

Como citar:

Ferretto, G. (2018). De Anonymus a Víctor Jara: sujeto y memoria en la obra *Ladran, luego cabalgamos* de la compañía A Tiro Hecho. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 129-140.

# DE ANONYMUS A VÍCTOR JARA: SUJETO Y MEMORIA EN LA OBRA LADRAN, LUEGO CABALGAMOS DE LA COMPAÑÍA A TIRO HECHO\*

FROM ANONYMOUS TO VICTOR JARA: SUBJECT AND MEMORY IN THE PLAY LADRAN, LUEGO CABALGAMOS BY THEATER COMPANY A TIRO HECHO

Giulio Ferretto Salinas\*\*

\*\* Candidato a  
Doctor en Estudios  
Hispanicos Avanzados.  
Profesor y Director del  
departamento de Artes  
Escénicas, Universidad  
de Playa Ancha.  
Valparaíso, Chile.  
E-mail: ferretto@upla.cl

## RESUMEN

El trabajo consiste en describir y analizar la estrategia de representación que la compañía valenciana A Tiro Hecho construye en su dramaturgia y puesta en escena llamada *Ladran, luego cabalgamos*. El objetivo en este trabajo es desmontar los referentes del texto y puesta en escena, que muestran indicios de una despersonalización del sujeto, y también ver cómo funciona la representación de lugares de memoria. La presencia de Latinoamérica, como ideario político, se convierte en una condición performativa frecuente en la obra para comunicar que estamos frente a una posible segunda revolución. Los lenguajes teatrales utilizados nos ponen en contacto con un juego estético diferente, por ejemplo: *Victor Jara* y su música, *Violeta Parra* y *Salvador Allende*, *Mao*, *el 15M*, entre otros. La contemplación de paisajes ideológicos perdidos y ausentes recupera recuerdos fundacionales de una utopía socialista que, en la obra, va y viene. La dramaturgia se fragmenta en discursos alternantes con una composición gestual que linda con la danza. Es así como la plataforma corporal sirve para representar/presentar un cuerpo también en crisis que, a final de cuentas, es reprimido y castigado.

## PALABRAS CLAVE

Espacio, memoria, representación, posdramático, política.

## ABSTRACT

This work is about to describe and analyze the strategy of representation that the Valencian company A Tiro Hecho built on its dramaturgy and staging called *Ladran, luego cabalgamos*. This paper aims to remove the references from the text and mise en scène, showing evidence of a depersonalization of the subject and also see how the places of memory are represented. The presence of *Latin America*, such as political ideology, becomes a common condition in the performative work to communicate that we are facing a possible second revolution. The theatrical languages used put us in contact with a different aesthetic game, for example: *Victor Jara* and his music, *Violeta Parra*, and *Salvador Allende*, *Mao*, *15M*, among others. The contemplation of ideological landscapes lost and absent, recovering foundational memories of a socialist utopia that, in the work, comes and goes. The dramaturgy becomes fragmented in alternating speeches with a gestural composition, which adjoins the dance. This is how the body platform serves to represent/ also present a body in crisis that in the end, is repressed and punished.

## KEY WORDS

Space, memory, representation, posdramatic/stage, politics..

---

\* Recibido: 30 de mayo de 2015, aprobado: 18 de agosto de 2015.

## LA COMPAÑÍA: SUBVERSIÓN Y POLÍTICA

A Tiro Hecho nace como compañía en la ciudad de Valencia, España, en 2011. Está integrada por Carla Chillida (Directora), Elías Taño, Margarida Mateos, Román Méndez, Rafa Segura, Bruno Tamarit y Hao Cui. Han realizado tres montajes: *No te salves, homenaje a Mario Benedetti* (2011), *Ladran, luego cabalgamos* (2013) y *Donde las papas queman* (2014, inspirada en Víctor Jara). Ellos se definen como un grupo que utiliza el teatro físico como plataforma para casi todos sus espectáculos, además de poner énfasis en una teatralidad política que actúa como eje en todos sus montajes.

Este grupo joven se vincula con temas y personajes latinoamericanos emblemáticos para la creación de sus obras. Es así que aparecen Mario Benedetti, Víctor Jara y Violeta Parra, entre otros. La inclinación por estos referentes ideológicos/revolucionarios de los años 60-70 se ha convertido en sus materialidades para construir ficción, siendo importantes para restablecer pasados subversivos o anárquicos como respuesta a la crisis de diálogo y/o participación que se observa en la mayoría del planeta. La dictadura franquista, el 15M, el golpe de Estado de Pinochet en 1973, el anarquismo, el dominio mass mediático y el capitalismo, son vistos como indicios de una crisis del sujeto, en tanto no hay lugar para una liberación de la subjetividad ni tampoco para un ejercicio vital de la cultura social auténtica. En lugar de un sujeto integrador capaz de producir acontecimientos democráticos, existe un predominio –como dice Alain Badiou– del

“sujeto oscuro” cuya estrategia política es exterminar toda instalación de verdad alternativa. Para Badiou, por ejemplo, la destrucción de toda capacidad reactiva o la posibilidad de fundar disensos continuos, está coartada por el fascismo cuya estructura fantasmática se trasunta no solo en un supercuerpo que desvía el presente hacia zonas de ambivalencia y de crisis que se confunden con el frenesí del intercambio de mercancías, sino que también con la obsesión por la crisis social y la violencia: “La mira del sujeto oscuro es volver a ese fetiche contemporáneo del presente que conviene ocultar” (Badiou, 2008, p.79).

A Tiro Hecho va más allá al reconstruir, en su puesta en escena, voces que son huellas de esa lucha entre los cuerpos, reactivos y oscuros totalmente fragmentados por la confrontación social fruto de intentos por instaurar un otro sujeto. Por ejemplo, la “despersonalización” es una estrategia recurrente en la obra *Ladran, luego cabalgamos*, porque aborda de modo simbólico la fractura evidente de una memoria de sujetos perdidos: anarquismo, socialismo, revolución, libertad y poesía. En el trabajo de este grupo no se escatiman esfuerzos para dar a conocer la ausencia de referentes con identidad sociocultural y política en pos de hallar una salida a la problemática de la credibilidad en todos los campos de la vida cotidiana, ni tampoco cesan en promover la resistencia como factor humano para responder frente a nuevos agenciamientos de poder.

La fuerza escénica se concentra en reelaborar un discurso político lleno de optimismo y resignificación, toda vez

que ficcionalmente elaboran –en palabras de Badiou– un nuevo “sujeto reactivo” que opera como develamiento de una nueva posibilidad de subjetivización. Esto es, concebir que es necesario un acontecimiento nuevo.

Un acontecimiento no es por sí mismo creación de una realidad; es creación de una posibilidad, abre una posibilidad. Nos muestra que hay una posibilidad que se ignoraba. En cierto modo, el acontecimiento es sólo una propuesta. (Badiou & Tarby, 2013, p.21)

Aparece en consecuencia una estética de la neo-resistencia y una performática de un cuerpo poético latinoamericano fundacional, que caracteriza la teatralidad de este grupo bajo la forma de un pasado reinventado en la fuerza de una ficción que reelabora los ideales de una nueva revolución. Eligen hablar de una memoria política como alternativa a una masa residual definida por la telepresencia cuyo sentido se agota a la hora de fijar el disenso. Para este grupo revertir la idea nihilista del cambio social es prioridad, en tanto su apuesta ficcional se corresponde con la posibilidad de una política constituyente en el poder de la comunidad. En las páginas siguientes se profundiza en estos temas y también en el pasado distante y heredado para vincularlo con el texto y la puesta en escena, así como también en la manera de representación de su ficción dramática.

## LA OBRA

*Ladran, luego cabalgamos* se estructura en 14 escenas. La escena 1 tiene como nombre “Anonymus” y consiste en

una coreografía en la que los actores portan máscaras de Anonymus con una proyección de fondo en la que están ellos mismos. La escena 2 se denomina “El golpe” y revela los primeros apurtes de un viaje o acampada (protesta/toma). Las escenas 3 y 4 son secuencias cortas en las que ejecutan rutinas poéticas musicales evocadoras. La escena 5 se llama “Carlos Marx” y se refiere a discusiones en torno al filósofo y la validez de su pensamiento. La escena 6 es una secuencia corta en la que el grupo canta una canción de pueblo español. 7 y 8 se centran en García Oliver y los anarquistas, además de los personajes históricos de la izquierda europea. La siguiente escena, 9, se denomina “Los hijos del pueblo”, un documental histórico sobre los anarquistas, en la que se cambia el sonido del narrador original mediante el discurso –a micrófono abierto– por uno de los actores. Las escenas 10 y 11 corresponden a la entrada del chino: un personaje vestido con uniforme de militar. La escena 12 es a micrófono abierto también y muestra las voces ya en la posible acampada. En la escena 13, “El golpe 2”, hablan de planes, resoluciones y de la presencia represiva de la policía. La escena 14, “Final”.

## ACONTECIMIENTO, DESPERSONALIZACIÓN Y FRAGMENTOS

*Ladran, luego Cabalgamos* es una obra política que muestra una teatralidad cuyos referentes están conectados con los movimientos sociales actuales. Tanto su dramaturgia como su puesta en escena, proponen liminalmente una estrategia que exige la lectura/mirada relacional

privilegiando la ruptura y la recurrencia a la hibridación de recursos. Dentro de su estrategia de escenificación<sup>1</sup>, un elemento estructural evidente es el brechtianismo recurrente, que actúa como eje transversal de su trabajo; sin embargo, se observan huellas de una ruptura con la convención aristotélica que no solo obedecen a dicho estilo, sino que además se aprecia una escritura que responde al giro teatral cuyos principios estéticos están próximos a una cultura de la corriente posdramática.

En las formas *teatrales* posdramáticas, el texto utilizado en escena (si se utiliza) es considerado como un elemento más entre otros y al mismo nivel en una composición gestual, musical, visual, etc. (Lehmann, 2013, p.81)

La dramaturgia de esta obra invita a permanentes estados de presencia que se refieren a conductas instaladas en la memoria política que aún no ve y no acepta el sistema de libre mercado actual. Desde el inicio de la obra, se puede ver la intención de aclarar que se juega con un discurso cuyo lugar y efecto comunicacional proviene de las redes sociales. La aparición de la figura de Anonymus como categoría despersonalizadora revela el nivel de subversión que posee la palabra. Los actores no encarnan personajes sino cuerpos que desconstruyen lo representacional para dar cabida al discurso como sentencia final destinado

---

<sup>1</sup> La escenificación se distingue del concepto de puesta en escena, porque la primera integra elementos materiales previos al resultado escénico con el fin de rescatar estrategias de performatividad para involucrar al espectador de modo más activo y presente. Véase el interesante trabajo de Coca Duarte, "Estrategias de escenificación: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral" (Revista Cátedra de Artes N° 9, 2011).

a un modelo que ya no funciona. Es como si viéramos encarnada la denuncia social y política en cada uno de ellos, compartiendo –al mismo tiempo– su opción por el cambio.

Los cuerpos/anonymus son cuerpos que fundan una nueva verdad, más bien lo que Badiou llama "procedimientos de verdad", necesarios para inventar una propuesta que en este caso suena bajo el signo de la máscara de Anonymus: la única alternativa posible ante la frustración e impotencia.

El acontecimiento crea una posibilidad, pero hace falta un trabajo, colectivo en el plano de la política, individual en el caso de la creación artística, para que esa posibilidad se haga real, es decir, se inscriba, etapa tras etapa, en el mundo. Aquí se trata de las consecuencias que produce en el mundo real esa ruptura que es el acontecimiento. (Badiou & Tarby, 2013, p.21)

Dichos cuerpos aparecen replicados en la imagen del video (en el fondo del espacio escénico) que subraya el nivel de tolerancia cero que harán sentir a todo aquel que no entienda el mensaje/ultimátum dirigido a los gobiernos y al poder de turno. Imagen y cuerpo son el reverso/anverso de la misma cara bajo la forma de fragmentación y réplica, que demuestra que no hay rostridad alguna cuando la injusticia y la hipocresía se hacen presentes en las capas de la sociedad.

En este mismo sentido los cuerpos neutros y despojados de los actores, alejados de toda referencia –que los acerca más a esa típica fisonomía cotidiana de la vestidura

ciudadana— es un recurso extremo más, como también las alusiones y comentarios a las grandes manifestaciones sociales, a los iconos de revoluciones ya perdidas, al desesperado afán por la música y la poesía, que muestran el síndrome de las nuevas contradicciones vigentes en varios países del mundo desarrollado y en Latinoamérica.

#### ESCENA 1: ANONYMUS

Saludos, mundo. Somos Anonymous.

Un colectivo de individuos independientes sin líder y sin que nadie nos dirija. Esto es un mensaje para las autoridades españolas. Esto es una advertencia. Anonymous no se detendrá ante ningún poder político, gubernamental ni empresarial que siga manteniendo sus privilegios en este sistema. El presidente de la nación debe saber que no aceptaremos esta opción como válida. El presidente debe saber que Anonymous sólo hace protestas pacifistas sin violar los derechos intelectuales. Hoy Anonymous. El mundo. Se unen como nunca antes para combatir al enemigo. Para preservar los derechos humanos que nos han robado. Nuestras armas son la inteligencia. Nuestro combate es el de las ideas. El imperialismo ha demostrado no estar a favor de las vías de comunicación libres. Señor presidente, escuche bien:

Anonymous se unirá para llevar a cabo nuestra más grande misión. Operación “Ladran, luego cabalgamos”.

Y haremos temblar cualquier sistema de seguridad que se use en defensa de los servidores

gubernamentales.

Anonymous demostrará de lo que es capaz con su única y más grande arma: la voluntad de un pueblo oprimido. Entendemos que si tenemos que llevar la economía del país a un nivel crítico... lo haremos. Por favor, reaccionen a esta última advertencia. La ciudad será un caos. El país quedará al borde del precipicio. Augurando el momento ideal para que la ciudadanía asalte las calles. Tome el control de su futuro. Se convierta en insumiso y objetor del Capitalismo. Es la hora de la hermandad de los trabajadores. Es el momento en el que la destrucción se transformará en construcción de un mundo mejor. Ciudadanos del mundo: el poder de los medios informáticos no volverá a ser el poder de Bancos, Gobiernos ni Empresas. El poder es nuestro. La revolución es el camino. Este sistema que conocemos irá palideciendo con el resplandor de una nueva era. Caerán las grandes torres de marfil. Somos Anonymous. Somos Legión. No perdonamos. No olvidamos. Espérennos. (*Ladran, luego Cabalgamos*, texto sin publicar)

Desde el comienzo de la obra queda establecido un sujeto opositor, revelador de un plan destructivo sin concesiones. La advertencia tiene carácter de sentencia que enfatiza la aparición de un otro poder/verdad que, en palabras de Badiou, sería ese otro “sujeto activo” capaz de reemplazar al existente mediante una espectral imagen de lo ciudadano, el cual sería capaz de hacer frente a una construcción maquinal e informe: el



capitalismo. Durante el devenir de la dramaturgia la preparación del plan, que realiza esta colectividad joven y subversiva, pone en funcionamiento una memoria perdida que está en contra de este tiempo presente que promueve el olvido permanentemente. Por ello, la recuperación del pasado refiere a mártires revolucionarios y anarquistas latinoamericanos y españoles, que se convierten en el sujeto fundacional de la masa crítica contestataria, pues se legitima como soporte a partir de un sueño capaz de sostener un cambio social. Con todo, la despersonalización y/o fragmentación del sujeto aparece develando las pretensiones de esta nueva ciudadanía que se organiza para vencer dicho poder. Queda claro que el movimiento no incluye la fuerza. Solo las ideas toman presencia en una escena que termina con la enumeración de lo que llevan y harían en ese instante.

4- Sí.

5- Em. Sí, vale.

2- Otra cosa que se me ha ocurrido: Disciplina.

1- Bien dicho.

4- Cuerda de pita, Clínex y cinta adhesiva.

5- ¿Y para qué queremos todo eso?

1- Da igual, anótalo.

2- Botiquín, cantimploras.

3- ¡No empecemos con el peso de más!

4- Yo llevaré un libro. La cultura casi no pesa.

2- Yo me voy a llevar unos puros y una boina. Pero como material personal.

1- Yo me llevaré mi pipa de la victoria. Pero solo por si acaso ganamos.

4- Explosivos.

3- Eso lo incluimos en armas o materiales necesarios.

5- Yo repito que prefiero no llevar armas.

1- Apunta: Cebos, carne de cañón.

2- Y esclavos y mayordomos.

1- Sí, y que lleven corbata y estén bien peinados y perfumados, por favor.

4- Cuanta más alta sea su clase, mejor.

3- Wifi. Sería bueno ojear algunos periódicos, aunque sea de manera digital.

5- (Recordemos: no todos los periódicos nos sirven).

4- Sí, me parece bien, así con wifi, podremos ojear también las redes sociales.

1- ¡Locura!

2- ¿Qué?

1- Locura, ¿lo hemos puesto?

5- Sí, lo tercero.

1- Ah, bueno. Pues añádele cuatro quintas parte más. Bueno, ¿algo más que decir?

2- No.

3- No.

4- No.

5- Sí, bueno, no, sí, no, bueno... no. No.

1- Bueno, pues ya está todo claro. Ahora tenemos que determinarnos... Signifique lo que signifique... (*Ladran luego, cabalgamos*, texto sin publicar)

Otra línea interesante que propone esta obra está en el uso de la danza y del coro, recursos revisitados en la puesta en escena, ello si se piensa en una línea posdramática en la construcción de la teatralidad. Dichas opciones (la actuación coral y las coreografías) son transversales en *Ladran, luego cabalgamos*, porque la puesta del cuerpo en el espacio no solo reduce

el sentido dialógico, sino que también prioriza la actitud contestataria de los intérpretes. Las constantes coreografías sugieren niveles diferentes de percepción que subrayan la multiforme cara del sujeto colectivo que la compañía propone. Los cuerpos vienen a ser la prolongación del brazo empuñado que clama justicia, el movimiento y la rítmica constante remiten a la imagen de la superación de la derrota, la rostridad fija y denunciante, a la fuerza de una anatomía que no se detiene ante nada. El espectáculo a ratos se vuelve vertiginoso por el despliegue físico, en tanto la subversión y la protesta devienen en un agenciamiento nuevo: la de un cuerpo que ha mutado en grito y desesperación.

Una variación de ello lo encontramos en la escena de los anarquistas, en donde recitan el texto al unísono, poniendo énfasis en la fuerza de la palabra que no es otra cosa que una declaración de principios fijada<sup>2</sup> en los cuerpos/esculturas. En este sentido, la incursión de una audiovisualidad junto al cuerpo del actor es un otro lenguaje que demarca los pulsos de la gestualidad y del texto. Una pantalla al fondo del espacio escénico hace las veces de un lugar de memoria en el que aparecen y desaparecen imágenes/grafías de los acontecimientos evocados. La prolongación de aquel espacio visual permite avanzar con la mirada desde lo coreográfico hasta la documentalidad, no como registro, sino más bien como un acto de invención de ese recuerdo ajeno, toda vez que aquella imagen distanciada en el tiempo es resignificada para ser utilizada sobre el film original. Es el caso de la escena 9 (“Los hijos del pueblo”), en la

cual un actor dobla el sonido original con micrófono abierto para sustituir el mensaje nuevo y crear un acto de reescritura en vivo que ya no remite al manifiesto popular anarquista de principios del siglo XX en España, sino a un espectador actual y políticamente desconstruido que podría estar en cualquier parte del mundo.

Finalmente, existe un momento/acontecimiento bastante decidor: la entrada de un actor chino (Hao Cui) vestido de militar de ese país, que se incorpora a la idea de hacer esta acampada. Su intervención genera un quiebre al final de la obra, como un acto performático de aquel anhelo revolucionario perdido. La puesta en escena hace ver los niveles de ironía alcanzados, también la discursividad revolucionaria de la presencia del actor Hao Cui. Esta imagen de un posible Mao juvenil es un pedazo de realidad parodiada con el fin de mostrar una ideología ausente, pero susceptible de inventar.

El juego de la presencia liminal ficción/realidad, parodia/discurso da paso a la inclusividad de este actor/personaje en el plan que llevan a cabo los demás. Es decir, El “chino” es aceptado como esa otra voz que clama por llevar adelante también su opinión y participación en dicho acto de protesta planificado. De este modo va discurriendo la dramaturgia hasta llegar al punto de quiebre en el que las voces/actores deben enfrentar a la policía e irse del lugar. La idea de desaparición de toda posibilidad de resistencia y cambio social, aparece marcada por una atmósfera silenciosa en la obra. No hay coreografía ni canción, tampoco poesía y movimiento.

<sup>2</sup> Véase <https://vimeo.com/61259235>

La obra termina con el canto del actor chino (Hao Cui), quien interpreta *La Internacional* socialista en su idioma. Esto marca un nuevo nivel de performatividad en la obra ya que, junto con decir las simbólicas palabras de Salvador Allende, nos vemos motivados a pensar nuevamente en la posible revolución tardía y en ese legítimo cambio que todos queremos.

SILENCIO

2- Entonces, ¿qué hemos conseguido?

3- Quizá, un relativo nada.

1- Bueno, hemos acabado como al principio.

5- O eso, o hemos empezado por el final.

2- A lo mejor es que todo se repite una y otra vez.

3- Bueno, no sé yo, habría que ver eso, porque así a voz de pronto, todo está bien. Pero habría que contrastar un poco: documentarse, formarse un criterio. Forjar una serie de principios y de respuestas ante cualquier pregunta o duda espontánea y sorpresiva. No sé, enterarse bien del asunto, ser profesionales de la materia, licenciarse de forma autodidacta. No ser unos cualquiera que soportan como pueden el tema. No sé, digo yo, ¿eh? Lo que veamos.

6- Vamos a cambiar las cosas. LA HISTORIA ES NUESTRA, Y LA HACEN LOS PUEBLOS.

3- ¡Oye!, ¿sabes hablar nuestro idioma!?

FIN. (Ladran, luego cabalgamos, texto sin publicar)

## LA MEMORIA COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO. REGISTRO Y RESISTENCIA.

Se ha dicho que el valor de la memoria, como experiencia que reorganiza el mundo, se legitima a partir de un pasado que va apareciendo como un acto colectivo y creador, porque el mundo de la memoria es también el mundo de la inscripción, el monumento, es decir, el acto de producir una marca o una huella social. El teatro está hecho de memoria ya que el recuerdo es una realización visual en un escenario. Por ello, la ficcionalización de la memoria es parte de la representación del pasado cuando se comprenden las diversas teatralidades. De este modo queda establecido, entonces, un espacio de la memoria en el que los recuerdos y toda la herencia adquieren una visibilidad que, los hacedores de memoria, recomponen en forma de textos, artefactos, monumentos e inscripciones: la memoria asume una materialidad en la crónica, en la autobiografía, en la iconografía escultórica cuyas imágenes, al igual que las palabras, hacen que el recuerdo pertenezca al mundo de las cosas.

Dado que el mundo material perdura y puede sobrevivir a sus creadores, puede servir de monumento a sus esfuerzos e ideales; y, por la misma razón, los artefactos sobreviven en formas que sus creadores o propietarios no determinaron y se convierten en pruebas a partir de las cuales se pueden reconstruir otras interpretaciones del pasado. (Middleton, 1992, p.74)



El recuerdo se manifiesta en la contemplación y conmemoración colectiva e individual de un cuerpo material inscrito –palabra, imagen, escena– que actúa de instalación memorial contra el olvido, más bien, como archivo que establece la vigencia de una sociedad.

Es importante señalar como menciona Taylor (2012), que repertorio y archivo no son opuestos, esto a pesar de sus diferencias. Por un lado, nos habla del archivo como “fotos, documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio” (p.154) y, por otro, el repertorio “tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de las performance, gestos, narración oral; movimiento, danza, canto, en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible” (p.155). (Saavedra, 2013, p.50)

Por ejemplo, la invención de la escritura produjo una relación estrecha con el pasado si se piensa como práctica de conservación de hábitos, celebraciones religiosas y modos de organización política. Ello, porque surge el documento como forma de memoria que estuvo ligado a la responsabilidad de los encargados de preservar y transmitir el pasado. La función de estos “hombres-memoria” – como lo señala Le Goff– era asegurar la vigencia del recuerdo con la palabra y proporcionar los vínculos con la herencia. El mismo Le Goff subraya la relevancia de la escritura/documento como lenguaje

que, a veces, crea su propio campo de acción en el sentido de producir la figura del recuerdo como reinterpretación. “La memoria documento permite reexaminar, disponer de otro modo, rectificar las fases incluso hasta las palabras aisladas” (Le Goff, 1999, p.140).

En el teatro el lugar de la memoria se establece como una dimensión que puede ir de lo mimético hasta lo performático en el sentido de que es un espacio de reelaboración y juego “para” y “con” la realidad recordada. De esa manera se puede dar cuenta de que existen espectáculos que se construyen bajo la estructura de representación, performance o acontecimiento escénico que mezclan sucesos reales con episodios imaginarios. La recomposición del pasado puede asumir dichas combinaciones ya que de ese modo aumenta la capacidad comunicativa del relato de lo acontecido. Respecto a lo último, muchos autores hicieron esto durante la dictadura militar chilena porque tenían que defenderse de la persecución y censura. Los relatos se volvieron excesivamente metafóricos, pero a la vez efectivos ya que con ello fue aumentando cada vez su estrategia comunicativa sobre los horrores del golpe<sup>3</sup>.

Esto es importante cuando se considera el discurso de la memoria como narración, dramaturgia o puesta en escena, pues el carácter simbólico de la representación del mundo da la posibilidad de recomponer la diacronía/sincronía de la ficción. Es decir,

<sup>3</sup> Téngase en cuenta la primera dramaturgia de Marco Antonio de la Parra con *Matatángos o Lo crudo, lo cocido o lo podrido*, o los *Payasos de la esperanza* del Taller Teatro Dos. Para más detalle, véase el estudio de María de Luz Hurtado: *Dramaturgia chilena 1890-1990*.

aparece una manera distinta de visualizar la realidad y los marcos de la memoria.

El propio Le Goff afirma la cuestión del triple problema del tiempo, del espacio y del hombre como materia del pasado, pues señala que podemos fijar la memoria como un devenir, el cual se puede intervenir/desarmar para abrir nuevas líneas de fuga. Vale decir, construir un imaginario posible que inventa y re-evoca la experiencia humana. En *Ladran, luego cabalgamos* vemos una escenificación, por momentos rizomática del pasado, que puede ir desde un acto de subversión y resistencia, hasta la recomposición testimonial distante. El juego con los libros que actúa como “el suelo” de una utopía sostenible, la recuperación de canciones de Violeta Parra y los poemas de Antonio Machado, permiten jugar el juego de un pasado/presente que desarma un aquí ahora también caótico.

En la búsqueda de una teatralidad del pasado, “invención e imaginación” son posibilidades de una memoria creadora que desplaza los márgenes de la escritura tradicional a una experiencia en la que el autor se configura como probable sujeto imaginario. Esta compañía tiene la capacidad de situarse como sujeto de autoficción del pasado, porque nos acercan a una memoria imaginaria posible ya que el pasado queda construido sobre la base de un borde especular, en el cual se mezclan espejismos de sus propias realidades recordadas con otras posibilidades de ficción que anteriormente –en palabras de Badiou– son acontecimientos nuevos fusionados con el poder de la gente que desea cambiar el presente.

Ramón Griffero (Santiago de Chile, 1954), por ejemplo, acude a esta manera especular de escenificación de la memoria al recurrir al grotesco como forma de señalamiento de lo acontecido que se puede alterar o intervenir. En *Historias de un galpón abandonado* –una obra emblemática del dramaturgo chileno– el pasado es una construcción y un dispositivo escenográfico [Galpón/Armario/Roperero] que funciona como inscripción memorial de un tiempo alterado y violento. Es el testimonio visual de un recuerdo desfigurado. De estos armarios salen los personajes como parte de una memoria/país que ha sido cambiada por la represión y el nuevo Estado militar del dictador.

En *Ladran, luego cabalgamos* las formas de representación que documentan e inventan el pasado, sirven para impedir que desaparezca la continuidad de esa cultura original que fundara el espacio de confianza en la política de la igualdad. La obra propone no solo la recuperación de las ideas fundacionales de la izquierda universal, sino también la restauración de la humanidad que poseía la diferencia y que alguna vez existió como práctica social. Víctor Jara, el 15M, entre otros, son lugares de memoria en los cuales se fundaron acontecimientos que, en el montaje de esta compañía española, se revelan como epifanías capaces de originar sujetos colectivos renovados que pueden construir tramas culturales y de verdad diversas.

De repente, cierta cantidad de personas –a veces masas de personas– empiezan a pensar que hay otra posibilidad. Se reúnen para hablar sobre ello, forman nuevas organizaciones y

eventualmente cometen gruesos errores, pero esto no es lo importante. Estas personas hacen vivir la posibilidad abierta por el acontecimiento. (Badiou & Tarby, 2103, p.23)

A Tiro Hecho combina estrategias de escenificación que se complementan entre sí, ocasionando efectivos modos de aprehender el problema de la inestabilidad social contemporánea. La documentación de la imagen de una memoria política, que va desde la Guerra Civil española hasta los mártires de la Revolución Cubana, permite asistir a espacios de recuerdos que se construyen con objetos, libros, carpas, poemas, canciones, films, entre otros. Esta trama escópica de la mirada propuesta, acerca la memoria al espectador que percibe el devenir de la obra bajo un tiempo sobreexpuesto, un tiempo no lineal que permite la superposición de la historia y la memoria. Por momentos, se asiste a la confrontación de tiempos mediante procedimientos alternantes que van de la representación gráfica a las canciones en vivo de Víctor Jara. De este modo, se pone en juego la estrategia de percepción del espectáculo, aquella que estimula una actividad cómplice del espectador.

La idea de la circularidad del espectáculo es otra opción que aparece para hacer que la planificación y el viaje de los actores/personajes se realice como intento de "hacer algo" por el mundo actual. Se da la sensación de que se puede empezar una y otra vez con tal de que las cosas vayan mejor. No hay lugar para la derrota, ni espacio para la frustración, solo existe el ánimo de recomponer los tiempos perdidos. El sueño de los grandes movimientos sociales es así. Va y viene hasta que el acontecimiento ocurra.

Bueno, no sé yo, habría que ver eso, porque así a voz de pronto, todo está bien. Pero habría que contrastar un poco: documentarse, formarse un criterio. Forjar una serie de principios y de respuestas ante cualquier pregunta o duda espontánea y sorpresiva. No sé, enterarse bien del asunto, ser profesionales de la materia, licenciarse de forma autodidacta. No ser unos cualquiera que soportan como pueden el tema. No sé, digo yo, ¿eh? Lo que veamos. (*Ladran, luego cabalgamos*, texto sin publicar)

En la obra, la representación tiene lugar como "mostrar", como un "hacer" y tiene valor, además, en tanto que se transforma en conductas que se reiteran y fijan en una puesta en marcha observable. El carácter representacional de la memoria en el teatro refuerza, por ejemplo, dichos actos de subversión o resistencia identitaria a los que se aludía anteriormente. También inflexiona sobre la materialidad del cuerpo haciendo que exista una "presencia corporal" para encarnar el pasado. Es decir, en la *Ladran, luego cabalgamos* la memoria se asume como cuerpo y espacio en un territorio escénico determinado para mostrar las fisuras de un presente o de un sujeto dislocado. En la obra española se aprecian cuerpos y voces reivindicadoras de justicia social y política; es el caso de la intervención del actor chino (Hao Cui) vestido con uniforme del ejército de su país, cantando *La Internacional* socialista en su idioma. Además, otro momento clave de este actor está en las palabras de Salvador Allende que profiere hacia el final de la obra y que revelan una verdad ausente de un sujeto desaparecido.

El significado de la memoria como representación adquiere importancia cultural, porque es una vía de acceso para comprender los comportamientos y los artefactos que “narran” el pasado para que colectivamente se pueda construir el futuro.

Dicho esto, en el final del texto de *Ladran, luego cabalgamos* se muestra el sentido prospectivo de la memoria, o sea, es un momento que trasunta una “acción/verdad” para comprender que, en este acto de representacionalidad, puede leerse como una promesa social:

6- Vamos a cambiar las cosas.  
LA HISTORIA ES NUESTRA,  
Y LA HACEN LOS PUEBLOS.  
(*Ladran, luego cabalgamos*, texto sin publicar)

## REFERENCIAS

- Badiou, A. (2008). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Manantial.
- Badiou, A. & Tarby, F. (2013). *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Compañía A Tiro Hecho. (2013). *Ladran, luego cabalgamos*. Texto sin publicar.
- Le Goff, Jacques *El Orden de la Memoria* Edit. Paidós, Bracelona.1991
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. España: Cendeac.
- Middleton, David, Derek E. *Memoria Compartida. La Naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Edit. Paidós, Barcelona.199
- Saavedra, L. (2013). *Teatralidad y performatividad en los juegos ejecutados en la puesta en escena de Rode'os de la compañía La Turba* (tesis de magíster). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile.

