



Revista Caracol

ISSN: 2178-1702

ISSN: 2317-9651

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo

González, Soledad Sonia

Ana Harcha Cortés. Proyecto poético-dramatúrgico: prácticas, procedimientos y efectos

Revista Caracol, núm. 22, 2021, Julio-Diciembre, pp. 74-98

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i22p74-98>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583769854004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Ana Harcha Cortés. Proyecto poético- dramatúrgico: prácticas, procedimientos y efectos

*Ana Harcha Cortés. Poetic-
dramaturgical project: practices,
procedures and effects*

Soledad Sonia González

Escritora, traductora y directora teatral. Doctora en Letras. Su obra dramática reúne unos treinta textos editados y puestos en escena. Es docente en Dramaturgia en la Facultad de Artes y coordinó el Programa de Posgrado en Dramaturgia (2009-2010) en la UNC. Dirigió la colección *Teatro europeo contemporáneo* (Eduvim) y fue editora de la revista *El apuntador*, <http://www.soledadgonzalez.com.ar/>

Contato: epica.intima@gmail.com
Argentina

Recebido em: 8 de janeiro de 2021
Aceito em: 12 de fevereiro de 2021

PALABRAS CLAVE:

dramaturgias; escena;
proyecto poético-
dramatúrgico; archivo bio-
político; Harcha Cortés

KEYWORDS: dramaturgies;
scene; poetic-dramaturgic
project; bio-political archive;
Harcha Cortés.

Resumen: En este artículo analizamos uno de los primeros textos dramáticos de la autora chilena Ana Harcha Cortés a partir de las claves de lectura construidas en nuestra tesis doctoral "Prácticas contemporánea: escribir para la escena (entre la fábula, la acción y la voz poética)" (2020). Este encuadre se organiza en función de la categoría de proyecto poético-dramatúrgico que autoras y autores dan a conocer a través de sus prácticas y de sus pensamientos dramatúrgicos: procedimentales, metateatrales y metapoéticos; y en relación, también, a la construcción de un archivo bio-político, que da cuenta de la memoria viva, siempre reactualizada, y del proyecto utópico de cada artista. Destacamos la actualidad del pensamiento político de la práctica seleccionada que data de 1999 y de sus efectos poéticos.

Abstract: In this article we're analyzing one of the first dramatic texts of Chilean author Ana Harcha Cortés proceeding from the reading keys built in our doctoral thesis "Contemporary Practices: writing for scene (between the fable, the action and the poetic voice)" (2020). This framing is organized according to the category of poetic-dramaturgic project that authors make known through their practices and dramaturgic thoughts: procedural, metatheatrical and metapoetic; and concerning, also, the construction of a bio-political archive, that accounts for living memory, always updated, and pertaining to each artist's utopian project. We highlight the actuality of the selected practice's political project dating from 1999 and its poetic effects.

La/s dramaturgia/s de autor otorgan la palabra a los propios creadores y han alcanzado un estatuto susceptible de ser problematizado y analizado según miradas históricas y filosóficas contemporáneas. Así, nuestro encuadre se centra en la relación que tales dramaturgias establecen con el lenguaje y lo social, en cómo se generan encuentros fructíferos entre creación y crítica a fin de describir e interpretar no solo los procedimientos escriturales sino las concepciones de teatro manifestadas en estas prácticas contemporáneas.¹

Para abordar las prácticas, proponemos ciertas claves de lectura sobre aspectos que nos parecen relevantes desde una perspectiva dramatúrgica contemporánea a partir de la concepción de Joseph Danan (2010) según la cual Dramaturgo es quien escribe y/o pone en escena y se ocupa también de la puesta en escena de un pensamiento sobre el teatro. Y de la constatación que son muchas y muchos las dramaturgas y dramaturgos que se reconocen con una voz de poeta y que afirman la paradoja como modo de composición con choques e hibridación entre formas heterogéneas que no se apegan a ningún género. En función de ello definimos el **proyecto poético-dramatúrgico** como la búsqueda de una voz poética que apela a un acto de lectura particular, susceptible de distinguir procedimientos y concepciones de teatro.

Las dramaturgias de Harcha Cortés entran en la genealogía de aquellas prácticas y proyectos donde lo que subyace es la acción de interrogar acerca de cómo anda el mundo sin adoptar un punto de vista definitivo sobre

1 Hipótesis de nuestra tesis de Doctorado *Prácticas contemporáneas: escribir para la escena (entre la fábula, la acción y la voz poética)*, con Dirección de la Dra. Mabel Brizuela y Co-dirección de la Dra. Adriana Musitano.

la herramienta que servirá a tal fin; como si fuera necesario para que el arte siga vivo, alejarse inmediatamente de lo que acaba de funcionar para buscar otros modos de proceder desconocidos (González, 2003, 23). Una voz atenta a traducir la complejidad de las percepciones que nos provoca la sociedad contemporánea, con una equivalente complejidad compositiva para abordar temas críticos como son la precarización del mundo del trabajo, la desigualdad de géneros en la producción artística, los hábitos de consumo exacerbados, los altos niveles de competencia y crueldad naturalizados, la escasa empatía y solidaridad que fomenta la meritocracia y cultura de la fama y el excesivo recurso a la parodia, como ambiguo dispositivo crítico. Con posicionamientos que se traducen en consideraciones sobre el propio hacer, irreductibles a categorías y que plantean procedimientos poéticos y políticos singulares.

Este encuadre parte del análisis de la materialidad de las prácticas y desde la voz situada de cada artista en relación a sus procedimientos y su medio de producción; busca ligar incesantemente la práctica a un pensamiento meta-teatral, que es procedimental, sociológico y filosófico; retoma la reflexión de los creadores que se asumen inmersos en los conflictos sociales de su época y que construyen una voz y una mirada sobre los mismos.

Ana Harcha Cortés² representa en mi propio archivo bio-político una práctica cercana. La conocí en el 2000, en México, en una bienal de

2 Nació en Pitrufquén, Chile, en 1976. Es actriz titulada de la Pontificia Universidad Católica (1998). Reconoce como influencias los talleres de Margarita Stranger, Rodrigo García, Benjamín Galemiri, Juan Radrigán y Marco Antonio De la Parra. En 1998 escribió la obra *Tango*, que dirigió Verónica García Huidobro. También realizó *V.A.C.A.* (violencia a cretino acuerdo). En el año

Dramaturgas. Entonces, su voz ya expresaba lo que emerge hoy, veinte años más tarde, en el escenario de Chile, nuestro país vecino. Harcha Cortés se presentaba alertando sobre el poder de los medios de comunicación en Chile, los que representaban y resguardaban una continuidad con el régimen del dictador Pinochet. Su voz y sus textos se rebelaban contra su medio de producción. Con 24 años, sus consideraciones y posicionamientos daban cuenta de un proyecto poético-dramatúrgico propio y singular donde su voz de poeta denunciaba desigualdades y violencias cercanas y vividas en el propio cuerpo. En esta búsqueda, en la estilización de la escritura y su puesta en página, aparece una práctica donde actores y actrices son requeridos como intérpretes capaces de descifrar un código de actuación inscripto en el texto, que reviste matices rítmicos y de intensidad, marcados por la fractura, la segmentación y la tipografía de la puesta en página que emite señalamientos para la puesta en boca u oralidad. El dramaturgo francés Philippe Minyana liga estas formas dramáticas a la noción de “drama serio” que Baumarchais definió como una tragedia en la que uno se puede reír (Minyana, 2000, 56).

2000, escribió y dirigió *Perro!*, Premio a la Mejor Dramaturga y Montaje del Primer Festival de Teatro en Pequeño Formato, el Fondart favoreció su proyecto *Kinder*, junto a Francisca Bernardi y fue invitada a la primera Bienal de Dramaturgas Iberoamericanas Sor Juana Inés de la Cruz, en ciudad de México. En 2005, se traslada a Valencia, España y cursa un Doctorado en Teatro. Realiza talleres y seminarios sobre el espacio cultural urbano, la performance y los estudios de género con Carole Schnemann, Orlan, Gilles Lipovetsky, Néstor García Canclini y Judith Butler. Como dramaturga y directora indaga la relación entre representación y constitución de la identidad de género con obras como *Smoking Point* y *Pequeñas Operaciones Domésticas*. Ha dirigido proyectos transnacionales con la asociación Transteatral de la Universidad Carolina de Praga de la República Checa, como los montajes *Tampoco hay que ir por ahí, ábrete de piernas corazón*, Valencia 2006 y *Mi hija es un perro*, adaptación dramatúrgica de Marta Lubjová a partir de textos de *El logro del placer* de Iva Klestilová y *El matrimonio Palavrakis* de Angélica Liddell.

La tensión entre vacuidad y pensamiento filosófico, entre crueldad y ternura, produce ese efecto que nos permite reírnos sin por ello quitar gravedad ni urgencia a los conflictos y las voces. Lo que aparece en los juegos del lenguaje son ciertos efectos compositivos por la forma en que son expuestos los temas, sin que estos pierdan su gravedad y permitiendo que se derrame una visión de mundo autoral, crítica, pesimista, a veces. Prácticas que buscan desplegar y transmitir una visión poética y política sobre los temas para problematizar de manera consciente sus procedimientos, con una intención de poner en valor texto y escena, es decir puesta en página y puesta en escena.

Nuestra metodología de análisis, a partir de la noción de proyecto poético-dramatúrgico, coloca en el centro a la palabra y las formas que asume el habla para generar estrategias compositivas y discursivas, a nivel de la superficie. Para llegar a esta metodología partimos del presupuesto según el cual esta genealogía de prácticas donde situamos a Harcha Cortés admite como forma de composición la paradoja, entrama, cose o superpone materialidades diversas y convoca una clave de lectura singular y adaptable a cada práctica.

Con tres afirmaciones englobantes sintetizamos una serie de aspectos que nos permiten problematizar las exploraciones críticas para interpelar las prácticas, sin un orden jerárquico: **El Teatro Habla**³; **El presente de la**

3 El Teatro Habla: Puesta en página: forma y ritmo del conjunto y de las partes; y señalamientos formales tipográficos y estilísticos. Discursos: texto, paratextos, diálogos, didascalias, monólogos, habla solitaria y coral. Figuras portavoces, el narrador y destinatario (espectador implícito) el storytelling, la meta y autoficción. Genealogías poéticas del habla: teatro del ceremonial; teatro del cotidiano; habla solitaria; encantamiento a varias voces; teatro de voces.

acción en el teatro⁴; **Materialidades y desplazamientos textuales**⁵. Las categorías que retomamos son complementarias, pueden yuxtaponerse y su objetivo es provocar una entrada al texto que desdibuje certezas y que nos introduzca a la complejidad de la trama compositiva. La idea de laberinto, desde la antigüedad, actúa como una metáfora para entrar en las narrativas no lineales, concede una mayor importancia a la exploración del ambiente y a la posibilidad de perderse, que al hecho de llegar a un final y a una comprensión acabada que presuponga una clausura de los sentidos. En estas entradas prevalece la idea de recorrer las páginas de un texto observando su superficie o topografía para sentir su ritmo, para detectar acentos o accidentes, para entender si se repiten unidades formales, si se trata de un continuo o de una sucesión de fracturas. Y para percibir cómo los matices estilísticos modalizan esta superficie, diferenciando unidades por contrastes e intuyendo el movimiento del conjunto, como una forma musical que se despliega y que no tiene necesariamente a un final.

4 El presente de la acción en el teatro: Literalidad-Teatralidad e interacciones: posibilidades de la acción en situación de enunciación/representación; constelación de figuras portavoces (comportamientos de unas respecto de las otras). Fábula y motivos (acontecimientos contados y temas abordados). Los mecanismos y las etapas del relato: la noción de tensión. La trayectoria del conjunto y la progresión como movimiento. Genealogías poéticas de la composición: dramático; posdramático; rapsódico. obra máquina; obra paisaje; obra montaje.

5 Materialidades y desplazamientos textuales: intertextos y contextos. Selección, lógica de inclusiones y exclusiones. Realidad visibilizada y mundo compartido con el receptor. Genealogías poéticas-políticas: imbricación de lo íntimo y lo político; imbricación de lo poético y lo contingente social; imbricación de lo cotidiano y lo trágico de la condición humana; distanciamiento paradójico en la presentación y tratamiento de los temas/motivos.

El Teatro Habla supone permanecer en la superficie de cada texto, para entrar en la materialidad de las palabras desde la forma, la sonoridad y el ritmo. El **encantamiento a varias voces** es una expresión que usa Michel Vinaver para referirse a las prácticas de Jean Genet, hacia 1947 y que retoma el director Robert Cantarella para referirse a las escrituras de Philippe Minyana hacia 2000. En estas caracterizaciones aparece como fundamental el hecho que las voces están dislocadas, lo que identifica al **teatro del ceremonial** (Vinaver, 2010), situadas en ninguna parte, inmersas en lo que Anne Ubersfeld (2003) describe como los funcionamientos del **habla solitaria**, donde lo que aparece es la dificultad en la comunicación situada en las clases populares como en el **teatro del cotidiano** (Vinaver, 2010), el habla autómata y el habla atrapada en la no-funcionalidad comunicativa o la despreocupación por comunicar, como un soliloquio sin principio ni fin que se completa con la idea de **ritual sin sustancia** (Vinaver, 2010). Se trata de aproximaciones que se pueden yuxtaponer, no se excluyen y hasta pueden ser intercambiables. El texto que hemos seleccionado dentro de las escrituras de Harcha Cortés confluye en la corriente contemporánea que algunos críticos como Michel Corvin y Jean-Pierre Ryngaert denominan **teatro de voces**, donde la palabra dramática puede prescindir de situaciones definidas y de personajes. La palabra ya no es instrumento de la acción sino que es la acción misma. Estas voces o entidades teatrales, convocan a los fantasmas, piedras y animales, permiten un tipo de escritura despreocupada de la verosimilitud y la historicidad. El ritmo no es concebido como un dispositivo ornamental sino como un organizador y dinamizador de los sentidos. La hipótesis sobre la proxemia de los cuerpos en el espacio y sobre el volumen de las voces,

también puede encontrar su correlato en la puesta en página a través del uso de mayúsculas sostenidas o de una tipografía singular.

El presente de la acción en el teatro se sitúa en la enunciación como acto, para entender si estamos ante una construcción dramática, posdramática o rapsódica, debemos inferir desde dónde y hacia dónde se emite y si existe o no una cuarta pared. En función de la dirección de la palabra surgen hipótesis de sentido relacionadas con la situación espacio-temporal o situación de enunciación, que puede variar de una figura portavoz a otra. En ciertos fragmentos, al borrar las fronteras entre lo real y lo ficcional, la escena ya no se postula como doble o espejo de otra cosa, sino como equivalente de la vida misma. Para construir/deconstruir **la figura portavoz** o personaje, además de la dirección del habla, podemos diferenciar unas voces de otras según el flujo, las marcaciones de pausas y silencios, como indicios de los estados de relajación, tensión (voz relajada, voz tensa) y los grados de urgencia de esas voces, desde una perspectiva contrastiva y sistémica. Por eso tomamos la idea de **constelación de personajes** que propone Patrice Pavis (2002) y la transformamos en **constelación de figuras portavoces**. La fábula, en todas estas formas, admite la dispersión y condensación a través de motivos, de tal modo que la entrada a cada texto no es fácil y desestabiliza certezas. En la textualidad de estas prácticas, en la resonancia de diferentes motivos, es donde se entrelazan la acción y la fábula. Allí aparece la situación de enunciación ficcional, la situación de (re)presentación y la relación con el lector/espectador. Si tendiéramos un arco entre el inicio o “ataque” y el final del fragmento, podríamos percibir la tensión y las variaciones o modulaciones internas. También una relación de causa-consecuencia en el ritmo o, por lo

contrario, su progresión por sucesión de fracturas. Sería posible distinguir el flujo del relato, con diálogos o con superposición de monólogos, para observar el funcionamiento de la acción-reacción, como también la relación que se plantea con la mimesis y la representación. A veces, la fábula, historia mínima o conflicto, es elemental y lo que importa realmente es la mirada sobre ciertos temas que se presentan y que, por el grado de contradicción que plantean, hacen progresar la acción. **Obra máquina** y **obra paisaje** son dos categorías de Vinaver (1993) para leer modos de progresión dramática. En la obra máquina la acción avanza por encadenamiento de causa/efecto, basado en el principio de necesidad. Obra paisaje es la yuxtaposición de elementos discontinuos de carácter contingente. Pero es lícito pensar que estas formas de progresión también se hibridan en el interior de una misma práctica. **Obra montaje**, es una concepción de Gerardjian Rijnders (2013), sobre la composición según un principio de collage, a partir de fragmentos propios o ajenos que, yuxtapuestos, generan un nuevo sentido ya no de los elementos sino de su relación, a la manera del montaje del cine.

Por las **Materialidades y desplazamientos textuales**, de palabras e imágenes, surgen resonancias y campos semánticos en los cuales es necesario inferir su cercanía o empatía con el receptor. Lo mismo sucede con la relación entre lo dicho y lo no dicho, los implícitos y el funcionamiento semántico de las pausas y los silencios. Por otro lado, es preciso determinar el efecto de sentido que provocan las repeticiones y variaciones si hay expresiones o palabras que se retoman. En este punto conviene observar las imágenes, metáforas, alegorías e ironía y la relación entre estos elementos y una visión de mundo. La imbricación

de lo íntimo y lo político; de lo poético y lo contingente social; de lo cotidiano y lo trágico de la condición humana, aparecen en diferentes grados según las prácticas, pero en todas estas combinaciones el distanciamiento paradójico en la presentación y tratamiento de los temas/motivos produce el efecto de señalar o provocar la reflexión metateatral, filosófica o sociológica.

Para Enzo Cormann (2010) y otras miradas críticas convergentes con las éticas feministas del siglo XX, en el teatro la política se manifiesta por mostración de lo íntimo, lo que asume una dimensión metafórica, casi alegórica. En esta práctica seleccionada de Harcha Cortés, lo contingente político asume la autorreferencialidad vinculada a la propia producción artística. En este sentido y dirección, Ana Harcha Cortés, se presentó en la primera Bienal de Dramaturgas Iberoamericanas Sor Juana Inés de la Cruz (2000), como hija de la dictadura pinochetista, parte de una generación que ha aprendido sin fe lo que es la democracia. Escribo, dijo, para entender el abuso de poder, el hambre, las patadas en la boca, la risa, el amor. Nombró dos obras de las que se reconoció autora-directora, *Tango y Perro!* Y se declaró partidaria de una estética de la violencia, del carácter multidisciplinario del hecho teatral y de la necesidad de escribir para lanzar piedras sobre uno mismo y sobre los otros (González, 2000, 17).

En la entrevista realizada por Leopoldo Pulgar para la revista *Pausa* (2006)⁶, en diálogo con Benjamín Galemiri (46 años), uno de sus maestros, Harcha Cortés (30 años) considera que el texto es un material potenciador

6 Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-65701.html>. Acceso el 5 may. 21.

de lo que ocurrirá en el escenario, pero no lo es todo. Escribe sobre la vida – no siempre la suya – la disfraza, la exagera, fantasea, la oculta. Textos móviles, dinámicos cuyos latidos palpitan al compás de cada actor, de cada sentimiento, de cada instante. Una de sus preocupaciones, desde el comienzo de su práctica, ha sido la constitución de identidad de género. En relación a su contexto de escritura declara:

Quizás no hay miedo de hablar, pero se siente todo el tiempo el miedo que provoca el poder en Chile. Yo nací tres años después del golpe () Creo que el lugar del teatro chileno de hoy es consecuencia directa de todo lo que pasó en esa época. Me impresiona no tener ni siquiera la idea de usar el espacio público en este país.⁷ El teatro es al interior de una sala, con una entrada pagada. Creo que eso es consecuencia del sistema que instaló la dictadura. Lo que pasa con la prensa en Chile es más terrorífico que Pinochet. Hay un poder que se ejerce, que censura versiones de la realidad, maneras de entender la realidad, la diversidad (Harcha Cortés, 2006, 57).

Al referirse a las prácticas de las generaciones más jóvenes distingue: “esta generación joven partió hablando de su problema interno, de sus relaciones familiares. Pero también veo algunos autores que se han abierto a relacionar ese mundo privado con el afuera” (Harcha Cortés, 2006, 57). Y sobre sus preocupaciones temáticas o motivos, declara:

Creo además que el teatro es un asunto de contextos. Entonces, por contexto quizás no es tan natural hablar de golpe de Estado pero sí hablar de estos otros poderes que son consecuencia del golpe de Estado. Hoy, más que hablar de los hechos del golpe, hay que tomar consciencia de las consecuencias que tuvo (Harcha Cortés, 2006, 58).

7 Esta preocupación sobre el uso del espacio público la encontramos en las prácticas y proyecto poético-dramatúrgico del argentino Maximiliano De la Puente (1975).

En relación al convivio (Dubatti, 2003) con el público, Harcha Cortés declara:

Me interesa el público. El teatro se completa cuando está el público. Pero nunca he sufrido demasiado por cuántas personas irán a ver mis obras. En Chile, el teatro es asunto de una elite cultural universitaria. () pero creo que el encuentro cotidiano y simple de la vida puede devolverle a la gente un sentimiento de dignidad. A la gente le gusta ver teatro. Me gustaría que mi teatro moviera más gente, para compartir más, para sentirme más acompañada () (Harcha Cortés, 2006, 56).

Entre 1999 y 2006, la práctica de Harcha Cortés plantea un movimiento interno: “A mí me gusta el teatro que hace tomar conciencia sobre el momento contingente. De hecho mis obras han ido evolucionando hacia el afuera, lo contingente. Y eso no me molesta” (Harcha Cortés, 2006, 57, 58). Al escribir, parte de una médula personal biográfica, no sólo de su pasado, sino también del día a día. Entiende al teatro como una escritura en tres dimensiones, que se convierte en un acto ritual en vivo y en directo. Menos solitario que la escritura poética o narrativa. Concluye “Para mí está unido escribir y dirigir” (Harcha Cortés, 2006, 58).

EXPERIMENTACIÓN, JUEGO Y CRÍTICA. MECANISMOS DE LEGITIMACIÓN CONSAGRATORIOS EN
EL TEATRO CHILENO DE FINES DEL SIGLO XX EN *COLECCIÓN SEXUAL*, 1 CHILENO/ALEMÁN

El diálogo no es siempre el fruto de dos discursos contradictorios, de dos conciencias que se enfrentan. En ciertos diálogos líricos, sobre todo, donde las réplicas alternan, los enunciadores colaboran de hecho para la producción de un mismo texto que no parece recortado más que por razones arbitrarias y que

se vincula así con el monólogo () además a menudo es difícil identificar un habla propia de cada personaje, la cual lo caracterizaría (Ryngaert, 2004, 87).

Este texto de Harcha Cortés, *Colección Sexual*, lleva en el título la indicación *1*, ya que es un díptico: *1 chileno/alemán* y *2 sáficas*. Desde el título encontramos una clave de lectura, un pronunciamiento por la experimentación y el juego ya que se trata de una colección de sólo dos piezas, mientras que la primera y única didascalia da cuenta de una indefinición expresamente enunciada y que se resolverá en la escena: la autora señala que no sabe quién o quiénes serán las figuras portavoces, una o más mujeres y tal vez tampoco cuál es el lugar desde donde se emiten los enunciados, optando desde la escritura por un no lugar para enmarcar las voces 1 y 2. El desafío de este texto es producir ficción sin situación, sin acción, sin personajes, sin conflicto, sin fábula, utilizando tan solo y de manera literal, como elementos teatrales, el diálogo que presupone la voz-cuerpo de las actrices. La puesta en página del comienzo de la escritura nos alerta sobre el proyecto dramaturgico:

colección sexual

¹ **c h i l e n o / a l e m á n**

VOZ 1 Y VOZ 2 CORRESPONDEN A UNA O MÁS MUJERES. NO SE EN QUE LUGAR.

Voz 1: hay que encontrar un extranjero

Voz 2: tienes que ir a Alemania, palabra

Voz 1: siento vergüenza ajena casi cada vez que abre la boca

Voz 2: me hago la tonta, para que no se asuste

Voz 1: eso no dura mucho rato

Voz 2: tomo de más, v a él lo hago tomar de más aún. si habla mucho le doy un beso. que se calle

En el texto de Harcha Cortés, el diálogo entre dos voces produce una ficción sin situación dramática. Aparecen temas que se desarrollan según una lógica de inclusiones que remiten al mundo del teatro, a una situación de finales de los años 90, en Chile y el mundo occidental. En este sentido, podemos hablar de meta y auto-ficción, de un texto testimonial, con elementos biográficos o tomados de la realidad contingente cercana. Las dos voces, desde el punto de vista formal, conforman una trama que puede leerse como un continuo, con una única didascalia anterior al diálogo que no esclarece nada sobre la situación de ficción-representación sino, por el contrario, acentúa la ambigüedad; con un destinatario previsto vinculado a la práctica escénica ya que Harcha Cortés ironiza sobre un presupuesto ampliamente aceptado en los años 90 en nuestro territorio como la necesidad

de conseguir una beca o residencia en Alemania para lograr visibilidad, legitimación y financiamiento como artista latinoamericano, destacando, además, la inequidad de género que subyace en estas prácticas vinculadas a la proyección y oportunidades entre artistas.

Si abrimos esta cadena de inclusiones, advertimos el posicionamiento de Harcha Cortés en relación a este presupuesto. La segunda réplica: "tienes que ir a Alemania", presupone que ese "tu" pertenece al mundo teatral. Destacamos que el año de esta escritura, 1999, coincide con la publicación del libro de Hans-Thies Lehmann sobre el teatro posdramático en Alemania, país que representaba la renovación de la escena teatral, para ese entonces. La autora, con 23 años, escribe este texto donde ya aparecen su gusto por lo contingente social y su perspectiva de género, para criticar una realidad en la escena teatral chilena y mundial donde son las figuras masculinas las que ocupan un lugar simbólico y político central.

Al diálogo que citamos (dos primeras réplicas), le continúa de inmediato, un monólogo a dos voces, que se presenta como oposición al diálogo de sordos, ya que se trata de un mismo discurso alternado entre dos personajes. Esta forma va a intercalarse con el diálogo a lo largo de la trama textual:

Voz 1: siento vergüenza ajena casi cada vez que abre la boca

Voz 2: me hago la tonta, para que no se asuste

Voz 1: eso no dura mucho rato

Voz 2: tomo de más, y a él lo hago tomar de más aún, si habla mucho le doy un beso, que se calle

Voz 1: que se calle, no está aquí para conversar

Voz 2: no

Voz 1: nunca he podido hacerlo sobria

(...)

Voz 2: los alemanes son diferentes

Voz 1: uno en Alemania es diferente, por eso funciona

Voz 2: un alemán acá es diferente por eso también funciona (Harcha Cortés, 1999, 1).

El juego que propone Harcha Cortés, parte de un habla coloquial donde el sentido va encontrando una dirección a través del juego de los significantes, las repeticiones-variaciones y el ritmo, como en estas últimas tres réplicas que van configurando la idea: “si es alemán/Alemania es diferente y funciona”. Luego aparece otro tópico, trabajado del mismo modo: “si eres mujer inteligente, calla”.

Voz 2: creo que no deberías, eres una mujer inteligente

Voz 1: no repitas eso

Voz 2: eres una mujer inteligente

Voz 1: tú también eres una mujer inteligente pero no lo repitas

Voz 2: quiero gritarlo: SOY

Voz 1: ¡¡¡SHHHT!! no dejes que te oigan (Harcha Cortés, 1999, 2).

En la escritura, las mayúsculas asumen un rol estilístico-retórico, las líneas no llevan un punto final, de modo que las réplicas asumen una forma semejante al verso libre; tampoco se usan las mayúsculas tras el punto seguido, sólo las comas conservan su uso habitual. Esta puesta en página, trabaja puntuación y tipografía para emitir señales sobre el ritmo y la energía en la emisión de las palabras en su realización oral. En esta práctica, la cooperación del lector radica en dejarse persuadir por la musicalidad, la preeminencia de voces y figuras poéticas, asumiendo la ausencia de espesor

psicológico de las entidades portavoces. El tratamiento de las voces está acompañado por la selección de motivos sociales puestos en crisis: la figura del extranjero como portador de la verdad y la dependencia de un mundo de relaciones masculinizantes para sobrevivir como artista.

Voz 2: ¿crees que escaparán?

Voz 1: no lo creo. escaparán

Voz 2: ¿qué hago? a veces

Voz 1: haz como yo, aprende a hablar alemán y vámonos a Yermanía (Harcha Cortés, 1999, 2).

El gusto por la palabra que se señala y representa un desvío, en el sentido que no está en su lugar sintáctico habitual, que presenta un cambio en el registro o nivel de lengua, que pertenece a otro campo semántico, la contradicción y la ambigüedad son estrategias para reafirmar un modo de desplegar una forma-habla sinuosa, incompleta, agujereada, fragmentada, femenina, que apela a la creativa colaboración del lector-espectador, estableciendo una connivencia y complicidad con él. Son los ejes temáticos los que hacen progresar la acción porque generan contradicciones. Sexo y objeto fetiche aparecen en un juego de inclusiones que genera humorismo desde el ritmo y el sentido:

Voz 1: ¿qué te dijo?

Voz 2: nada. su lengua se movió mejor entre mis piernas

Voz 1: ¿y tú que dijiste?

Voz 2: cuando hablaba era mejor hacerse la sorda o decirle que se callara, cuando se movió no pude hablarle más, cuando desperté le metí un vaso de jugo de naranja en la mano, después lo levanté lo metí a un taxi y lo

mandé para su casa. Sólo le sonreí. Después alguien me preguntó cómo se llamaba, no supe que contestar.

Voz 1: ¿lo volverás a ver?

Voz 2: una vez a la semana

Voz 1: tal vez quiere ser tu fetiche (Harcha Cortés, 1999, 2).

En el fragmento que sigue, la autora trabaja la crítica a su propia realidad como joven dramaturga, en Chile. Liga el objeto fetiche a una lista de referentes del teatro europeo, estadounidense y a dos de sus maestros chilenos, para concluir que es necesario irse; rematando con un motivo sobre las parejas chilena/alemán y chilena/francés que provocan un efecto de distanciamiento irónico sobre el amor romántico por una estrategia de aceleración y simplificación:

Voz 2: tiene mi edad, un tipo de mi edad no puede ser mi fetiche. Beckett podría ser mi fetiche

Voz 1: Kantor, Heinner Müller, Bob Wilson

Voz 2: De la Parra, Galemiri

Voz 1: qué cansancio

Voz 2: qué lata, los hombres de este país son una lata. hay que irse. Tengo una amiga que conoció a un alemán en un restorán dónde ella trabajaba de garzona y ahora él le manda pasajes para que vaya a visitarlo y se aman

Voz 1: y yo tengo una amiga que fue guía turística de unos franceses y un francés se enamoró de ella y le manda pasajes para que vaya a visitarlo y la saca a pasear por la Costa Azul

Voz 2: ¿y cómo lo hacen?

Voz 1: ¿cómo hacen qué?

Voz 2: enamorarse, eso ¿cómo?

Voz 1: no hacen nada, ellos son extranjeros y ellas de acá, nada más (Harcha Cortés, 1999, 2).

En este trabajo formal que propone el texto, la palabra es acción e instrumento de la acción: activa la situación de representación, despliega un pensamiento sobre temas contingentes de la realidad y sobre la teatralidad misma. La forma conversacional aborda temas que pueden ser convencionales o controversiales pero cuyo tratamiento llama al trabajo de cooperación del lector, enciende la búsqueda de posibles sentidos. En esta vía, la palabra de Harcha Cortés juega con los significantes, la puesta en página, el ritmo y vehiculiza temas que, por el tratamiento iterativo y espiralado, dan forma a la figura que sintetiza Vinaver como **repetición-variación**. En el fragmento que sigue hay, además, un trabajo metateatral sobre la situación de representación en una especie de puesta en abismo:

Voz 2: pero, no conozco a ningún extranjero, casi nunca conozco extranjeros, siempre conozco a la misma gente, a veces no sé si hay más gente aquí ¿tú crees que hay más gente aquí? ¡no los veo! ¡simplemente no los veo! ¿estoy ciega? (Harcha Cortés, 1999, 3).

El texto entra en la tipología de obra paisaje por la yuxtaposición de elementos discontinuos de carácter contingente, la oralidad de un habla cotidiana que incluye modos que informan sobre lo regional: “mamón, mamona, cachai, cacho, minos, pendejos, wueá, wueón, chao, pa’ qué”; un ritmo, con réplicas que asumen por momento la forma del verso libre y la del monólogo a dos voces y una estructura cuya progresión temática se construye a partir de la figura repetición-variación, según una lógica de inclusiones de motivos presentados con un distanciamiento irónico: Alemania funciona/irse de Chile funciona/enamorarse de un extranjero funciona/callar si eres

una mujer inteligente en Chile funciona/conseguir una beca funciona/
una mamada ya no funciona/hacerles creer que la beca la ganaron “Ellos”
funciona/pasar por sus hijas funciona/irse funciona porque nada depende
de uno y todo es inexplicable. En un texto de seis páginas, a la mitad exacta
aparece el tema de la beca y el diálogo asume una nueva forma: la retórica
de la argumentación; sólo en un breve segmento de cuatro réplicas vuelve
a aparecer el monólogo a dos voces.

Voz 2: Ah, con una beca. ¿quién- te- va- a- dar- una- beca?

Voz 1: Ellos (Harcha Cortés, 1999, 4).

(...)

Voz 2: sí, las hijas. Porque toda tu teoría se basa en un arquetipo proteccionista
y esa fórmula se da mejor estableciendo la relación padre-hijo pero al revés.
Nosotras somos las hijas desprotegidas y ellos los padres adoptivos que
nos pueden ayudar y salvar. Mesianico ¿cachai? Hay que hacerlos sentir
que son la salvación, que los necesitamos que somos sus discípulas y que
estaremos eternamente agradecidas. Como una mamada permanente. Así
sí se sentirán felices. En el éxtasis de ser los salvadores. O sea, ser mamona
(Harcha Cortés, 1999, 4, 5).

(...)

Voz 2: () I N E X P L I C A B L E. no es la teoría madres o hijas, es el factor
inexplicable el que te manda a Alemania o te deja aquí.

Voz 1: eso sólo pasa en este país. en otras partes la vida está en las manos
de cada uno, no hay factores inexplicables.

Voz 2: por eso hay que irse (Harcha Cortés, 1999, 5).

En este teatro del cotidiano, marcado por la oralidad y la impropiedad, se
trata de un habla enmarcada en un diálogo concebido desde su materialidad
lábil y polisémica, como lugar de intersección, pugna, residuo puro, por lo

que coexisten varios códigos, registros de lengua, rupturas y discontinuidades temáticas, incluso dentro de una misma réplica. Ambigüedades trabajadas a partir de la dispersión de la fábula y de las voces en los motivos: la polifonía como condición de la polisemia para señalar la multiplicidad de sentidos en la escritura.

Harcha Cortés trabaja sobre la oralidad del diálogo, con énfasis en lo interpelativo sobre lo expresivo, donde la forma dialogada oscila entre el monólogo a dos voces y la retórica argumentativa. La puesta en página y uso tipográfico son índices para pensar una estrategia de señalamientos para la puesta en boca o la efectiva oralización de esta práctica. El final es simplemente un detenimiento de este pensamiento oral a dos voces que enfatiza la idea de un habla marcada por la duda y la indeterminación: "Voz 1: Gracias. Oye. No nada. Te iba a preguntar qué más ibas a hacer aparte de aprender alemán, pero en realidad pa' qué" (Harcha Cortés, 1999, 6).

En este sentido, la autora reafirma el desafío de producir teatralidad en un pensamiento que se despliega. Asume la sonoridad de una forma semejante al verso libre, sin mayúsculas tras el punto seguido, con una tipografía que emite señales sobre el ritmo y la energía en la emisión de las palabras, explora indicios metateatrales sobre la situación de representación, al preguntarse sobre la mirada de los otros. Propone a través de las figuras portavoces, desafectadas, sin espesor psicológico, una forma de denuncia que toma cuerpo en la fuerza lúdica del lenguaje, el juego de los significantes y el ritmo de las réplicas. *Colección Sexual I chileno/alemán* es un texto biopolítico diverso, donde la forma nunca podría tender a un final, ya que los temas que plantea desde la perspectiva de género

sólo pueden seguir cuestionando, preguntando, ironizando una realidad que es siempre conflictiva. La palabra, como proyecto poético político de esta autora, llega a un lugar donde se suspende momentáneamente.

DESCIFRAR EL PROYECTO POÉTICO-DRAMATÚRGICO

La materialidad en la lectura es un abordaje que apuesta a la complejidad y a la diversidad de la recepción. Esta práctica dramatúrgica de Harcha Cortés lejos de querer tener actitudes pedagógicas, se preocupa por plantear un redescubrimiento de la realidad a través de actitudes paradójales, proponiendo nuevas formas textuales, que ofrecen visiones extrañadas del mundo cotidiano y que convocan la participación activa del lector/espectador, no para darle lo que espera sino para provocarlo y sorprenderlo.

Las voces plantean un grado de conflictividad concéntrica, con la auto-percepción/auto-escucha de ese decir, de ese ‘habla’. Esta acción – como acto de habla – puede derivar en la reflexión meta-lingüística, meta-teatral, de orden filosófico. Y esta realidad-mundo-habla cuestionada y sospechada, se convierte en forma y contenido ya que las ideas surgen y son señaladas desde la materialidad y la hibridez de lenguajes que propone la escena. El sentimiento de contemporaneidad presupone una relación con la condición de la palabra misma, y una enunciación filosófica acerca del vacío, de la falta de sentido, tematizada en relación a la experiencia de lo temporal y del mundo del trabajo en un sistema capitalista caracterizado como patriarcal, eurocentrista, embrutecido, misógino, hiperconsumista, según la práctica de esta autora.

Esta aspiración filosófica plantea más una reflexión sobre el mundo que su mimesis, imagina situaciones despreocupadas por el realismo del diálogo y la verosimilitud espaciotemporal. Una reflexión acompañada por una libertad ilimitada en las prácticas: el deseo de Harcha Cortés de trabajar sólo con lo contingente político para transformar sus sensaciones biopolíticas en discurso artístico, la literalidad como vía privilegiada para el advenimiento de la teatralidad y el gesto de selección de cada palabra para animar la escena como lo viviente, son su proyecto poético-dramatúrgico.

Existe una relación asumida entre lo político y lo íntimo de la experiencia escritural, una pulsión por lo diverso, por lo que no se puede analizar con categorías que respondan a un único canon. Se trata de escrituras que no están en la vía de repetir lo que ya funciona, sino en la vía de la experimentación permanente. Es por eso que nos incitan a entender el teatro como un reservorio de poesía, pero también, como un reservorio de ideas y de potencialidades para iluminar e interpretar representaciones del mundo diversas y en permanente construcción/deconstrucción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cormann, Enzo. "Las mutaciones contemporáneas del drama". En: *Picadero* N° 25, 2010, 6-7.
- Danan, Joseph. *Qu'est-ce la dramaturgie?* Paris: Actes Sud Papiers, 2010.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires: Atuel, 2003.

González, Soledad. *Prácticas contemporáneas: escribir para la escena (entre la fábula, la acción y la voz poética)*. Tesis doctoral inédita. FFyH/UNC, Córdoba: 2020.

González, Soledad. "Las fronteras del Teatro: cuestión de procedimientos, sobre la obra de Philippe Minyana y Christian Boltanski". En: *El Apuntador* N° 6, 2003, 21-23.

González, Soledad. "Ya existe una red de autoras escénicas. Bienal de dramaturgas iberoamericanas Sor Juana Inés de la Cruz". En: *El Apuntador* N° 2, 2000, 17.

Harcha Cortés Ana. *Colección sexual 1. Chilenolalemán*. Texto inédito cedido por la autora. Santiago de Chile, 1999.

Harcha Cortés, A, Galemiri, B. "El juego de los dramaturgos" En: *Pausa* N° 2, Valparaíso, 2004, 52-59

Minyana, Philippe. *Anne-Marie et Les écritures de Philippe Minyana*. Paris: Théâtre Ouvert, tapuscrit 96, 2000.

Pavis, Patrice. *Le théâtre Contemporain, Analyse des textes de Sarraute à Vinaver*. Paris: Nathan, 2002.

Rijnders, Gerardjan. *Tragedia*. Traducción de Micaela Van Muylem. Prólogo de Soledad González. Córdoba, Argentina: Editorial Eduvim, 2013.

Ryngaert Jean-Pierre. *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2004.

Ubersfeld, Anne. "El habla solitaria", Revista *Acta Poética* 24 N° 1, 2003, 9-26
Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2725562>
Consultado el 2 de marzo, 2012.

Vinaver, Michel. 2010. *Conférence de Prague (1990), Agôn*, Points de vue & perspectives,: Disponible en : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=283>
Consultado el 19 octubre, 2010.

Vinaver, Michel. *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris: Actes Sud, 1993.