



Toda gente

**Políticas de la memoria
en escena.**

**Otros modos de hacer
en la experiencia teatral
de *Prometeo Nacional***

Paulina Barrenechea,¹ Mauricio Campos,
Javiera Hinrichs, Alfonso Lara, Gisselle Sparza
Compañía La Obra Teatro. Concepción, Chile

Resumen

Este ensayo, escrito a cinco voces y particulares experiencias, pretende relevar los modos de hacer y saber (metodológica y epistemológicamente) que, desde las artes escénicas, propone el texto y montaje de la obra *Prometeo Nacional*. A través de las bitácoras de trabajo del elenco y sus procesos, será posible indagar cómo esta dramaturgia femenina interpela la tradicional relación entre espectadores/as y el dispositivo escénico, y la forma en que incomoda, desde el presente, las férreas políticas de la memoria en Chile.

Palabras clave

Artes escénicas contemporáneas, teatro chileno, dramaturgia femenina, prácticas artísticas.

¹ Responsable del marco teórico de este escrito.



Mujeres que luchan por todos. Fotografía de Miguel Murillo (fragmento).

Policies of Memory on Stage. Other Ways of Doing in the Theatrical Experience of *National Prometheus*

Abstract

This essay, written in five voices and experiences, aims to reveal the ways of doing and knowing (methodologically and epistemically) that, from the performing arts, proposes the text and assembly of the work, *National Prometheus*. Through the work logs of the cast and its processes, it will be possible to find out how this female drama questions the traditional relationship between spectators and the scenic device, and the way in which it discomforts, from the present, the iron-fisted policies of the memory in Chile.

Keywords

Contemporary performing arts, Chilean theater, female dramaturgy, artistic practices.

Políticas de la memoria... Paulina Barrenechea, et al.

*Mi voz teje remolinos de tijera. La gente me mira de lejos,
se detienen y me observan. Yo continúo vociferando
y exijo ver a mis hijos.
Allá se asoma un uniforme verde,
yo lo ignoro y grito con aun más fortaleza.*

María Candelaria Acevedo Sáenz y Galo Fernando Acevedo Sáenz
"¡Mis hijos!" (Sparza, 2014: 28)

Las prácticas artísticas, sobre todo hoy y en su gesto crítico, deben ser pensadas siempre como prácticas políticas. En ellas no sólo perviven pulsiones colectivas y proyectos epistémicos, sino que también diversos agentes sin los cuales sería imposible pensar en ellas. Productoras y productores de discursos contemporáneos, lenguajes artísticos diversos y en cruce, montaje y técnica, espectadores/as o lectores/as y, claro, quienes sitúan dichos procesos, es decir, periodistas, críticos/as, historiadores/as, etcétera. Las prácticas artísticas también son prácticas etnográficas que relevan en sus *modos de hacer*, saberes y conocimientos que impactan en las narrativas que definen un territorio y sus devenires identitarios. Sin duda, el potencial transformador que de ellas se desprende interviene en la esfera pública de las comunidades, develando la creación como un espacio de diálogo y diversidad (Pernasetti en De la Peza, 2009: 41).

Prometeo Nacional (PN) es un texto escrito por la dramaturga chilena Gisselle Sparza (1976), y puesto en escena por la compañía La Obra Teatro,² cuya dirección está también a cargo de la escritora. El presente trabajo intenta articular una zona de contacto entre todos aquellos agentes que intervienen y le dan vida a la experiencia teatral de PN, obra que pone en escena a uno de los más emblemáti-

² La Obra Teatro nace en la ciudad de Coronel, Chile, en el año 1999. Desde su creación, La Obra se propuso combinar la realización de actividades de carácter artístico (montajes teatrales) con aquellas que tuvieran un vínculo más cercano y concreto con la comunidad. Por esta razón, paralela a la actividad teatral, La Obra ha procurado desarrollar constantemente actividades ligadas con la educación artística para jóvenes, a través de proyectos que han podido realizarse gracias al apoyo de organizaciones locales como: Pabellón 83 de Lota, establecimientos educacionales de la comuna de Coronel y Talcahuano, Casa de la Mujer de Lota, Colectivo Cultivarte, etcétera. Sobresale el apoyo que obtuvo en el año 2002 por parte del Ministerio del Interior para la realización de talleres en liceos, enmarcados dentro del programa Comuna Segura- Compromiso 100. Más información sobre montajes en las plataformas digitales: <http://teatrolaobra.wixsite.com/teatrolaobra/about> y <https://www.facebook.com/laobrateatro/>.



cos sucesos del periodo dictatorial chileno, la inmolación de Sebastián Acevedo Becerra, en el año 1983 en la ciudad de Concepción.³ La pulsión detrás de este escrito es relevar los *modos de hacer* detrás del montaje que —a partir de las experiencias de trabajo de su dramaturga y directora, sus intérpretes y de su técnico en montaje e iluminación— están plasmadas en sus respectivas bitácoras de trabajo.⁴ Al mismo tiempo, por ser un escrito que refiere a la producción de conocimientos en/desde las artes escénicas, abordaremos los *modos del saber* que activa este texto de dramaturgia femenina, cómo interpela la tradicional relación entre espectadores/as y el dispositivo escénico a través de su montaje y la forma en que incomoda, desde el presente, las férreas políticas de la memoria en Chile.

Modos de hacer y saber se entraman en una pieza escénica que no solamente revela la rica y compleja trama de relaciones que se dan en la experiencia teatral, sino que también sirve como un observatorio de las pulsiones actuales de las prácticas artísticas que no se entienden sin la propuesta de un proyecto político mediador y transformador. Rían Lozano, en su libro *Prácticas culturales anormales: un ensayo alter mundializador*, rescata la pulsión que late en algunas prácticas culturales “que pueden ayudar a generar unos conocimientos diferentes para poder habi(li)tar el mundo desde un horizonte común” (Lozano, 2010: 13). Especialmente aquellas que apelan por un proyecto alternativo a las lógicas normalizadoras de los conceptos tradicionales de arte, afincados en el relato moderno y neoliberal. Es en ese marco que comprendemos el proceso de dramaturgia y experiencia teatral de *Prometeo Nacional*, siendo para este ensayo, pulsión relevante, el testimonio que habla en los cuerpos y subjetividades de su elenco.

³ Ver *teaser* en: <https://www.youtube.com/watch?v=oAAqN4CB4iU>.

⁴ Para este ensayo recuperamos las bitácoras de trabajo de cada integrante del elenco articulado a *Prometeo Nacional*. Se marca como un inicio de escritura autoetnográfica los días posteriores a la circulación nacional de la obra por tres regiones de Chile: Araucanía, Maule y Biobío. Cada bitácora reseña sus modos de hacer en torno al proceso dramaturgico y puesta en escena de la pieza teatral. Además, cada escrito forma parte del montaje, con la idea de que los y las espectadores/as puedan acercarse a ellos, leerlos y comentarlos con el elenco.

Gisselle Sparza y las genealogías de los cuerpos en escena

Prometeo Nacional es uno de los más de diez textos dramáticos que he escrito, siendo un *corpus* escritural atravesado por la toma de posición política y el activismo en temáticas de memoria, diversidad y derechos humanos. Precisamente, PN nace a partir de las ausencias de un relato historiográfico urbano que confisca el alcance de nuestra memoria y controla historias que deben conocerse o no. En Chile, país herido por un largo periodo político dictatorial, opera implacable una política de la memoria que ha marcado indefectiblemente sus narrativas, *blanqueando* procesos conflictivos relevantes y modelando una noción de patrimonio espúrea e higienizada. Frente a este ordenamiento, y producto del periodo transicional que sigue al término de la dictadura, emergieron gestos de corte patrimonial como memoriales, sitios de memoria y el Museo por la Memoria y los Derechos Humanos, ubicados —casi todos— en la región metropolitana. Aún en esas necesarias acciones es posible entrever la dinámica centralista y aglutinadora de reivindicación histórica frente a los atropellos y muertes producidas durante la dictadura en Chile.

PN, como texto dramático, recupera la experiencia dolorosa de Sebastián Acevedo, trabajador penquista, quien durante los años ochenta enfrentó la detención y desaparición de dos de sus hijos. Al no obtener ninguna información acerca de su situación, decide inmolarse frente a la catedral de la ciudad de Concepción. Este gesto, ocurrido en la esfera pública en plena dictadura, es un filamento de memoria que quedó grabada en la historiografía afectiva de dicha generación, sin embargo, fuera de los relatos historiográficos dominantes.

Como dramaturga, suelo escribir de aquellas cosas que tienen un cruce con el acontecer social, político e histórico del lugar donde estoy. Para mí es fundamental obtener la mayor información de campo antes de escribir. Pienso que ese momento es como preñarse y dejarse permear por mucha información que nos llega sobre el tema y que a una le inquieta, y conectarse con las emociones que generan las historias visitadas. Es a partir de la transmisión oral de



las mujeres de la familia Acevedo Sáez: esposa e hijas,⁵ como me acerco a esta historia que deja de ser un recuerdo al ser compartida en y desde el presente. Son las mujeres de esta familia quienes se esmeran en mantener vivo el recuerdo y valentía de Sebastián, frente a un país que por largos años hizo el esfuerzo por borrarlo. Así lo reseño en mi bitácora de trabajo:

La historia de don Sebastián Acevedo Becerra llegó a mí como una oportunidad de reconciliación con mi propia historia. ¿Acaso no es eso lo que se suele decir? Que quienes escribimos lo hacemos, de una u otra manera, siempre desde nosotros mismos, desde nuestras alegrías, desde las heridas, desde nuestros misterios. Este Sebastián Acevedo, coterráneo, se me apareció en el año 2013, en el momento en que regresaba de un largo viaje, interior y exterior, y me preparaba para iniciar la senda creativa en mi propio territorio, Coronel. Fue un taller de teatro comunitario que guíé en la población La Central, donde se ubica la casa familiar de los Acevedo Sáez, el que me develó su historia (Sparza, 2018).

En el texto, Sebastián se homologa a la figura del titán Prometeo, cabe mencionar que trabajé con este mito en un desafío dramático en el marco de mis estudios realizados en la Universidad Nacional de las Artes, en Buenos Aires, entre 2011 y 2012. Sin recordar la historia de Sebastián Acevedo, escogí a Prometeo por su vínculo con la rebeldía y el deseo de libertad. Un año después, aquel desafío dramático se completaría en la experiencia de Sebastián Acevedo. Así como Prometeo robaba el fuego a los dioses para darnos un trocito de libertad, Sebastián se hace fuego para liberar a sus hijos secuestrados por la Central Nacional de Información (CNI) y denunciar, además, los atropellos a los derechos humanos (DDHH, en el contexto chileno) que vivía el país en aquellos años. El texto está marcado por el uso de la poesía, aunque intentando ir a la desconstrucción del lenguaje. Evidenciar cómo algunas cosas que en lo cotidiano significan A, cuando lo ponemos en el escenario significan Z; por ello la subversión de los mitos y las relecturas de los clásicos se vuelven fundamentales en esta dramaturgia.

⁵ Elena Sáez (esposa), Erica y María Candelaria (hijas), entrevistadas en varias ocasiones.

La obra intenta mostrar un Chile asustado, silente frente a su pasado. No es fortuito que las dos voces narrativas de PN, Sebastián Acevedo y la cantautora que interpela y dialoga con él, estén en un museo (como se aprecia en la imagen 1).

Imagen 1



Fotografía de Paulina Barrenechea.

El museo es un dispositivo profundamente contradictorio y, por ello, tan sugerente de pensarlo hoy; pero no sólo desde su radicalidad física y monumental sino que también, y siguiendo a Giorgio Agamben, como una dimensión donde se transfiere aquello que alguna vez fue verdad y ya no (Costa, 2010: 21). Por ello el espacio escénico de PN es una especie de galería, donde una serie de imágenes, obras de arte (fundamentalmente de la artista visual Gabriela Solís) y gestos de archivo, se cruzan revelando todas las heridas de la dictadura y, a la vez, de ninguna. Parte del dispositivo escénico es, en efecto, una exposición con material de archivo facilitado por la familia Acevedo Sáez: fotografías, archivos judiciales, entrevistas a testigos, material de prensa de la época que visibiliza el tratamiento comunicacional del suceso, libros que tenían como objetivo adoc-trinar a la población en contra del comunismo, así como el marco



histórico donde se desarrollaron los hechos. Este gesto de archivo está al alcance de los asistentes, quienes pueden revisar este material junto a las bitácoras de trabajo del elenco.

Desde el punto de vista de la dirección, fue crucial develar los procesos que como equipo vivimos en la tarea de dar vida a PN. En este sentido es relevante el trabajo del intérprete como autor o autora. Como tengo la posibilidad de montar lo que escribo, cuando los y las intérpretes se encuentran con el texto, éste vuelve a la mesa para ser modificado considerando lo que ellos y ellas me entregan. Hay cosas que desaparecen, hay cosas que se dicen con el cuerpo y el sonido, entonces, también me alimento de ellos. Situar nuestros procesos de producción artística, cruzando diálogo con la documentación histórica, se entiende en virtud de una dramaturgia que da cuenta de la forma en que, sobre todo, las mujeres hacemos nuestro el privilegio masculino de la práctica del arte.

La teoría crítica feminista ha situado los procesos reflexivos de las artistas como activaciones genealógicas, pues es precisamente el archivo el que nos ha sido negado dentro de la historiografía occidental. Se entienden como prácticas artísticas que se configuran como objeto de conocimiento y conocimiento en sí mismo, por lo que no pretende entrar en el canon tradicional verbalizado de las estéticas tradicionales, sino que, por el contrario, pretende incomodarlo. Como dramaturga y directora, no sólo me interesa revelar críticamente temáticas urgentes en mis obras, sino que también trato de visibilizar otros *modos de hacer* a partir de los procesos de escritura y montaje.

Mauricio Campos y el uso del espacio escénico

La acción política de Sebastián Acevedo representa una ruptura frente a la lógica de acción, en tiempos de la dictadura en nuestro país. La osadía de Prometeo, al robar el fuego a los dioses para entregarlo a los hombres, transgrede la jerarquía divina para favorecer a la desvalida clase humana. Desde mi rol como diseñador e iluminador, el desafío era mayor: ¿cómo utilizar los códigos teatrales convencionales para recrear el poder significativo de las acciones puestas en el relato? Esto nos llevó a la discusión acerca de cómo poner

en escena a *Prometeo Nacional*, utilizando los recursos de las artes visuales, la iluminación y el espacio escénico. El espacio dramático devenido en espacio museal —y puesto en tensión a partir de este relato— se configura como la pulsión determinante en términos de montaje y uso de espacio.

La idea original del tratamiento del espacio estuvo sustentada en un dispositivo audiovisual, con imágenes proyectadas que permitiesen el desarrollo de los diversos espacios /tiempos. Sin embargo, siendo PN en lo medular un monólogo, se nos plantea el reto de sostener la acción dramática a partir del montaje y sus espacios. Hubo que poner atención especial en el tratamiento del tiempo, debido a que la narración deambula entre los recuerdos de Acevedo —en su hogar en Coronel— y el allanamiento en el que se llevan a sus hijos. El recuerdo de sus infancias, la intimidad de su existencia, la catedral frente a la que se inmoló y el mito de Prometeo que completa el cruce de metáforas que se plantean desde la dramaturgia.

En este orden de ideas, decidimos fragmentar el espacio y seccionarlo con base a estaciones que permitiesen la narración desde tres estados: el primero refiere a Acevedo como pieza de museo; es decir, como el recuerdo de un hecho histórico en el que subsisten, además, sus propios recuerdos y desde donde se enfrenta también al presente como acto de memoria (vea imagen 2).

El segundo estado, entiende a Prometeo como metáfora del acto liberador, del fuego y de la ruptura con la lógica del devenir (imagen 3); mientras que el tercero, sitúa a Acevedo como padre desde su intimidad familiar (imagen 4).

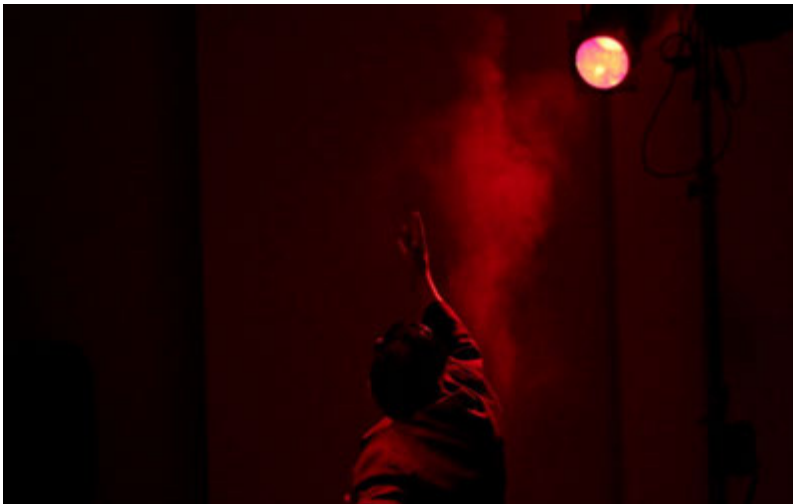


Imagen 2



Fotografía de Paulina Barrenechea.

Imagen 3



Fotografía de Paulina Barrenechea.

Imagen 4



Fotografía de Paulina Barrenechea.

Cada estación posee su realidad semiótica individual y tiene una carga dramática propia, con sustento en las artes visuales y lenguaje de la iluminación escénica. De esta forma, en el desarrollo de la obra se va develando sucesivamente cada estación, permitiendo un tránsito dinámico por distintos estímulos sensoriales.

Más allá, el espacio escénico de PN promueve nuevas relaciones con los y las espectadores/as cuando les invita a ocupar las sillas dispuestas en el dispositivo escénico, promoviendo la interacción con el personaje Sebastián, tal y como sucedió el 11 de noviembre de 1983 cuando, frente a la catedral, decide inmolarse. Así lo planteo en mi bitácora de trabajo:

El lenguaje tradicional del teatro asume al espectador como un ente pasivo al que se le ofrenda una vivencia desde la acción escénica hasta la comodidad de su butaca. Al romper con la cuarta pared, quisimos ahondar en el espectador o la espectadora testigo, apelando a aquel transeúnte que circulaba por la plaza en el momento en que Acevedo decide cometer su acto de inmolación. ¿Qué sucede en el ser que es testigo de un acto de esa naturaleza? (Campos, 2018).



La idea inicial fue invitar a quienes asistieron a deambular por el escenario, siguiendo la acción sucesiva entre las distintas estaciones, como quién deambula por la sala de un museo. Esto pone en discusión la idea de espectador/a, llevándolo a ser parte integrante de la acción y completando el cuadro de la historia que da origen a la obra. El dispositivo escénico de *Prometeo Nacional* les instala en el escenario, como parte complementaria del espacio escénico, con sillas dispuestas de manera tal que como testigos se sumergen en la acción en una simbiosis que se manifiesta de manera mágica, como una especie de elemento invisible que da una fuerza inexplicable al ejercicio teatral, llenándolo de sentido y congruencia (véanse imágenes 5 y 6).

Imagen 5



Fotografía de Paulina Barrenechea.

Imagen 6



Fotografía de Paulina Barrenechea.

Alfonso Lara y las relaciones del actor/actriz con el público

La condición escénica posibilita la interacción directa de intérpretes con el público, quienes se alimentan de sus gestos y sensaciones. Cuando se propone el desafío de que el espacio escénico sea compartido con el público, es decir, una fusión del área de desarrollo del montaje con butacas o asientos dentro del escenario, sentí inquietud (imagen 7). La inmolación de Sebastián Acevedo efectivamente sucedió en la calle, a plena vista de los transeúntes, por lo tanto, quien interpretara ese papel debía estar consciente de ello.

Dentro de la tradición teatral, actores y actrices estamos habituados/as a la cuarta pared. Hay una especie de acuerdo en torno a la presencia de una platea en la oscuridad y a la distancia, es nuestra zona de confort, aunque muchas veces las reglas del montaje no lo permitan. Desde mi experiencia como actor, *Prometeo Nacional* me



planteó un desafío mayor al acostumbrado y en muy diversos niveles de interpretación. Por ejemplo, tuve que trabajar la mirada, en los ensayos y sin público, para luego experimentar una primera función que supuso una profundidad diferente, cercana y más interna. Así lo consigno en mi bitácora de trabajo:

Ver realmente a los ojos de un espectador aleatorio que cambiaba con cada función, con reacciones distintas y recibir también esa energía, esa contemplación activa a cada momento y usarla de manera eficiente, aprender a regularla y también guiar la atención y la intensidad, siempre apoyado desde la dirección (Lara, 2018).

Imagen 7



Fotografía de Paulina Barrenechea.

El segundo aspecto desafiante del rol fue la voz. ¿Cómo irrumpir en el espacio escénico a partir de momentos tan íntimos para, luego, vociferar intensamente como lo hizo Sebastián Acevedo en la plaza y al aire libre? Lo que me parece más complejo, ¿cómo hacer aquello en un espacio reducido; es decir, en un lugar donde quienes interpretan se cruzan y tocan? Hubo acuerdo en pensar dichas transiciones vocales emulando la realidad, acercándonos a la forma en que, según testimonios, Sebastián lo hizo. Convirtiéndonos en espectadores de una catarsis.

El teatro es una experiencia extracotidiana que genera una convención tácita, entre artistas y espectadores, quienes se despojan de forma consciente de su rutina externa para absorber y dejarse llevar por el momento teatral. Quienes interpretamos esta obra, somos también participantes de la reacción viva de un momento pasado, que se enciende y actualiza en cada función como una llama presente. La escritora Cristina Rivera-Garza, en su trabajo (*Con jurar el cuerpo: Historiar y ficcionar*, dice que la memoria es la capacidad de oír esas voces, otras inscritas en la cripta de los archivos hoy: "Consiste en saber distinguir la diferencia entre la palabra hecha escritura y la palabra-aliento; consiste en poder responder al gesto, al aire de la pausa que se coloca entre dos palabras, al hito de la duda" (Rivera Garza en Rodríguez, 2008: 172). El texto dramático, los gestos de archivo, la música y nuestras prácticas actorales en *Prometeo Nacional*, no tendrían sentido si, desde el presente, no activáramos toda una genealogía de saberes y relatos invisibilizados. En nuestros cuerpos y en escena, esos otros cuerpos y subjetividades se actualizan.

Javiera Hinrichs y el mundo sonoro

Prometeo Nacional es un ejercicio de memoria y relectura de este personaje histórico más allá del panfleto. Intentamos construir un mundo con base al ejercicio de memoria, desde lo histórico, lo teatral y lo musical. Por ello es una invitación también a conectarnos con el cuerpo y las emociones. Pensar en y desde el cuerpo, es más urgente hoy que nunca como develamiento de las relaciones de poder que en él se anidan. Más allá, permear de esa forma la lógica patriarcal de guerra para mirarnos como país y reflexionar desde la empatía.

El gesto documental, basado en el relato de sus familiares en cruce con otros lenguajes artísticos, tiene en la música un sustento fundamental. Como directora musical me he basado en las investigaciones realizadas por Patricia Chavarría Zemelman, para construir una estética sonora que retroalimente el texto dramático y que tiene, como inspiración, el repertorio tradicional campesino de las regiones del Biobío y Maule de Chile.



La decisión por construir el mundo sonoro desde dicho repertorio no es accidental. Toda la experiencia escénica se convierte en un gesto de archivo de saberes que no sólo han sido declarados como no válidos dentro de la producción de conocimiento occidental, sino que —al mismo tiempo, y al aparecer en la experiencia teatral de PN— tensiona el dispositivo museal de la obra. En ese contexto, la música no se entiende como un acompañamiento sino que es, en efecto, una protagonista más.

Entendemos el repertorio tradicional campesino como un conjunto de obras musicales y textuales que se han traspasado de generación en generación, de manera oral, en sectores rurales originalmente. Este *corpus* refleja la creación de sentidos y formas de vida de distintas comunidades a lo largo de nuestro país. Se identifican en este entramado un conjunto de conocimientos y prácticas desarrolladas por mujeres y hombres en su cotidiano vivir, relacionados a concepciones cíclicas del paso del tiempo, a los ciclos agrarios y estacionales, y a contextos rituales. Este conjunto de saberes es muchas veces desconocido por propios músicos/as que se declaran folcloristas.

Si bien no podemos separar estas prácticas de sus comunidades, ni de los contextos o personas que las protagonizan, hemos intentado sistematizar y difundir la riqueza cultural y musical a partir de los siguientes saberes:

- Melodías, armonías y ritmos: tonada, vals, corretiado, cueca, etcétera.
- Formas de escribir: estructura de la décima y la cueca, que rescatan estructuras de la poesía española.
- “Toquíos” de la guitarra y formas de cantar: tipos de rasgueos y arpegios, técnicas de ejecución utilizando movimientos de muñeca de una manera particular, formas de *hacer cantar* a la guitarra estableciéndose un diálogo con la melodía vocal.
- Afinaciones de la guitarra: hay al menos cuarenta maneras de afinar la guitarra, algunas se les nombra *por común, por tres cuerdas, por tercera alta*, etcétera. Como consecuencia, existen otras maneras de hacer las posturas de acordes.
- Instrumentos: guitarra, guitarrón, rabel, charrango, arpa, raspador, cucharas, canastos con escobillas, etcétera (véase imagen 8).

- Temáticas: naturaleza, amor, desamor, injusticia social, ritos funerarios, matrimonios, festividades religiosas, etcétera.

Imagen 8



Fotografía de Paulina Barrenechea.

Algo que define nuestro montaje es la escritura en décima. La propuesta desde la dramaturgia utiliza el tipo de estrofa común dentro de la poesía y canto popular chileno e hispanoamericano, particularmente la improvisación (canto a lo poeta, payas). Su denominación se debe a que está constituida por estrofas de diez versos octosílabos, con rima consonante. La mayoría de los versos musicalizados estaban escritos en décimas, proponiendo así, desde el texto, un cierto ritmo e intención que influyó la consiguiente musicalización. Así comparto este proceso en mi bitácora de trabajo y que acompaña al montaje en su exposición:

Me tomé la libertad de enfrentar esas décimas desde progresiones melódicas y afinaciones campesinas; y, también, desde otras influencias musicales, como la música popular, el uso de algunos efectos para la guitarra y “la nueva canción chilena”. Estos elementos aportaron ciertas estéticas y maneras de cantar o componer, por ejemplo, haciendo uso de determinadas sucesiones de acordes en la guitarra o la utilización de efectos *reverb* y *delay* en algunos momentos. Con relación de los instrumentos, utilizo en escena mi voz, dos guitarras, una afinada *por tres cuer-*



das y la otra *por común* (de esta manera se conocen en nuestra zona estas afinaciones). Asimismo, un rabel —tres cuerdas afinadas por quintas, en sol, do, sol— y un charrango —instrumento de percusión construido en base a madera, alambres y botellas de vidrio— que se toca con una *manopla* de fierro enrollada por un alambre (Hinrichs, 2018).

Para construir la obra introductoria me basé en la canción “El prisionero”, que conocí por la cantora Irene Belmar (de Millauquén).⁶ Originalmente la pieza está en afinación por tercera alta, siendo traspasada a afinación *por tres cuerdas*; además seleccioné del disco “Esta guitarra que toco” de Patricia Chavarría, la “Polca” y el “Vals”, música punteada para danzas en afinación *por común*. También me inspiré en la melodía y armonía de la guitarra de “Las Naranjas”, conocida también como “Tanta naranja madura”, que está registrada en el disco “El folklore de Chile. Canto y guitarra” de Violeta Parra. La pieza musical la toco en afinación *por tres cuerdas*.⁷

Basada en la estructura tradicional de la cueca campesina escribí: “Cueca del velorio”, para relatar lo sucedido en el velorio y funeral de Sebastián Acevedo. El actor en escena recita un extracto del texto de la canción “11 N – Arde Troya” de Rucitama,⁸ y reversiono sus dos primeras estrofas y el coro. También musicalicé el extracto de un verso encuartetado del cantor a lo poeta y payador Hugo Harrison, titulado “Verso por San Sebastián”, cambiando el lugar señalado: Yumbel por Coronel, para así hacer referencia a la ciudad de origen de Sebastián Acevedo.

Desde la dramaturgia también se propuso una reescritura de textos de algunas cuecas comerciales chilenas, como “El guatón Loyola” y “Los lagos de Chile”. A estos extractos se les cambian algunas partes, ironizando y criticando el uso de este símbolo patrio, declarado como danza nacional por el dictador Augusto Pinochet en el año 1979:

⁶ Escuchar pieza original de la obra: <https://soundcloud.com/gisel-sparza-sep-lveda/el-prisionero>.

⁷ Parte del repertorio puede ser conocido en esta pieza audiovisual: <https://www.youtube.com/watch?v=VYWCaA6JrmU>.

⁸ Esta canción está inspirada, precisamente, en la inmolación de Sebastián.

¡Chile, Chile, Chile! como tu cueca soy
 ¡Tiki tiki ti!
 A ti te hablo Chile.
 ¡Gueeeelta!
 Pirihueico, Panguipulle
 Allá va, allá viene
 Operación cóndor y rieles
 Tiki iki ti
 ¿¡Cómo te poní!?
 Tiki tiki ta
 ¡Que'a la pata! ¡Que'a la pata!
 En los hornos de Lonquén, comadre Lola
 degollaron de nuevo al guatón Loyola
 Bala que se perdía la recibía el come guagua.
 Como no te han de torturar
 Mata 'e... mata 'e arrayan florido
 ¡Gueeeelta! (Sparza, 2014: 10).

Se activa un desmontaje de la cueca construida desde el estado, impuesta desde las clases altas con una visión homogenizadora y artificial de las vidas campesinas.⁹ En esa parte del montaje hacemos alusión a esa cueca radial, de competencia, alejada totalmente del espíritu colectivo del repertorio tradicional campesino, como lo registré en mi bitácora:

Decidí dejarme llevar por todas mis influencias con el objetivo de generar atmósferas emocionales que sustentaran el relato, haciendo guiños a características de lo tradicional campesino, pero asumiendo lo que significa también mezclar esta tradición con estéticas contemporáneas, porque creo que el ejercicio de memoria también pasa por eso, no queriendo *conservar* o rescatar un *patrimonio* como algo *muerto* e intocable, sino que actualizarlo, creando desde ahí. Este mundo sonoro lo construí asumiendo mis tránsitos y posiciones, no intentando emular a una cantora campesina, ni tratando de imitarla en su forma de cantar y tocar, sino que tomando algunos de estos saberes y traduciéndolos desde mis experiencias para construir esta experiencia teatral (Hinrichs, 2018).

⁹ Muchas agrupaciones folclóricas desarrollan este estilo de cueca, vistiendo ropa que jamás un/a campesino/a ha utilizado, no respetando las diferencias territoriales y creando al personaje del *huaso* chileno, quien fuera y es tan útil para el relato nacional.



El formato del dispositivo escénico también aporta a que el público se sienta muy próximo a nosotros, pueden respirar la historia con nosotros e incluso sentir la vibración de nuestras voces e instrumentos en sus propios cuerpos. Pueden sentir la vulnerabilidad del personaje y del actor, y vivenciar —de manera próxima— la obra en su integridad. En definitiva, este carácter ritual-colectivo de la tradición musical campesina y las culturas campesinas, sentimos que conectan mucho con nuestra metodología de trabajo y con la concepción de la práctica teatral que desarrollamos.

Proyecciones en escena

Como compañía pensamos en las manifestaciones culturales como procesos y prácticas que no son fijas, que cambian en el tiempo y, con ello, percibimos la pertinencia del registro —ya sea escrito, escénico, visual o sonoro— como un dispositivo narrativo que guarda y sitúa para comprender nuestro presente. Los objetos y testimonios de un pasado, sólo tienen sentido en virtud de las relaciones y las formas en que nos ayudan a comprender el presente, a desanudar las problemáticas del hoy (véanse imágenes 9 y 10).

¿Es posible entrevistar a un documento histórico? Esta pregunta es sólo otra manera de plantear la posibilidad que tiene o no el lector contemporáneo de establecer una relación dialógica, interactiva, presencial, con información que viene del pasado (Rivera Garza en Rodríguez, 2008: 173).

Imagen 9



Fotografía de Paulina Barrenechea.

Imagen 10



Fotografía de Paulina Barrenechea.



Al respecto, creemos indispensable pensar en las potencias que la práctica artística tiene en/desde el presente, pues no sólo nos permite activar un gesto genealógico a partir de los “modos de hacer” que definen el proceso, sino que también revelan giros epistémicos en la forma de coproducir conocimiento con quienes comparten la experiencia teatral. Algo más profundo y de mayores alcances que los lineamientos tradicionales que se construyen en las iniciativas en la denominada formación de audiencias. Pensar en el proceso, no en el producto (lógica neoliberal), permite proyectar este montaje al espacio renovador de las pedagogías radicales.¹⁰ Entonces resulta coherente plantear el potencial mediador de *Prometeo Nacional* como proceso y montaje que permite una transformación social.

La experiencia escénica es el entrepuente que permite tomar posición y trabajar la empatía, el respeto por los derechos humanos y la diversidad, entre otras urgencias. Las prácticas de mediación y educación, a partir de esta pieza escénica, comienza en su genealogía, para luego atravesar el montaje mismo que suma al dispositivo teatral en una exposición documental y un momento de reflexión final. Este espacio de diálogo, convocado por el mismo elenco, comienza en el momento en que quienes intérpretan arrojan en escena los fósforos (cerillas) que extraen de sus bolsillos, interpelando a la audiencia su propia acción en el Chile actual.

Chile, ayer te ofrecí mi carne y mi amor de padre insufló tu historia. Hoy te he ofrecido mi recuerdo vivo, libre de tus blancas paredes mi silueta se ha hecho palabra.

Ahora me paro frente a ti.

¿Qué vas a hacer Chile?

Aquí tienes los fósforos (Sparza, 2014: 33).

¹⁰ La pedagogía radical, como práctica educativa, se ha desarrollado más en contextos culturales como museos y archivos; sin embargo, poco a poco ha ido permeando en el quehacer pedagógico escolar. Una práctica dentro de las pedagogías radicales abre espacios relevantes de participación y vinculación con la comunidad, además de plantearse estratégicamente desde el desarrollo de actividades con alto potencial de transformación social, al asumir las inequidades del orden social. La educación, en este contexto, es instancia de humanización a través del entendimiento de nuestras corporalidades como espacios de construcción de conocimiento activo.

Sin duda, *Prometeo Nacional* se levanta como un lugar válido para establecer lecturas críticas y fortalecer propuestas de formación/investigación, también logra permear, impactar y flexibilizar los enlaces de vinculación con la comunidad, ya sea a nivel de educación como de mediación. Este es el objetivo detrás de la propuesta de una guía pedagógica¹¹ para trabajar con estudiantes de enseñanza media en temáticas de diversidad cultural y respeto por los derechos humanos, en todas sus variables políticas.

Referencias bibliográficas

- Campos, M. (2018). *Bitácora de trabajo con procesos para 'Prometeo Nacional'*.
Costa, F. (2010). El dispositivo-museo y el fin de la era estética. En: R.E. Karmy-Bolton, *Políticas de la interrupción* (pp. 21-36). Santiago: Universidad de Chile: Instituto Latinoamericano de Altos Estudios.
Hinrichs, J. (2018). *Bitácora de trabajo con procesos para 'Prometeo Nacional'*.
Lara, A. (2018). *Bitácora de trabajo con procesos para 'Prometeo Nacional'*.
Lozano, R. (2010). *Prácticas culturales anormales: un ensayo alter mundializador*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
Pernasetti, C. (2009). Acciones de memoria y memoria colectiva. Reflexiones sobre memoria y acción. En: M. De la Peza, *Memoria(s) y política. Experiencia, poéticas y construcciones de nación* (pp. 41-63). Buenos Aires: Prometeo.
Rivera, G.C. (2008). (Con)jurar el cuerpo: Historiar y ficcionar. En: I. Rodríguez, M. Szurmuk, *Memoria y ciudadanía*. Santiago: Cuarto Propio.
Sparza, G. (2018). *Bitácora de trabajo con procesos para 'Prometeo Nacional'*.
Sparza, G. (2014). *'Prometeo Nacional': Proyecto de escritura dramática*. Concepción, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura.

Recepción: Junio 28 de 2018

Aceptación: Septiembre 27 de 2018

¹¹ Guía pedagógica elaborada por Natalia Figueroa como parte del equipo productor de *Prometeo Nacional*, para ser activada en establecimientos educacionales durante el año 2018. Tiene como objetivos reflexionar sobre el período histórico representado en la obra e investigar sobre los derechos humanos y en torno a la vinculación que ha tenido el arte con la política y los movimientos de denuncia social y defensa de los derechos humanos en Chile; además de investigar y conocer el repertorio tradicional campesino, así como de potenciar la expresión creativa de la décima.

**Paulina Barrenechea**

Correo electrónico: ultrasol@gmail.com

Chilena. Periodista con doctorado en literatura latinoamericana y diplomado en museografía por la Universidad de Concepción, en Chile. Su trayectoria profesional como docente, investigadora y comunicadora está en el campo de los estudios culturales. Trabaja en acciones museográficas y de mediación cultural que buscan un balance de historias y situar las prácticas artísticas desde su pulsión política y social. Actualmente se desarrolla en el área de las comunicaciones, generando contenido y estrategias para plataformas y proyectos culturales.

Mauricio Campos

Correo electrónico: mauriciocamposvera@hotmail.com

Chileno. Ingeniero civil en sonido y se ha perfeccionado en artes escénicas mediante talleres y seminarios en Chile y Argentina, paralelamente ha desarrollado actividades como docente universitario en las áreas del sonido, acústica e iluminación teatral. Trabaja activamente en artes escénicas desde 2008. Ha realizado el diseño de iluminación de más de una veintena de obras de teatro y compañías de danza, principalmente de la región del Biobío. Su búsqueda permanente es el desarrollo del lenguaje lumínico como una expresión del arte.

Javiera Hinrichs

Correo electrónico: javierahinrichs@gmail.com

Chilena. Es música, cantautora y socióloga. Es vocalista y tecladista de la banda Pájaro Aletheia y socia fundadora de la Asociación de Músicos Independientes Concepción. Ha trabajado como directora musical, compositora e intérprete en nueve montajes teatrales de cuatro compañías penquistas. Destacan *Prometeo Nacional* y *Concierto deseo*, de la compañía La Obra; *Los túneles morados*, de Escarabajo Teatro; y las versiones de *Lautaro: epopeya del pueblo mapuche* y *Bodas de Sangre* del grupo de teatro de la Universidad Católica de la Santísima Concepción. Editó un EP con la banda "Pasajera" (2011) y dos discos EP con su proyecto solista (2014 y 2015), trabajos que ha mostrado en ciudades de Chile, Francia, España y Uruguay.

Alfonso Lara

Correo electrónico: alfonsolarar@gmail.com

Chileno. Estudio ingeniería mecánica en la Universidad del Biobío. Alfonso Lara tiene 21 años de trayectoria como actor. Comienza en el Teatro de la Universidad del Biobío (TUBB, 1997), luego se integra al elenco estable y posteriormente es integrante de distintas compañías como El Rostro (1997-2002), Microbia Teatro (2004-2013), Teatrosos (2002-2004), Perro Muerto (2007-2009), El Oráculo, La Colorá Teatro (2011-), Teatro de la UCSC (2012-) y La Obra Teatro, entre otros. Ha participado en diversos festivales teatrales tanto regionales como nacionales e internacionales. Como actor, su proyecto audiovisual más significativo es el cortometraje "Las horas y los siglos" (2015); también ha participado como guionista principal y actor de la serie educativa de tv KIMUN (2016). En teatro participa en "Amor en lota"; además es parte del FONDART de Creación 2008 llamada "Santa Petronila, patrona de los charlatanes" (2004-2009), y dirigió y coescribió (de 2004 a 2018) las obras infantiles "Caperucita roja", "Tan taratán" y "Pasajes para un cuento", de Microbia Teatro. Interpreta en "Amor-ir" (2008-2010), "Marat Sade" (2008), "EL Loco y la Triste" (2012-2015) y "Prometeo Nacional" (2017-) obra inspirada en el caso de don Sebastián Acevedo Becerra (financiada por FONDART 2017 y dirigida por Gisselle Sparza).

Gisselle Sparza

Correo electrónico: gsparza@gmail.com

Chilena. Dramaturga y directora de la compañía La Obra Teatro. Tiene un postgrado en dramaturgia por la Universidad Nacional de Arte (UNA) de Buenos Aires, es co-fundadora de la compañía La Obra, con la que ha desarrollado creaciones teatrales en Chile, Francia, Guatemala, Argentina y México. En 2017, monta *Prometeo Nacional* con apoyo del FONDART, y en 2018 participa con esta obra en el Festival de las Artes de Valparaíso. Realiza además una gira con dicha obra por las regiones del Maule, Biobío y Araucanía con apoyo del Fondart Nacional.



Tradiciones mexicanas. Fotografía de Miguel Murillo.