *Género e Historia: La historiografía sobre la mujer*. México: Instituto Mora.
- Toro, Alfonso de. (2004). "Introducción: teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica-mediática-corporal". En Toro, Alfonso de (Ed.), *Estrategias posmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano* (pp. 9-20). Madrid: Iberoamericana.
- Toro, Fernando de. (1999). *Intersecciones: ensayos sobre teatro*. Madrid: Iberoamericana.
- Valdés, Adriana. (2003, Abril). "Sor Úrsula (1666-1749): en torno a su cuerpo". En *Revista Chilena de Literatura* 62. Santiago, Chile: Departamento de Literatura, Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, Universidad de Chile.

