

Dossier

# Estrategias políticas en la performance de las memorias de la resistencia

Political strategies in the performance of memories of the resistance

Juan Pablo Amaya

Universidad del Bío-Bío, Chile

jpamaya@ubiobio.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-3240-5948>

Paula Tesche Roa

Universidad Andrés Bello, Chile

paula.tesche@unab.cl

 <https://orcid.org/0000-0002-5653-4429>

Cuadernos del CILHA núm. 35 1 27  
2021

Universidad Nacional de Cuyo  
Argentina

Recepción: 01 Julio 2021  
Aprobación: 15 Noviembre 2021

**Resumen:** El artículo describe y analiza la obra *Víctor. Un canto para alcanzar las estrellas* de la compañía chilena La otra zapatilla. Fue montada durante la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado cívico-militar y continúa en escena.

Desde los estudios teatrales y performáticos, se establece el supuesto de que la obra propone estrategias, tales como la autoficción, la dimensión de la temporalidad y de la espacialidad, que configuran diversos escenarios políticos. Cada una revela una dimensión performática: la autoficción resignifica la figura de Víctor Jara mediante relatos testimoniales de los actores; la temporalidad rompe con la representación cronológica de la significación de la historia, del país, la biografía del protagonista y de los actores; el espacio sonoro perturba la ilusión de realidad. Tienen como objetivo producir las memorias de la resistencia, al retomar valores democráticos, para el presente con proyección futura.

**Palabras clave:** Víctor, Un canto para alcanzar las estrellas, Performance, Memorias de la resistencia, Compañía La Otra Zapatilla.

**Abstract:** This article describes and analyses the play *Víctor. Un canto para alcanzar las estrellas* (Víctor. A song for reaching the stars), by the Chilean theater company "La Otra Zapatilla". It was staged during the 40th anniversary commemoration of the Chilean civil-military coup d'état and has been on stage since.

According to theater and performance studies, it is established that the play supposedly proposes strategies, such as autofiction, temporality dimension and space, that form diverse political scenarios. Each of them reveals a performance dimension: autofiction gives a new meaning to the figure of Víctor Jara through testimonial stories by the performers; temporality ends the chronological representation for the significance of the history, the country, the protagonist's biography and the performers; the resounding space disturbs the illusion of reality. They have as objective producing the memories of the resistance, by reassuming democratic values, for the present with a future projection.

**Keywords:** Víctor, Un canto para alcanzar las estrellas, Performance, Memories of the resistance, Compañía La Otra Zapatilla.

## Introducción

Este artículo se centra en describir y analizar la obra Víctor. Un canto para alcanzar las estrellas de la compañía chilena La Otra Zapatilla. Fue montada durante la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado cívico-militar y continúa en escena. Es una obra que ha sido premiada y valorada por los círculos teatrales, críticos y espectadores. Desde los estudios teatrales y performáticos, se establece el supuesto de que la obra propone estrategias, tales como la autoficción, la dimensión de la temporalidad y de la espacialidad, que configuran diversos escenarios políticos. Cada una revela una dimensión performática: la autoficción resignifica la figura de Víctor Jara mediante relatos testimoniales de los actores; la temporalidad rompe con la representación cronológica de la significación de la historia, del país, la biografía del protagonista y de los actores; el espacio sonoro perturba la ilusión de realidad.

De esta manera, este artículo comienza por describir algunas características sobre la Compañía La Otra Zapatilla y el teatro en Concepción, sus principales montajes y algunos aspectos relevantes sobre la obra a analizar. Posteriormente, se describe la biografía de Víctor Jara con el objetivo de comprender, en lo general, su trayectoria y destacar la relevancia de su figura en el contexto teatral y musical. En lo que sigue, se realiza una interpretación del título, en particular, de Un canto para alcanzar las estrellas. Posteriormente, se analizan las dimensiones de autoficción, la temporalidad y espacialidad, señalando su relevancia en la obra y su nexo con lo performático. Finalmente, es de interés relacionar estas estrategias como formas de las memorias de la resistencia política, al retomar valores democráticos, para el presente con proyección futura.

## Compañía La Otra Zapatilla en el panorama del teatral de Concepción

Concepción es una ciudad universitaria, donde el teatro ha tenido momentos de fuerte producción. En 1945, la Universidad de Concepción se comprometió con el teatro universitario mediante la fundación del Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), al igual que el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) en 1941 y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) en 1943. Los teatros universitarios significaron una renovación profesional de la escena y permitió el desarrollo de un teatro nacional con dramaturgia gracias a talleres, concursos y premios. Es así como el TUC fue el motor cultural para la ciudad y la región, que descentralizó la actividad teatral con montajes en las comunas y pueblos del interior. Su vigencia terminó en 1975, porque

la dictadura cívico-militar iniciada en 1973, intervino las universidades y cerró los elencos universitarios.

Uno, La Otra Zapatilla<sup>[1]</sup> nutrieron la cartelera teatral de la ciudad desde el año 2000. Esta última está compuesta por egresados y egresadas de la Universidad del Desarrollo y se ha mantenido vigente de modo ininterrumpido gracias a la versatilidad de sus integrantes y la poética del grupo en torno a la memoria de la ciudad y la región<sup>[2]</sup>.

A partir del año 2007, el trabajo de La Otra Zapatilla ha estado marcado por la creación colectiva y la investigación teatral, que se ha materializado en obras como Louta, A lo mejor ahora está lloviendo, Memorias de la Concepción. En ellas se materializan sus preocupaciones por la historia local y sus profundas contradicciones sociales. La búsqueda escénica por contar la historia de la ciudad minera del Biobío en su obra de egreso Louta, se materializó nuevamente en Memorias de la Concepción, en “que se hace parte de un antiguo deseo de la ciudad, por reivindicar su lugar en el relato de la nación, para ello muestra algunos acontecimientos de la historia local desde la conquista hasta nuestros días” (Angulo & Jofré, 2015, p. 310). En A lo mejor ahora está lloviendo, se escenifica el proceso de creación de dos actrices y un actor. En su conjunto, “habla sobre el destierro experimentado por aquellos que han sido expulsados de sus referentes y entornos de sentimientos y pensamientos de arraigo de pertenencia” (Henríquez et al, 2017, p. 122).

La obra Víctor. Un canto para alcanzar las estrellas se estrenó en 2013, con motivo de la conmemoración de los 40 años del golpe cívico-militar. Lleva ocho años en continuas presentaciones, con montajes en distintas ciudades de Chile y Perú. Fue dirigida por Óscar Cifuentes y su elenco está compuesto por el mismo director más Daniel Espinoza, Maira Perales, Monserrat Cifuentes, Jenifer Salas y el bailarín Darwin Urrutia. Contó también con la participación de los músicos Dangelo Guerra y Natalia Vogel. Ganó el premio Ceres de la ciudad de Concepción el año 2013 y el Fondart del Ministerio de las Culturas y las Artes en 2015.

## **Víctor Jara y Víctor. Un canto para alcanzar las estrellas**

No siendo de interés realizar una biografía, resulta necesario describir algunos aspectos que fundamentan la valoración de Víctor Jara en la obra y, también interpretar aquello que se alude con la metáfora del canto en el título de la obra. Víctor Lidio Jara Martínez (1932-1973) nació en San Ignacio, sector campesino de la VIII región del Biobío. Su padre trabajaba como inquilino y su madre realizaba trabajo doméstico y era conocida como cantora popular. La falta de recursos económicos y el alcoholismo de su padre, que aumentaba la precariedad, lo obligaron, desde pequeño, a realizar trabajos en el

campo y acompañar a su madre cuando cantaba para ceremonias religiosas como bautizos, velorios, funerales, etc. Así, el interés de Jara por la música se despertó muy precozmente. Amanda, su madre, decide abandonar a su marido y emigrar a Santiago el año 1944, buscando mayor estabilidad para ella y sus hijos. Su madre realizó diversos trabajos de mucho esfuerzo atendiendo en restaurantes y en puestos de ferias que la ocupaban el día entero. En esa época, Víctor recibió su primera instrucción informal en guitarra, cuando un vecino atendió a su talento y comenzó a enseñarle acordes e interpretación. A los 15 años, muere su madre, asunto que lo lleva a buscar refugio y contención en un Seminario de sacerdotes de San Bernardo, desde el que debe retirarse para cumplir el Servicio Militar obligatorio. Su paso por el Seminario, en especial, su participación en el coro, lo llevó a motivarse por el canto y postular al Coro Universitario de la Universidad de Chile:

Fue aceptado como tenor y participó en el coro de monjes de Carmina Burana en el Teatro Municipal, montaje a cargo de Ernst Uthoff. Era la primera vez que se sentía a gusto haciendo algo. El ambiente del teatro lo sedujo de inmediato y, como miembro del coro, tuvo oportunidad de presenciar cuanta manifestación artística pasó por el escenario del Teatro Municipal (Sepúlveda, 2001, p. 45).

Desde ese momento, Víctor comenzó a participar en diversos escenarios y formas teatrales, entre ellas, como mimo, luego como actor, siendo parte de la primera generación de actores egresados de la Universidad de Chile en 1956. En forma casi paralela desarrolló su interés por la música, ingresando al grupo Cuncumén el año 1958. Sus habilidades escénicas le permiten comenzar a trabajar como director. Según afirma Sepúlveda (2001) y Joan Jara (2020), sus principales talentos como actor eran la expresión corporal y la conexión entre los ritmos y el movimiento corporal. Como director, privilegiaba el trabajo visual del texto, el uso de la iluminación y la escenografía realista. Jara tiene un período de estabilidad biográfica cuando se casa con la bailarina inglesa Joan Turner con quien tuvo una hija. Posteriormente, su militancia en el partido comunista lo lleva a ser perseguido y detenido en la Universidad Técnica del Estado donde trabajaba como profesor, siendo brutalmente torturado hasta la muerte y asesinado el día 16 de septiembre de 1973, tan solo unos pocos días después del golpe cívico militar ocurrido ese mismo año el día 11 y que inauguró una dictadura de 17 años. Todos los antecedentes señalados, muestran que Víctor Jara fue una persona que pese a las dificultades que experimentó en su infancia y adolescencia logró configurarse como un artista integral, con un notable talento para diversas expresiones de arte. Todas estas facetas, Víctor campesino, músico, actor, director, su relación de pareja y su muerte etc. son las que retrata la obra que motiva este análisis. Sin embargo, la

obra no se agota en escenificar la vida de la persona de Víctor Jara y su título permite anticipar nuevas interpretaciones.

Tal como señala su director, Oscar Cifuentes (2021)<sup>[3]</sup>, el título de la obra *Un canto para alcanzar las estrellas* se inspira en primer lugar en el verso: “mi canto es de los andamios/ para alcanzar las estrellas” de la canción *Manifiesto* de Víctor Jara. Según Joan Jara (2020), esta canción alude a una visión anticipatoria sobre su muerte y simbólicamente representa su testamento. Cifuentes también precisa que la relación entre la muerte y las estrellas evocada en el título también se vincula con la forma de hacer teatro en la Compañía, que define sintéticamente como: “contar historias, para lo que hay que recordar. Hacer teatro es recordar”. Así, en cada función la Compañía rinde un homenaje a sus muertos entendidos como los antepasados inspiradores de historias. Finalmente, para el director, las estrellas son una metáfora de lo infinito, de la luz que no se apaga nunca.

El título de la obra *Un canto para alcanzar las estrellas* también se inspira en una canción o verso por homenaje a Víctor Jara titulada *Canto de las estrellas* que compuso el grupo chileno Inti Illimani el año 1996. Según afirma su compositor, Moisés Chaparro (2013), la letra escrita en décimas permite ser interpretada desde la tradición del “canto a lo poeta” y fue interpretada por primera vez en el Estadio Chile, actual Estadio Víctor Jara, lugar en el que fue asesinado. También, como el mismo Chaparro señala, el título es una metáfora “como si fuera toda la Naturaleza del Universo las que se expresara en esos versos y no solo el ser humano” (p. 70). Además, de nombrar esta canción, la obra presenta variadas alusiones a las estrellas, como la luz que ilumina las oscuras noches en el campo de su infancia o la luz artificial que ilumina a voluntad la urbe capitalina y en relación con su composición musical. En la voz de su hija Amanda se ficciona el significado de las estrellas, que alude a lo más alto o elevado, infinito o aquello de lo que nadie puede ser privado pues “alcanzan para todos” (Compañía La Otra Zapatilla, 2013). En este sentido, las estrellas también representan el mensaje social de la utopía, lo que no tiene lugar en el mundo o está distante, que es aquello que escapa a la dominación y posesión, y puede ser compartido por todos.

El proceso de producción teatral de la obra significó un trabajo de dos años de preparación. Durante ese período, la compañía “La otra zapatilla”, se encaminó hacia la figura de Víctor Jara mediante diversas etapas. Tal como relata su director, Oscar Cifuentes, primero realizaron un estudio de la biografía de Jara mediante la lectura de distintos textos que retratan su vida. Luego, cada actor seleccionó un período de la biografía y escribió algunas escenas. Sin embargo, la obra adolecía de una falta de estructura u orden, el que comenzó a armarse luego de que Cifuentes le pidiera a cada actriz y actor que escribieran un testimonio personal acerca de cómo conocieron a Víctor Jara. Así, la obra se estructuró según tres hitos principales: la vida de Víctor

Jara, los testimonios de los actores y la relación de Jara con el teatro, en particular, su primera audición en la Escuela de Teatro. La metodología de trabajo exploró también la dimensión de la expresión corporal y la música de Jara. Para ello, los actores debieron actuar todas sus canciones, incluyendo aquellas que solo eran musicalizadas. Esto permitió construir las diversas imágenes de Víctor desde un proceso personal a uno colectivo y su puesta en escena. Cifuentes, recalca que la conexión con Jara pasa por experimentar la memoria personal de cada actor y actriz, para luego mediante las emociones y nexos entre estas memorias reconfigurar una puesta en escena colectiva.

Como afirma el director, el asunto de las memorias ha sido central para la Compañía desde sus inicios, lo que explica porque:

entendemos la actuación desde la biografía. Esa es nuestra escuela: intentar buscar en mi biografía aquello que me vincula con lo que voy a actuar, y mi biografía no siempre parte en mí, a veces parte desde mi abuela, mi bisabuela y ahí empezar a encontrar en las historias familiares donde está ese vínculo, que es lo que hace que yo pueda actuar eso o pueda dimensionar de mejor manera aquello que voy a actuar. Eso también va permeando el territorio, donde ocurrió esta memoria.

Esta manera de definir la actuación con relación a la biografía, no solo se trata de una estrategia para facilitar la producción de la escena en concreto, sino que posiciona a las memorias como el fundamento del trabajo actoral. Esto no es casual, especialmente, si se considera que las memorias de este colectivo teatral no se sostienen sólo en el lenguaje (Ricoeur, 2000) sino también en la corporalidad (Piper, 2015). Al respecto, Cifuentes afirma que:

se trata de entender la actuación desde ese lugar. Yo nunca estoy contando palabras, cuando uno actúa nunca está viendo las palabras o el texto que está pasando (por la mente), sino que estoy viendo imágenes. Para actuar, lo que yo hago, antes es formar imágenes que van pasando en mi cuerpo, y que hacen que yo vea eso y que después diga el texto. Entonces, esas imágenes para que sean propias tienen que estar vinculadas con mi biografía o con mi historia de vida.

Las palabras del director inevitablemente ponen en tensión la relación entre memoria y actuación. Se trata de un proceso de creación activo entendido como una práctica personal y social de las memorias, que no busca reeditar “la imagen” de lo pasado sino resignificarla (Vázquez, 2001 y 2018) en otro tipo de lenguaje, como es el corporal. Al respecto, se puede afirmar, que toda memoria se produce en y por el lenguaje, pero que a la vez, trasciende lo dicho o hablado, pues el nexo entre la memoria y las emociones hace rebasar el carácter discreto de las palabras, estableciendo una fluida continuidad. Tanto memoria como emoción están sujetas al dinamismo del “ser afectado”, en tanto sentirse influido por un recuerdo o una emoción, pero también, provocan una reacción, el descentramiento del sujeto



de sí mismo, que lo llevan a la acción o, en este caso, actuación. Las emociones, al igual que las memorias, por su condición de ritmo y movimiento permiten un proceso de continuidad histórica que conecta el pasado con el presente, reestableciendo en la actualidad la relación con el pasado (Piper, 2015). De esta forma, los procesos de memoria son gatillados y al mismo tiempo producidos en forma constante por palabras, silencios, movimientos, corporalidades, etc. Esta pluralidad permite la producción de las memorias para transformar los significados del pasado y las condiciones del presente que permitirán nuevas significaciones futuras. Así, las memorias tienen un carácter de subvertir los significados hegemónicos que han dominado históricamente la oficialidad. En este sentido, el artículo propone que es mediante las prácticas de memoria, de tipo performáticas, la subversión de los significados oficiales, aunque necesariamente esto significa reactualizar las “batallas por las memorias” (Jelin, 2002) que se producen en la tensión entre recuerdos y olvidos en los diversos grupos sociales y con los límites que establece el Estado. Además de esta condición de abrir la alternativa al cambio social, las prácticas performáticas, también permiten mantener las memorias y transmitirlas. En este sentido, estas prácticas no sólo subvierten, alteran o establecen nuevos decursos, sino que permiten su conservación. Entonces, se propone que son las prácticas performáticas las que permiten la transmisión de las memorias y abren la alternativa al cambio social.

Se considera que la obra en estudio pone en escena prácticas performáticas en tanto recupera el sentido original del término y que alude a “la palabra francesa ‘parfournir’ significa realizar o completar un proceso [...] Por performance se entiende lo restaurado, lo (re)iterado, lo que Richard Schechner llama *twice behaved behavior* (repertorio reiterado de conductas repetidas)” (Taylor, 2000, p. 34). Si bien, se entiende lo performático asociado a aquello que irrumpe en el espacio público descolocando en la vida cotidiana al espectador, se propone que esta obra tiene diversas dimensiones performáticas que consideran tanto los procesos creativos como la puesta en escena.

La obra Víctor es performática en el sentido que produce un espacio creativo para resignificar las memorias, asociadas con la figura de Víctor como actor, de la historia personal de los actores con Víctor Jara, pero especialmente, por su carácter subversivo de tipo político, respecto a los procesos de las memorias fragmentadas (Garretón, 2003) a nivel país. La obra también trata las memorias, olvidos y recuerdos que insisten, que pugnan por reestablecer las continuidades históricas colectivas asociadas con la violencia política en el país. Por una parte, la figura de Víctor es resignificada como actor, y no solamente como músico, lo que mueve a la resignificación del artista. Tal como afirma Sepúlveda

su nombre está vinculado casi exclusivamente a la significación política de su canto [...] no se ha valorado en su verdadera magnitud el aporte de Víctor para a la música chilena, no sólo en sus composiciones, sino también en el exhaustivo trabajo de rescate de las raíces de la música popular [...] Pero lo que parece más injusto [...] es el completo olvido en el que quedó su trabajo como actor de teatro, trabajo desplegado con fervor durante la década de los sesenta y hasta 1973 (p. 17).

En este sentido, es una obra performática pues se dramatiza la ausencia de esta faceta de Víctor al punto que se vuelve motivo de la obra. La representación de Víctor Jara reúne dos dimensiones performáticas, el duelo por la invisibilización de su faceta actoral, pero también se vuelve denuncia de la ausencia mediante la representación de su trabajo de actor. Es interesante que estas dos dimensiones, aparezcan directamente vinculadas con la memoria a propósito de lo teatral, en la escena de la audición de Víctor, cuando se le pregunta “Pero para usted ¿qué es el teatro?” a lo que Víctor responde:

El teatro es posarse en la memoria de un hombre y abrir las puertas de su vida para que miles y millones visiten su pasado, sus evocaciones, el teatro es invitarlos a mirar a través de sus ojos y ver cómo nace el sol para alimentar el alma cuando no hay pan para comer, es entender el mundo que lo rodea, el teatro es descubrir la esencia de una historia que se va a contar y es opinar de ella a través de ella... es comunicarnos y mirarnos a los ojos... (Compañía La Otra Zapatilla, 2013).

Esta parte del texto dramático se interpreta el teatro como un trabajo de memoria (Jelin) que potencia la creación, lo vital y el encuentro con otros, lo que redobla la insistencia en la memoria de Jara y su relación con el teatro. Por otra parte, tal como se ha señalado, en la obra es de interés producir en la conexión biográfica del actor con la vida de Víctor Jara, el que luego del trabajo actoral, y entendido como una imagen, pasa a formar parte de la actuación en el texto, pero principalmente en el terreno de la corporalidad. En este sentido, lo performático consiste en hacer visible las historias colectivas de los actores en sus nexos con Víctor, que están anclados en las memorias biográficas, pero que también buscan socializar y producir los encuentros con el pasado en el presente a través de la teatralidad. Finalmente, la apuesta performática se declara en hacer representable la historia de un país que busca superar los traumas de la dictadura, y que no obstante el tiempo y la democracia, se mantienen impunes. En este sentido, la obra mediante estas dimensiones performáticas busca reconfigurar lo político como enunciación que desde una posición subjetiva se proyecta hacia los valores democráticos como la igualdad, la justicia y la dignidad. Se escenifica la masacre de Puerto Montt, la represión, la violencia hacia Víctor previo a su muerte y la Unidad Popular como un momento en el que renace el arte: “Mis ojos vuelven al teatro/ Continuando sus cantares/ El arte es arma poderosa/ Cuando cuenta sus verdades” (Compañía La Otra Zapatilla). Tal



como afirma Taylor, quien conecta lo político con la memoria y el teatro, los mensajes que comunica el guion apuntan a lo performático:

Trauma, y sus efectos 'post-traumáticos,' siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. Trauma regresa, se repite [...] Aunque 'performance' no es una (re)acción involuntaria, lo que comparte con el trauma es que también se caracteriza como lo re-iterado. Performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su re-escenificación (p. 34).

## Autoficción

La obra comienza con músicos, actores, bailarines en escena. De fondo una mediagua cuyo techo se extiende hasta el otro extremo, en que se cuelgan unas guitarras, como suspendidas en el aire. En esta primera escena, los actores esperan para audicionar a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Cuando ingresa el joven Víctor Jara para enfrentar la comisión, todos los actores presentes serán Víctor. Aquí se configura la propuesta artística de la Compañía, al no limitarse a la representación biográfica selectiva y realista de Víctor. En el juego de los actores donde todos representan a Víctor en su examen de admisión, se abre la invitación a pensar su figura desde la propia experiencia y, por tanto, evaluar su legado. Obliga a participar de la escena de esa audición y a jugar también a ser Víctor Jara para interrogar este presente, a 40-48 años del golpe de Estado.

La obra presenta cinco suspensiones en la escenificación biográfica de la vida de Víctor Jara, para incorporar cinco relatos correspondientes a la voz personal del actor, nominalizado en el texto dramático: “testimonio de Paty”, “testimonio de Darwin”, “testimonio de Monse”, “testimonio de Daniel” y “testimonio de Maira”. En todos los testimonios se accede a temporalidad distinta de la enunciación, cercana a un tiempo presente de la escenificación. Se suspende también el diálogo, para predominar el uso narrativo y reflexivo del yo actor.

Los actores de la compañía fueron compañeros de curso en la escuela de teatro de la Universidad del Desarrollo en Concepción, por lo que comparten una formación común, pero por sobre todo, son parte de una generación de jóvenes “hijos de la dictadura”, “quienes hoy traman prolíficamente sus recuerdos haciendo uso de los archivos y las nuevas redes tecnológicas y audiovisuales” (Lazzara et al, 2014, p. 2).

Los cuatro actores y un bailarín fueron enfrentados por el director a recordar, sentir, pensar en sus vínculos con Víctor Jara. Sus relatos son producto de ese desafío para nutrir la creación colectiva y los ensayos. Se concentran en un recuerdo individual, sobre todo familiar, pero su fuerza radica en la reflexión, en esa tentativa de ensayo que tiene la autoficción. “Es una voz que permite construir al

yo un lugar discursivo, que le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial” (Pozuelo, 2012, p. 168). Se ha entendido el término autoficción como una modalidad de la autobiografía, de características particulares al permitirse el uso de recursos literarios, principalmente narrativos. Desde la aparición del término en 1977 por Serge Doubrovsky se ha vinculado fuertemente con la narrativa; sin embargo, las prácticas contemporáneas del teatro han incorporado la autoficción porque permite “sortear esa autocensura” (Casas, 2012, p. 17) de la autobiografía y para presentar un texto donde el autor está presente “con sus comentarios y digresiones, manteniéndose al margen de la intriga” (p. 19).

El testimonio de Paty está inserto inmediatamente después de la escenificación de la infancia de Víctor y las duras condiciones en que vivió junto a su madre y hermana en la localidad rural de Lonquén. La pobreza y los sacrificios de su madre por suplir la ausencia y el alcoholismo del padre, centran la narración de la actriz Patricia Cabrera en el pasado de su hermano y su madre. Para ella, la infancia de Víctor y la de Roberto, su hermano, coinciden marcados por las carencias y sacrificios. En el decurso de la narración de las travesuras de su hermano, hacia el final su voz ensaya el sentido de la comparación, pero sobre todo alude al destino de una generación, obligada al sufrimiento y al esfuerzo, por eso estas palabras:

El Roberto es mi hermano y nació en 1975, dos años después de la muerte de Víctor. El Roberto y el Víctor nunca se conocieron, pero ambos vieron como el alcohol les quitó a sus padres, ambos pudieron encontrarse en el campo, corriendo en alguna travesura, mirando un cielo estrellado y cercano, ambos fueron la vida y las ganas de seguir de sus madres, y ambos pudieron descubrir en el suelo tosco, en la piedra dura, en el frío y en el hambre, la belleza de vivir (Compañía La Otra Zapatilla).

Después de la escenificación del trabajo de Víctor en la dirección teatral de la obra *Ánimas de día claro* de Alejandro Sieveking, se inserta el segundo testimonio, correspondiente al relato de Darwin Urrutia, bailarín y colaborador de la compañía. Sus palabras narran el recuerdo de sus inicios en la danza, invitado a un seminario y posteriormente a tomar clases en el centro de danza Caulacán, en Concepción. Poco a poco, comprendió que aquella música que bailó eran composiciones de Víctor y que las coreografías eran creación de su hija Manuela. Este relato sirve para introducir la escenificación de la relación de amor y admiración entre Víctor y la bailarina inglesa Joan Turner, así como permitir la desterritorialización de la figura de Víctor, asociada tradicionalmente a Santiago. La voz de Darwin amplía el conocimiento de su herencia en la labor de Joan y su hija Manuela en Concepción. Después de la narración, Darwin afirma que tanto su figura como sus historias son fundamentales, pues “cada vez les encuentro más sentido en la construcción de una idiosincrasia chilena” (Compañía La Otra Zapatilla). Esta simple afirmación puede

ser percibida sin la profundidad a la que alude respecto de la importancia de su figura en el sueño de construcción de la nación y del duelo, que el testimonio del que Monse abordará.

Monserrat narra la historia de su tío Alfredo, “el Toby Molina, el guatón”. En verso, habla de su muerte y del golpe inesperado de su partida. Su recuerdo va más atrás en la memoria, de cuando talló unas cadenas sin separar los eslabones y exclamó: “¡Mira, Gorda, esta es la Democracia y todo lo que perdimos, encerrados y prisioneros!”. Habla como testigo de la historia de su tío y de Víctor, así como del pasado común de dolor de la comunidad perdida, fragmentada (Bengoa, 2009), para hablar como protagonista y reconocer que ellos “han cimentado el camino que hoy” (Compañía La Otra Zapatilla) transita. Finalmente, la actriz no sabe cómo esas cadenas sostenidas por dos manos llegaron al Museo Víctor Jara, símbolo de su trabajo y de la importancia que le otorgó siempre a las manos, como dijo repetidamente en los versos de sus canciones *Lo único que tengo* y *Plegaria a un labrador*: “y mis manos son lo único que tengo/ son mi amor y mi sustento” o “Levántate y mírate las manos/ para crecer estréchala a tu hermano”, respectivamente. Los militares sellaron el destino de Víctor de la manera más cruel, pues destruyeron sus manos a punta de culatazos. Como se pregunta Sepúlveda: “¿habrán creído que así iban a poder callarlo? (p. 79). Los siguientes dos relatos intentan responder esta pregunta.

El cuarto relato se incorpora después del canto político y contingente de Víctor para denunciar la masacre en Pampa Irigoin (Puerto Montt). Aquí Daniel narra como testigo de la polarización política del país. Recuerda las tardes en que su vecino escuchaba música de compromiso político: “De pie cantar que vamos a triunfar”, “Avanzan ya banderas de unidad” ambos versos de la canción *El pueblo unido* compuesta por Sergio Ortega; mientras, su padre enojado guarda silencio a las preguntas sobre quién canta. Una tarde fue diferente, porque “era una voz distinta, fresca, potente, llena de sentimiento, de fuerza, de amor, iluminaba como el sol, la voz de un canto libre que abría caminos, que elevaba esperanzas y que yo como niño sentí muy cercana” (Compañía La Otra Zapatilla). Esa tarde tuvo respuesta y supo de Víctor Jara. El recuerdo de Daniel es el de un niño que supo de los silencios que impuso la dictadura y que llevó al hogar la tradicional frase “en esta casa no se habla de política ni de religión”. Sin embargo, la voz de Víctor fue capaz de quedarse en el recuerdo y pervivir pese a las restricciones.

De modo similar, el último relato de Maira es el recuerdo de un largo viaje familiar en auto al sur, escuchando el cassette de Inti Illimani, el favorito de la familia, hasta la última canción: *Canto de las estrellas*. La canción tributo a Víctor Jara fue el motor para saber del golpe, de la persecución, pero sobre todo de la lucha de su madre estudiante de la Universidad de Concepción durante la dictadura. Como se ve, hay aquí cinco relatos llamados testimonios. En ellos, el

recuerdo de niños enfrentados a la figura de Víctor Jara enuncia, desde el presente de la escenificación, un pasado que miran como testigos; el mundo de los grandes, con sus silencios y temores, es expuesto desde un yo actor desafiado a actuar la obra biográfica sobre Víctor Jara, más allá del realismo y la catarsis.

El director les pidió que intercambiaran los papeles. En una dinámica brechtiana, otro compañero se hace parte del testimonio del autor y de su enunciación. La decisión escénica del director no sólo busca el aconsejado distanciamiento del teatro épico, sino que también permitir el asombro del actor frente al engranaje de la obra e incluso frente a su personaje y las palabras que le han sido encomendadas para decir (según recomienda el mismo Brecht).

Así, la autoficción del texto dramático se diluye en la escenificación e instala una elaboración teatral que sugiere nuevas interpretaciones, como pensar que aquellos relatos pertenecen a los espectadores, en tanto fragmentos del cuerpo plural de la nación. Del mismo modo, invitan a elaborar las propias autoficciones como respuestas a las preguntas: ¿cuál es mi relación con Víctor Jara?, ¿cuáles son mis relatos en torno a su herencia teatral, musical y política?

Las distintas figuraciones del yo actor presentes en los cinco relatos autoficcionales se urden como fragmentos de un cuerpo plural, el de los hijos de la dictadura que deben elaborar y reelaborar la memoria de la nación amnésica. Ante una memoria histórica elaborada disciplinariamente, con múltiples operaciones de “montaje pedagógico manufacturado por equipos letrados para legitimar los orígenes, generalmente espurios, del estado nacional” (Trigo, 2011, p. 20), los actores/creadores recurren a la “trama oral y cotidiana producida por y productora de una comunidad” (20), en términos de Halbwachs.

En otros términos, la creación y representación biográfica de Víctor Jara no es suficiente con el archivo, pues este es siempre una elaboración intencionada por el poder. Por ello, la búsqueda individual y luego colectiva considera también el repertorio (Taylor), una lectura también de los comportamientos performáticos no reconocidos en textos y documentos.

Estas autoficciones revelan las tensiones de una comunidad fragmentada desde esa mirada testimonial intrafamiliar y de la infancia. Aquí se encuentran las performances de la pobreza compartida con el Víctor hijo, las de las múltiples representaciones artísticas que homenajean su obra como el tallado de las manos sosteniendo una cadena, su música al interior de una población hacia fines de la década de los 80 o al interior de un automóvil en un viaje familiar. Son todos esfuerzos para autodefinir la comunidad, para “construir relatos de [...] memoria colectiva hasta cierto punto consensuales” (Gatzemeier, 2011, p.113), fundamentales para elaborar las experiencias traumáticas (según terminología freudiana

del recordar, repetir y elaborar) para integrarlas de forma liberadora y útil para el futuro” (113).

La Compañía La Otra Zapatilla realiza un ejercicio de creación colectiva en sintonía con la idea de teatro expresada por Víctor Jara. La obra se posa en la memoria de Víctor, pero también en la cada de uno de los actores, actrices y bailarines. Sus autoficciones forman parte del texto dramático, para visitar esos pasados individuales y hacerse partes de ellos. A fin de cuenta, esas historias son también las de todos, pues “el acto de narrar (en el sentido más amplio de la palabra) es la base de la constitución de la memoria colectiva y ésta no es mera reconstrucción del pasado sino un constructo nacido en el proceso de rememorar y narrar” (Gatzemeir, 113).

## Temporalidad

La obra desarrolla una apuesta novedosa respecto a la narración de acontecimientos vinculados con Víctor Jara, cuya apuesta performática permite la reelaboración de la historia y el tiempo. Por una parte, respecto a la historia, cabe señalar que ésta puede ser entendida como un relato o escritura de los hechos del pasado, los que son seleccionados, clasificados y transmitidos mediante los libros en general y de enseñanza escolar, constituyendo una dimensión objetiva de la realidad que puede ser verificable (Traverso, 2007). Esta perspectiva histórica, se presenta en la obra mediante la narración de la biografía de Víctor que sigue la cronología temporal del decurso natural de la vida, es decir, desde su infancia hasta su muerte. Así, se escenifican acontecimientos como el alcoholismo y violencia del padre, la migración de la familia desde el campo a la ciudad precipitada por la pobreza, la muerte de la madre, el ingreso y trayectoria en el teatro y la música, la relación con Joan Jara y el asesinato del que es objeto. En este sentido, y desde una mirada histórica, la obra retrata una sucesión de hechos que constituyen la realidad de lo vivido por Víctor. Sin embargo, esta narración histórica pierde su condición de linealidad al contener muchos acontecimientos que son representados de manera incompleta para perturbar al espectador e invitarlo a reconstruir el hecho en su totalidad. El director, Oscar Cifuentes, explica de esta forma el sentido de esta intención: “estamos contando la vida de alguien y nos olvidamos que la vida tiene ese factor. En la vida no hay transiciones, la vida son cortes rápidos, [...] las transiciones las va entendiendo uno después [...] por eso tenía que haber cortes rápidos”. Al respecto, se puede señalar, que también se escenifica otra forma de relación entre historia y tiempo, dada por los testimonios de los actores, quienes resignifican la vida de Víctor desde sus nexos de filiación con los padres, desde los afectos ligados a historias privadas o su relación con el teatro, entre otras. Con resignificación se alude a la “práctica social de transformar o reorientar el significado, el sentido y/o el valor de un

acontecimiento, situación, lugar, acción, etc. haciendo que adquiera características diferentes en función de un contexto o imaginario social” (Vázquez, 2018, p. 423). De esta manera, la práctica teatral, mediante el testimonio, se configura otorgando nuevos significados, sentidos y valores a los acontecimientos, que están dados por la narración de los actores sobre los hechos, que los vuelven “originales”. Se trata de la ficción de Víctor como el padre, el profesor, el folclorista, etc. de los mismos actores, lo que orienta a la resignificación de su figura. Se asiste, entonces, a la puesta en escena de la historicidad de la historia de Víctor, entendida como “el tipo de reflexión que es ya la historia como actividad que narra e interpreta el acontecer” (p. 23). El carácter de resignificación de la historia, dada por una novedosa interpretación actoral de los acontecimientos, constituye entonces, una apuesta teatral que narra desde la historicidad para reestablecer el sentido del pasado que se vuelve actual mediante la representación de los actores.

No obstante, estos nuevos significados también son ficcionados desde el personaje Víctor Jara, quien en la escena reflexiona sobre su historia, narrando otros sentidos sobre el canto, tal como se observa en el texto dramático a propósito de la figura de la madre y el nacimiento de su hija: “Ahora descifro tus acordes mamá / Haciendo hablar la guitarra y en el canto del pueblo / Ahora entiendo mamá” (Compañía La Otra Zapatilla). De esta forma, el canto de su madre, alude en el presente ficcionado al sentido del origen de su motivación por la música, pero también a la voz colectiva del pueblo, cuyo canto Víctor logra representar en sus composiciones. Así, es el mismo personaje quien resignifica su propia vida en escena. En este aspecto, se puede destacar que la vida de Víctor, se vuelve una performance, cuya apuesta política consiste en subvertir creativamente su voz y su canto, como la voz de todos y el canto del pueblo. Al respecto, se puede postular que estos nuevos sentidos se establecen desde la representación en escena de la vida de Víctor atendiendo a los procesos de las memorias colectivas (Halbwachs, 2004) sobre los acontecimientos políticos del país, tales como, la matanza de Puerto Montt, durante el gobierno de Eduardo Frei, la Unidad Popular durante el gobierno de Salvador Allende y el golpe de Estado realizado por Pinochet, cuya violenta represión ocasionó la muerte de Víctor. Al respecto, y tal como el personaje declara en el final de la obra, se hace un llamado a no transformar su muerte en leyenda y enfatiza que: “Si hay algo que me remuerde/ Es mi pueblo sin memoria/ Porque eso trae la escoria/ Que nos tiene a mal paso/ Si no se resuelve el caso/ De miles más con mi historia” (Compañía La Otra Zapatilla). En este sentido, el mensaje del texto dramático se puede interpretar como una interpelación social a promover en la actualidad formas de memoria, el derecho a la verdad y la lucha en contra de la impunidad. Estos sucesos pierden su carácter de hechos pasados, al conectarse con la situación de inestabilidad política en el



país. Esto se reafirma en la última escena, donde todos los actores apelan a la conciencia social y política centrada en retomar la unidad, la búsqueda de sentido de pertenencia con el país y la denuncia ante la corrupción desmedida del actual gobierno, la situación de pobreza y hambre que se vive en el país.

Llama la atención el carácter visionario del texto, previo a la situación de la revuelta popular ocurrida en octubre del año 2019. Por una parte en la sección del “Prólogo” se señala: “Hoy te miro la cara Víctor/ ¿Será que el tiempo se encarga de revolvernos?/ ¿Será que Chile está revuelto?” (Compañía La Otra Zapatilla) y en las décimas finales: “Ese es canto que sorprende/ Y ayuda a escribir futuro/ Que borre el lado oscuro/ Que nos mantiene durmiendo” (Compañía La Otra Zapatilla). Como es de conocimiento, la figura de Víctor Jara, y en especial su canción El derecho de vivir en paz, se transformó en un lema de lucha y resistencia popular y fue entonado a coro por las multitudes que salieron a las calles a protestar. Además, un mensaje que representó el sentimiento que acompañaba las marchas populares fue: “Chile despertó”, aludiendo al olvido o el fenómeno de amnesia descrito en el país, a la falta de acciones y de movilización colectiva en los períodos previos a la revuelta. En este texto final, también se alude a la necesidad de promover el arte teatral y la cultura que valore formas de expresión como la danza. Como se sabe, estas expresiones artísticas fueron centrales para realizar novedosas acciones de protesta y movilizaciones sociales que enriquecieron y complejizaron los significados de los mensajes políticos incorporando a otras culturas, como las de los pueblos originarios o grupos sociales, como los movimientos feministas.

Finalmente, un último aspecto que el texto desarrolla mediante una apuesta muy reveladora, es sugerir que las historias de vida personales y sociales están siempre en relación, especialmente en el caso de Víctor, quien se describe como un observador del mundo, pero también como un intérprete de las necesidades locales en búsqueda del cambio social. Es interesante que las relaciones entre los personajes y con la realidad teatral se escenifiquen temporalmente siguiendo la noción de ciclos que se repiten de forma infinita. Para ello, se alude a la naturaleza, en lo específico, a las estaciones del año, observándose que cada período de vida puede ser equiparado con alguna estación, aunque sin seguir la secuencia lógica de los ciclos de la naturaleza. Así la infancia que corresponde al otoño, narra los primeros años de Víctor, pero también describe la pobreza, la soledad y la violencia que sufría el campesinado pobre de la época. Luego, continúa el verano en el que se relata la pasión de Víctor por el teatro, su felicidad al crear, y también su interés por la música del pueblo, como es el viaje al sur de Chile a rescatar las composiciones de las cantoras, al igual que lo hizo Violeta Parra. La primavera, que es la estación que continúa, se asocia con la vida, el amor de Víctor por Joan, el nacimiento de su hija Amanda y la formación de un hogar propio con un futuro familiar

tan distinto al de su infancia. Esta estación también se vincula con la creación, la inspiración y la búsqueda de un nuevo futuro mediante la canción. Finalmente, el invierno es la estación que marca el final de la obra y se asocia con la muerte de Víctor, pero no en el sentido de un fin, sino como la herencia de valores trascendentes ligados con la conciencia de la necesidad de desarrollar un trabajo social y político desde el arte por el bien de todos. Así, tal como se plantea en el texto dramático:

Con ese instrumento sincero, ese instrumento del pueblo que confía en un país que busca la igualdad. Donde las riquezas son para quienes trabajan y no para quienes se las llevan portando un apellido. Ahora arte y cultura, que llueva danza y teatro, porque no solo de pan vive el hombre (Compañía La Otra Zapatilla).

Temáticas características del invierno, son la inequidad, la desigualdad social y el abuso de poder.

De esta forma, se puede señalar que la resignificación del tiempo, entendida en un sentido performativo permite reconfigurar la representación cronológica de la historia, tanto desde la biografía de Víctor que adquiere nuevos significados desde sus propios recuerdos produciéndose de esta forma un salto temporal del presente al pasado y desde los testimonios de los actores que enlazan presente, pasado y futuro. No obstante, la temporalidad también revela sentidos sobre los procesos políticos del país que se identifican con el olvido y la necesidad de realizar memorias, potenciar la acción política y el trabajo social.

## Espacialidad

En esta sección, es de interés explorar brevemente la relación entre el espacio y los procesos de creación y actuación, considerando lo performativo. Se parte del supuesto de que en la obra Víctor, la espacialidad es tratada en un sentido performático, no al modo de intervención del espacio público como habitualmente lo hacen los actos performáticos, sino que interviene el espacio social mediante la representación escénica que participa y apela a la memoria cultural del espectador. Para ello se siguen, los aportes de McAuley (2003) quien propone una taxonomía para analizar la dimensión de la espacialidad en la obra. Según señala este autor, el espacio teatral comprende las siguientes áreas de análisis:

realidad social del evento teatral; la relación entre la realidad física de un escenario y los lugares ficticios evocados; la relación entre lo que se halla y sucede “dentro del escenario” y lo que se ubica “fuera del escenario” aun estando en directa relación con la escena; las referencias textuales al espacio, y finalmente, la combinación de estas funciones para crear significado, es decir lo que constituye el “espacio temático” (p. 72).

No es el objetivo de este artículo, desarrollar cómo se presentan todas estas áreas en la obra, sino más bien atender a aquellas que permiten explicar el supuesto sobre la obra y la memoria cultural. En este sentido, se considera relevante describir la realidad física del escenario y los lugares ficticios evocados. Como afirma McAuley (2003), el escenario es un espacio real y simultáneamente uno ficticio, lo que facilita el tránsito entre la objetividad del mundo y la imaginación. Al respecto distingue: el “espacio del escenario” o realidad concreta del lugar de actuación; “espacio ficticio” o lugares evocados o representados y lo que denomina “espacio de representación”, que comprende escenografía, iluminación y otros elementos que crean los lugares ficcionados. En la obra Víctor, el espacio del escenario se caracteriza por su sencillez y plasticidad, dado por una única estructura de madera con forma de triángulo rectángulo, cuya parte superior se asimila a una rampla. Así, la funcionalidad de esta estructura es máxima pues representa una casa, un cerro, un espacio de audición, etc. Además, facilita la imaginación pues permite escenificar situaciones como la muerte de Víctor de una manera más simbólica, como lo es, la caída o el descenso del personaje por la rampla o parte superior de la estructura. Respecto a la espacialidad, cuyos únicos otros artefactos son unas sillas, la obra privilegia un tratamiento del escenario que apela a los recursos simbólicos. Al respecto, los movimientos que despliegan los actores enfatizan los movimientos circulares como una forma de comunicar el ciclo de la vida y sus quiebres o interrupciones. Según afirma el director, esto tiene por intención transmitir el mensaje de que la vida puede ser representada como un proceso cíclico con un inicio y un final que, no obstante, es siempre interrumpido sin transición alguna. Esto explica, que muchas escenas sean interrumpidas, finalicen, o simplemente se acompañen de movimientos circulares.

El trabajo de la compañía siempre se ha caracterizado por la fuerte vinculación con la música, debido a sus habilidades en el canto y los instrumentos. En esta ocasión, la decisión creativa invitó a músicos a compartir el escenario. Ubicados en el costado izquierdo, guitarristas de amplia formación en folklore y guitarra chilena<sup>[4]</sup>, participan como actores de la puesta en escena y parte de la ficción. En otras presentaciones, el elenco fue acompañado por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción, como complemento a los músicos en escena.

La decisión escénica de incorporar a los músicos recuerda la poética del teatro épico de Bertolt Brecht, en tanto cumple una función política, más que la estética. Permiten el respectivo distanciamiento para la reflexión de los y las espectadores, en especial, sobre las “condiciones históricas en que tuvo lugar la historia humana” (Mayorga, 2015, p. 2) en la época de Víctor, contemporánea y coétanea del público.

El espacio de los músicos no es sólo el borde del escenario, también está marcado en la escenografía con la presencia de las guitarras que cuelgan con un hilo casi transparente y que vienen a significar el canto suspendido. Esas guitarras serán tocadas por los actores durante el desarrollo y hacia el final son colgadas nuevamente en posición invertida, como simbolizando el cambio de sino en la figura y vida de Víctor. La frontera entre los músicos y los actores se rompe cuando el actor que interpreta al joven Víctor se acerca a uno de los guitarristas para dialogar. Esta escena breve ocurre en una conjunción de los tiempos en escena. No se piense que el espacio sonoro sólo está construido por los músicos en escena, pues los actores también tocan guitarra y cantan en varias escenas, como una fiesta popular, un velorio del angelito, como un canto político.

El repertorio de canciones forma parte de la memoria colectiva y recuerda el compromiso político de transformación al que están vinculadas. Como se dijo anteriormente, son las mismas canciones que se entonaron durante las manifestaciones del estallido social de 2019 y cuya reactualización se debió a la permanencia de las condiciones materiales de la población, marcadas por la desigualdad. Los y las espectadores asisten y participan de un concierto, lo que abre la escena hacia la sala donde está el público y genera momentos de integración entre ambos espacios (García Barrientos, 2020).

Siguiendo con la clasificación de McAuley (2003), el “espacio ficticio” de la obra, es de una gran amplitud territorial y cultural, epocal y de trayectorias de vida personales y sociales. Al respecto, se representan: el campo del sur de Chile y el mundo del campesinado de la época; el viaje de Víctor al valle de Pocuno, donde conoció a la mapuche Angélita Huenumán a quien le escribe una canción; la urbe marginal de Santiago en momentos de industrialización; los lugares que visita Víctor en la gira con el grupo Cuncumén por los diversos países de Europa; los inicios del teatro universitario y el mundo intelectual que lo componía, etc. Sin embargo, lo más llamativo es la representación del mundo cultural y mental de los personajes y los momentos sociales y políticos del país. Por una parte, en la obra se asiste a espacios sagrados que conectan al hombre con la divinidad, como el oficio de cantora de su madre ante la muerte de un angelito, con la naturaleza, en la que se remarca la estrecha sensibilidad de Víctor y con los valores humanistas que apuntan a fines superiores que trascienden lo meramente relacional y apuntan a lo espiritual. Pero, estos espacios son permanentemente interrumpidos o alterados por lo más profano o el deterioro de los principios humanos. Así, por ejemplo, la violencia está presente en toda la obra reconfigurando los espacios más ideales, la comunicación y las relaciones representadas. Estos espacios forman parte no solo de la memoria de Víctor, sino también de la memoria cultural de un país que ha padecido la pobreza, el esfuerzo y el hambre. Son los “espacios de representación” los que acentúan e intensifican esta condición de vulneración. Al

respecto, un elemento clave, que produce un gran efecto emocional es la lluvia que cae sobre todo el escenario luego de la muerte de Víctor. Según señala el director, la representación de la muerte de Víctor se correspondía para los actores con la imagen del diluvio que fue representada mediante la lluvia. En este sentido, la lluvia adopta una connotación espiritual que significa el término de la maldad y el inicio de una nueva época. La lluvia también potencia la imagen del sur de Chile como el espacio ficcionado del origen de Víctor y crea simbólicamente, mediante su sonido rítmico y la ausencia total de iluminación en el teatro, la representación de la desolación y el mayor desamparo. También el sonido de la lluvia en la oscuridad, borra la distinción entre la imaginación y lo real, otorgándole a la realidad teatral una condición de mundo objetivo, como si fuera real. Es justamente esta condición lo que permite al espectador participar activamente mediante sus propias vivencias, emociones y la memoria cultural de la que forma parte, aspecto que se puede denominar como performático respecto al espacio. Así, tal como afirma McAuley (2003) “Crear sentido en el teatro es algo profundamente ligado a los factores espaciales; a través de la realidad espacial el teatro realiza su doble naturaleza: ser forma artística y práctica social al mismo tiempo. Esta dualidad posibilita el compromiso del teatro con la comunidad y su potencial como medio de acción social” (p. 82). Para complementar esta cita se aclara que esta obra en tanto práctica social reactiva las memorias culturales del país promoviendo la reflexión más allá de la figura de Víctor, hacia un “nosotros” como seres sociales que en esta colectividad local son portadores de una historia país que puede ser resignificada con la potencia del arte teatral.

## Memorias de la resistencia política

Tal como se ha planteado en la Introducción, en este estudio es de interés explorar estas dimensiones performáticas en su nexo con las memorias de la resistencia política. Respecto a su significado, se privilegia su acepción etimológica:

la palabra resistencia, proveniente del latín, nombra una cualidad del verbo resistere que significa mantenerse firme, persistir, oponerse reiteradamente sin perder el puesto, y contiene tanto el prefijo «re» que alude a intensificación, reiteración o vuelta atrás, como el verbo sistere que comprende el establecer, tomar posiciones o asegurar en un sitio o lugar (Tesche y González, 2019, p. 317).

Se anticipan así dos significados de la palabra resistencia. Un primer sentido, alude a retomar aquello que moviliza a actuar desde una motivación primera o que está en los fundamentos y un segundo sentido, comprende la proyección de esta motivación originaria hacia la acción. Se considera que la obra Víctor participa de la resistencia política, al retomar principios democráticos, que privilegian la

igualdad, la unidad, justicia y la verdad, entendidos como derechos ciudadanos. El carácter político de la obra, se comprende también desde el proceso creativo que abarca compartir historias que constituyen formas de acción política, que trascienden temporalidades y espacialidades otorgando así una permanente reconfiguración de sentidos (Ricoeur, 2004). De esta forma, el proceso de creación consiste en retomar estos principios para comunicar un mensaje de cambio social. Por otra parte, el sentido de la resistencia política, surge en el contexto de las movilizaciones sociales en el país. Así como señala el director: “en ese tiempo estábamos con toda la idea de cómo la vida de Víctor Jara nos podía hablar en el presente, el año 2013, y como no se podían repetir ciertas cosas, cómo se podía generar un cambio en la política, cómo teníamos que movilizarnos en ese sentido”. Es decir, la puesta en escena tenía el desafío de trabajar el mensaje de alguien que pertenecía a otro tiempo histórico político. Esto cobra más relevancia, en los períodos posteriores, especialmente el año 2019, último año de su exhibición y el año de la revuelta popular. Sin embargo, esto fue absolutamente logrado, pues en el contexto de estado de sitio en el país, las funciones posteriores a octubre, estuvieron acompañadas de acciones de denuncia por parte de los actores, por las violaciones de derechos humanos y la impunidad vivida desde octubre de 2019.

El director de Víctor señala que desde el inicio de las presentaciones, a 40 años del golpe cívico militar, la obra ha funcionado como una “catarsis de lo que no se había podido vivir en el país”. La catarsis se manifestaba en que el público, evidentemente conmovido, aplaude de pie por varios minutos ovacionando a los actores. La interpretación del director es que el personaje Víctor, mediante el canto, la danza y la actuación, lograba representar y despertar el sentir popular hacia Víctor Jara. En este sentido, y según afirma Cifuentes, la obra respondía a la necesidad social de homenajear a Víctor Jara, escuchar su música, verlo bailar y actuar, porque permanece una nostalgia por su presencia. Sin embargo, también se puede señalar que hay un reclamo social por la justicia, pues la muerte de Víctor Jara aún sigue impune, siendo ampliamente conocida la alevosía con la que se ejecutó. Otros aspectos, que permiten interpretar este deseo de homenajear a Víctor se explican porque su obra no ha sido lo suficientemente difundida ni valorada a nivel país, y, por ejemplo, no se transmite a las generaciones más jóvenes en la enseñanza escolar.

La crítica también reconoce el valor de la obra, particularmente, su puesta en escena en la ciudad de Concepción. El director afirma que “fue un hito muy bonito hacer la obra en el Teatro Concepción, que una compañía de Conce estuviera ahí en el teatro, que una Compañía de Conce llenara, eso es política”. Se interpreta entonces, que la resistencia política, en este caso, no es solo visibilizar a Víctor Jara, sino que también al teatro en general, pues en la ciudad no hay



escuelas universitarias de formación teatral, ni tampoco un espacio que sirva de referencia para las reuniones y ensayos de los actores y artistas en general.

Sin dejar de considerar lo anterior, se puede señalar que esta representación teatral desarrolla la estrategia de las memorias de la resistencia política, pues la misma obra puede ser entendida como un trabajo con las memorias colectivas. Es decir, la obra comprende la transmisión de un mensaje asociado al pasado, el valor de la democracia y los principios asociados con ella, que, sin embargo, es resignificado en el presente desde lo performático. En ese sentido, el mensaje político es codificado desde el lenguaje del cuerpo como una práctica original y creativa. Por otra parte, se puede afirmar que esta nueva codificación se sostiene en la tradición de la cultura local y el territorio. El canto popular, el movimiento de la canción nueva que se consolida durante el gobierno de Allende, surgen desde un sincretismo cultural que conecta las tradiciones campesinas, las expresiones del canto urbano marginal y el arte más ligado a las instituciones universitarias. Las memorias sobre estas tradiciones participan de conflictos de poder, pues no son validadas por sectores sociales dominantes que cuestionan estas formas de arte como características del Estado Nación chileno. Respecto al territorio, la obra también releva las batallas de las memorias (Jelin, 2002) locales. Al respecto, se observa la disputa por la tenencia de la tierra, asociada con la lucha de clases, la explotación mediante el trabajo infantil y la dificultad de acceso a la educación por necesidades económicas, la lucha por la valoración, y no apropiación, de los recursos del país y la dominación de Estados Unidos. De esta forma, esta obra muestra el compromiso político con el arte que retoma la tradición del canto social y popular y el territorio, a través de las memorias de lucha que promueven la resistencia. Esta apuesta teatral, en tanto práctica social que reactiva o produce nuevas memorias logra incidir en las memorias presentes y futuras, participar del contexto social comunicando un mensaje moral y una postura ética solidaria de la democracia. Así, como afirma Lefebvre, “cualquier proyecto revolucionario hoy en día... debe llevar a cabo la reapropiación del cuerpo, en estrecha liga con la reapropiación del espacio, como parte no-negociable de su agenda” (McAuley, 2003, p. 85).

## Referencias

- Angulo, P. & Jofré, I. (2015). *Memoria, ruina e identidad: Memorias de la Concepción de la compañía La Otra Zapatilla*. Muestra de dramaturgia emergente de Concepción. Editorial Universidad de Concepción.
- Bengoa, J. (2009). *La comunidad fragmentada*. Catalonia.
- Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En *La autoficción. Reflexiones teóricas* (págs. 9-42). Arco/Libros.
- Chaparro, M., Seves, J. y Spener, D. (2013). *Canto de las estrellas. Un homenaje a Víctor Jara*. Ceibo.
- Compañía La Otra Zapatilla. (2013). *Víctor. Un canto para alcanzar las estrellas*. [Manuscrito no publicado]
- García Barrientos, J. (2020). *Análisis de la dramaturgia chilena actual*. Ediciones Antígona.
- Garretón, Manuel. (2003). Memoria y proyecto de país. *Revista de Ciencia Política* XXIII, 2, 215-23.
- Gatzemeier, C. (2011). Hacer memoria en el Chile actual. Historias e Historia. (Re) construcción del acontecer y escenificación del recuerdo en relatos de autores chilenos. *Taller de Letras*, 49, 109-121.
- Henríquez, P. (2015). *Muestra de dramaturgia emergente de Concepción*. Editorial Universidad de Concepción.
- Henríquez, P., Amaya, J., Díaz, C., Contreras, C. y Flores, L. (2017). Dramaturgias de la memoria del teatro contemporáneo de Concepción. *Nueva Revista del Pacífico*, 66, 115-132.
- Jara, J. Víctor. (2020). *Víctor. Un canto inconcluso*. Fundación Víctor Jara.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Lazzara, M., Blanco, F. y Bongers, W. (2014). La performance del archivo: re imaginar memoria e historia en América Latina. *A contra corriente*, 12 (1), 1-13.
- Mayorga, J. (2015). *El dramaturgo como historiador*. Postmetrópolis Editorial.
- McAuley, G. (2003). Espacio y performance. *Acta Poética*, 24, 71- 91.
- Piper, I. (2015). Violencia política, miedo y amenaza en lugares de memoria. *Athena Digital*, 15, (4), 155-172.
- Pozuelo, J. (2012). "Figuración del yo" frente a autoficción. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco/Libros.

- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Sepúlveda, G. (2001). *Víctor Jara. Hombre de teatro*. Editorial Sudamericana.
- Taylor, D. (2000). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Teatro del sur*, 15, 33-40.
- Tesche, P. y González, J. (2019). Resistencia política en la oficina salitrera de Chacabuco (1973-1975), región de Antofagasta, Chile. *Historia y memoria*, 19, 309-344.
- Traverso, E. (2007). *El pasado, instrucciones de uso: historia, memoria, política*. Marcial Pons.
- Trigo, A. (2011). DE memorias, desmemorias y antimemorias. *Taller de Letras* 49, 17-28.
- Vázquez, F. (2001). Capítulo 2: Los discursos de la memoria y la memoria de los discursos. En: *La memoria como acción social: relaciones, significados e imaginario* (págs. 69-132). Paidós Ibérica.
- Vázquez, F. (2018). Memoria Social. En R. Vinyes (Dir.), *Diccionario de la Memoria Colectiva* (págs. 303-305). Gedisa.

## Notas

- [1] Parte del trabajo dramático de estas compañías se ha antologado en la Muestra de dramaturgia emergente de Concepción, gracias al trabajo del grupo de investigación Lenguajes Escénicos Teatro dirigido por Patricia Henríquez de la Universidad de Concepción.
- [2] El origen del nombre de la compañía surgió durante los años de estudios de los integrantes en la Universidad del Desarrollo. Óscar Cifuentes refiere que una de las integrantes tenía escrito zapatilla en su zapatilla y el otro par decía: “la otra zapatilla”. Con el tiempo, este nombre ha sido resignificado de múltiples maneras, pero principalmente el proceso que anhelaban completar, aquello que falta, el camino por recorrer.
- [3] Amaya, J. P. y Tesche Roa, P. Entrevista a Óscar Cifuentes. 19 de junio de 2021. Comunicación personal.
- [4] En particular, destaca la participación de Dángelo Guerra, diestro en cuecas y payas. Ha participado como músico del Colectivo Artístico La Patogallina y eso cautivó el interés de La Otra Zapatilla para que formara parte del elenco.



**Disponible en:**

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181777848017>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante  
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la  
academia

Juan Pablo Amaya, Paula Tesche Roa

**Estrategias políticas en la performance de las memorias  
de la resistencia**

Political strategies in the performance of memories of the  
resistance

*Cuadernos del CILHA*

núm. 35, p. 1 - 27, 2021

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

[cuadernosdelcilha@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:cuadernosdelcilha@ffyl.uncu.edu.ar)

**ISSN:** 1515-6125 / **ISSN-E:** 1852-9615

**DOI:** <https://doi.org/10.48162/rev.34.025>



**CC BY-NC 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0  
Internacional.**