

Del escenario al palco: Rearticulación del público en *Información para extranjeros y Cinema Utoppia*

Melissa González-Contreras

“We are all *actors*: being a *citizen* is not living in society, it is changing it.”

—Augusto Boal

El teórico y dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1898-1956) adjudica al teatro un papel fundamental en los procesos de transformación social: “it is precisely theatre, art and literature which have to form the ‘ideological superstructure’ for a solid, practical rearrangement of our age’s way of life” (23). De manera similar, Augusto Boal (1931-2009) sostiene que

[o]ne of the main functions of our art is to make people sensitive to the ‘spectacles’ of daily life in which the actors are their own spectators, performances in which the stage and the stalls coincide. We are all artists. By doing theatre, we learn to see what is obvious but what we usually can’t see because we are only used to looking at it. What is familiar to us becomes unseen: doing theatre throws light on the stage of daily life.¹

Para ambos el teatro propicia conocimiento al develar los mecanismos de la vida cotidiana a la vez que provee los medios para su reorganización. A través del teatro épico, Brecht se aleja del teatro aristotélico, pues no ambiciona lograr el efecto catártico que deviene de una identificación empática con el personaje, sino que apela al predominio de la razón y el sentido crítico por parte del espectador (23). Esto se da mediante el proceso de distanciamiento necesario para la comprensión. Asimismo, recalca que este teatro “demands not only a certain technological level but a powerful movement in society which is interested to see vital questions freely aired with a view to their solution, and can defend this interest against every contrary trend” (76).

Por su parte, para la década de los años setenta, Boal distingue que el teatro latinoamericano atraviesa por un periodo en el que está dejando de lado las delimitaciones tradicionales de este arte. El teatro, señala Boal, se encuentra en un proceso en el que está destruyendo las barreras entre actores y espectadores como indicio del protagonismo individual en las transformaciones de la sociedad.

La destrucción de estas barreras forma la base del análisis de dos obras que subrayan la fuerza renovadora y generadora conferida al teatro frente a su contexto social y el papel fundamental de la audiencia como creadora de sentido y como participante activo tanto dentro de la representación o evento teatral como fuera en su contexto sociopolítico: *Información para extranjeros* (1973) de la argentina Griselda Gambaro (1928-) y *Cinema Utopia* (1985) del chileno Ramón Griffero (1954-). Ambas obras plantean una evolución en el rol de la audiencia teatral. Por un lado, los personajes constituyen una fuerza que apela directamente a ésta y, a lo largo de la acción, ambas entidades atraviesan por un desarrollo análogo al verse obligados a posicionarse como espectadores-testigos pasivos de los acontecimientos o a participar activamente en ellos. Aunado a lo anterior, el empleo innovador del espacio escénico en las obras de Gambaro y Griffero también posibilita un cambio en la función atribuida a la audiencia durante el evento teatral. La manifestación de un cambio en los roles conferidos a la audiencia, así como la configuración espacial de la puesta en escena, funcionan como reflejos y respuestas a circunstancias sociopolíticas concretas, puesto que develan verdades y exhortan a una participación activa y consciente en los procesos sociopolíticos.²

En *Drama, Metadrama and Perception*, Richard Hornby insiste en que no concibamos el teatro como un mero reflejo de la realidad, sino como un elemento que —de manera compleja— opera en ella. Cada obra, como parte de un sistema literario, “intersects with other systems of literature, nonliterary performance, other art forms (both high and low), and culture generally. Culture, as it centers on drama in this way, I shall refer to as the ‘drama/culture complex’” (17).³ Esta idea es importante, puesto que la manera en que las obras responden e inciden en la audiencia parte de la adscripción a los mismos referentes culturales entre ella y la propuesta artística.⁴

Este estudio propone que el desarrollo en la concepción de la audiencia funciona de manera análoga a la del personaje escénico en *Información para extranjeros* y *Cinema Utopia*. Mientras que en escena evoluciona la figura del personaje y la obra artística se instaura como elemento transgredible, se

amplía el panorama para incorporar las relaciones y las estructuras sociales a esta dinámica. De la misma manera, a la vez que en escena se deconstruye la barrera que separa el evento teatral del contexto sociopolítico, también se cuestionan los límites impuestos en el entramado social al cual pertenece el espectador de ambas obras y que se caracteriza por vivir bajo un régimen autoritario. La conceptualización de la audiencia por parte de Jacques Rancière, al enfatizar una equivalencia entre la audiencia teatral y la comunidad, provee un marco para la asociación personaje-audiencia teatral-sociedad en este estudio. Dada esta equivalencia, el performance y el escenario teatral se tornan mediadores que sobrellevan la separación entre la actividad y la pasividad; entre los actores y los espectadores (Rancière 7-12). Simultáneamente, las propuestas aquí analizadas cuestionan y retan los sistemas que han querido coaccionarlas al insistir en una particular visión desde la cual juzgar la realidad. Guy Debord en *The Society of the Spectacle* arguye que,

all individual reality, being directly dependent on social power and completely shaped by that power, has assumed a social character. ... By means of the spectacle the ruling order discourses endlessly upon itself in an uninterrupted monologue of self-praise. The spectacle is the self-portrait of power in the age of power's totalitarian rule over the conditions of existence. (16-19)

Esta realidad individual como proyección de una imagen social impuesta es precisamente uno de los retos que estas dos obras dramáticas buscan hacer patentes, poner en juego y transgredir.

Información para extranjeros es el producto de un periodo significativo de la historia argentina: el periodo de dictadura militar denominado la Revolución Argentina (1966-1973). Asimismo, funciona como un preámbulo a la violencia que supondrá la dictadura cívico-militar conocida como Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Existen paralelismos fáciles de trazar entre el contexto argentino y el contexto chileno de *Cinema Utopia*: las rígidas estructuras de poder asentadas por un estado militar autoritario; la visión paternalista del entramado nacional; la importancia de la homogeneidad nacional según la visión del Estado; y la supresión de toda oposición o supuesto peligro para el orden establecido. En el caso argentino, Jean Graham-Jones destaca la marcada influencia que ha dejado el autoritarismo en la producción artística. Los teatros oficiales, por ejemplo, limitaban las representaciones a obras calificadas como apolíticas, favoreciendo las obras de escritores consagrados o extranjeros. Asimismo, es importante tener en cuenta los mecanismos de censura que cobraron importancia como sistema de

control social pero que, a su vez, contribuyeron al uso de variadas estrategias dramáticas con el fin de eludir dicha censura. Entre ellas se encuentran la parodia, la ironía y la alusión. Igualmente, el contenido de la obra y las técnicas empleadas dependen de la relación entre el discurso y la audiencia, pues la conexión entre ambos surge en base a un lenguaje compartido (Graham-Jones 17-21).⁵

La obra de Gambaro revela el fuerte sentido de teatralidad y performance en el contexto sociopolítico y en la vida cotidiana. En *Theater of Crisis: Drama and Politics in Latin America*, Diana Taylor, aludiendo a Guy Debord, enfatiza:

Just as theatre controls the audience's perception and directs its attention through the conscious use of movement, timing, light, sound, space, and so on, the theatricality of social events also directs and controls the attention of its population. As in theatre, the political bracketing of events encourages the public to participate in them and accept them [. . .] Moreover, the social spectacle, like theatre, not only directs but limits 'the spectator's (potentially limitless) responses to it.' (2-3)

Conjuntamente, Graham-Jones subraya la idea de la reactivación del espectador argentino de las décadas de 1970 y 1980. Éste, además de reconocer y descifrar las referencias de su contexto sociopolítico, es incitado a cuestionar y desmitificar lo que la sociedad y las entidades de poder presentan como verdadero (Graham-Jones 60). *Información para extranjeros* se materializa como un proyecto que pone en evidencia y cuestiona la teatralidad social y política mediante la activación de su audiencia.⁶

Con *Información para extranjeros*, la dramaturga va más allá de una mera transgresión de la "cuarta pared", puesto que en su propuesta ésta es inexistente. Hay una subversión clara e innovadora de los espacios y funciones que cada elemento del evento teatral —actores/personajes y audiencia— tradicionalmente ocupa y representa. John Fleming arguye que la dramaturga emplea el espacio escénico como un personaje del drama (72), mientras que Rosalea Postma señala la radicalización de la organización espacial tradicional en el teatro a fin de involucrar al espectador en la experiencia dramática (36) y Katherine Ford sostiene que el empleo de un espacio teatral no tradicional lleva a que, "the role of the audience is changed from one that is physically detached to one that is intermingled with the action and the actors" (137).

La obra misma ofrece un análisis que justifica sus planteamientos estéticos y sociales. Por un lado, el personaje del Guía —quien, a mayor o menor

grado, mantiene el control de la acción escénica—, al no poder explicar lo que ocurre, lo justifica de la siguiente manera: “Disculpen, señoras. Yo no sabía nada. El teatro moderno es así. ¡Ni respeto por las damas!” (Gambaro 107). Asimismo, al final de la representación de la obra, el mismo personaje borra por completo las delimitaciones entre la experiencia “real” de la cotidianidad del espectador y la ficticia del evento teatral al asegurarle al público que “[e]l teatro imita la vida / Si no aplauden / es que la vida es jodida / Vayamos a la salida” (128). La obra, por lo tanto, busca borrar las fronteras entre escenario y vida cotidiana (Postma 41), y ello acentúa el fuerte vínculo entre *Información para extranjeros* y el contexto sociopolítico del que surge. Taylor explica que esta obra

goes further than Gambaro’s previous plays in depicting the erasure of boundaries between private and public, between theatre and society. Society as a whole, Gambaro stresses, has been transformed into a terrifying theatrical set . . . If the acts of terrorism Gambaro depicts are flagrantly theatrical . . . it is not simply that she is experimenting with a new kind of theatre, rather, she is depicting a new kind of violence, a terrorism that is itself highly theatrical. (136)

Taylor dilucida el fenómeno que Boal advierte en el teatro latinoamericano del periodo, ya que la obra de Gambaro borra toda separación entre las entidades que participan del evento teatral. Junto a ello es evidente la afinidad entre contenido y contexto a través del empleo de los recortes de periódico que acompañan la obra, así como por el ambiente altamente violento y opresivo.

Información para extranjeros es una obra paradigmática por la relación que establece con sus espectadores y la presencia escénica activa de éstos junto con quienes aún conservan la etiqueta de actores-personajes. La interacción entre ellos es constitutiva para el desarrollo de la acción. Tradicionalmente el público ocupa un espacio desde el que observa el espectáculo. La elección del ambiente teatral en *Información para extranjeros* indica una desviación de esta norma; las acotaciones piden una casa espaciosa con corredores, varias habitaciones y un espacio amplio en el que al final del drama diversos grupos se reunirán. Desde el inicio, el público se ve alterado ya que es dividido en grupos pequeños. Cada grupo será dirigido por un guía que, a lo largo de las veinte escenas en las que se divide la acción, lo conducirá por las habitaciones de la casa para asistir a la recreación de escenas de marcada violencia, tales como torturas, violaciones y secuestros. Según Taylor, la idea es justamente confrontar al espectador con la escenificación de la violencia y convertirlo en testigo (139). De la misma manera, la obliteración del espacio escénico y

del público hace de este último partícipe y cómplice de la acción (Cortés 48). Consecuentemente, y luego de haber asumido estos papeles, la audiencia debe enfrentarse como cómplice de las circunstancias de la sociedad argentina.

La naturaleza violenta de la representación y el alto grado referencial al momento histórico en el que se concibió la obra impiden una clara distinción entre la obra teatral que presencia la audiencia y el contexto al que *Información para extranjeros* se refiere.⁷ Por ello, además de la clarificación del carácter simulado de las representaciones, se presentan varias instancias que tienen la función de recordarle al público que se encuentra en medio de un espectáculo teatral. Por ejemplo, en la Escena 5, el Guía les reprocha a los actores que llevan a cabo los roles de Madre y Padre por su mala actuación:

¡Qué mal actuado! Perdonen. Mejor busquemos otra cosa. (*Empuja a la gente hacia la puerta*) No todo el espectáculo es así. Espero . . . ¡Vamos, señores! Por lo menos, necesitan un mes más de ensayo. ¡Qué bestias! (86)

De manera semejante, la acomodadora, que dos veces invita al grupo de espectadores a tomar vino como “Una atención de la casa” (90), les impide el paso a una sala argumentando que los actores están ensayando (116). *Información para extranjeros*, por lo tanto, constantemente reitera su carácter de performance, pero al corroborarse el contenido con el contexto reconocible para la audiencia, el aspecto de performance se extiende hacia el plano sociopolítico.

En la Escena 4, se presenta una de las primeras representaciones de la violencia. El objetivo es determinar el efecto pedagógico del castigo.⁸ El Maestro le hace una prueba de asociaciones al Alumno.⁹ Tras cada respuesta incorrecta, el Maestro imparte una descarga eléctrica sobre el Alumno, la intensidad de la cual va aumentando con cada respuesta errónea. Al finalizar el experimento, el Coordinador —el verdadero encargado del desarrollo del experimento— despidió al Maestro y se dirige a la audiencia con el fin de ofrecer una breve explicación de lo que acaba de presenciar:

Esta experiencia, con los gritos grabados y las torturas simuladas, se repitió ciento ochenta veces. Desgraciadamente, este primer maestro que continuó los castigos hasta los cuatrocientos cincuenta voltios que determina la muerte, no constituyó una excepción. El ochenta y cinco por ciento de los maestros procedió en la misma forma. (83)

La explicación del Coordinador muestra el carácter de “simulación” que se extenderá a las siguientes representaciones. Además, se revela que la verdadera motivación del experimento no es calcular el efecto pedagógico de la violencia sino estudiar la reacción del Maestro con respecto a ésta. Es

evidente que el maestro es incapaz de limitar el uso de la violencia y que está completamente imbuido por ella. La explicación también resalta la función del Coordinador como una suerte de narrador que explica lo recién visto. Brian Richardson señala que al establecer este tipo de comunicación directa con la audiencia, el narrador teatral desestabiliza las identidades —de personajes y espectadores— y desfamiliariza las prácticas convencionales del teatro (106-09). Este recurso subvierte la noción del personaje teatral tradicional que se mantiene omnímodo a la presencia de un público, para ahora no sólo advertir su existencia sino interactuar libremente con él. El Guía, los personajes que llevan a cabo las representaciones de cada escena y los actores que actúan como parte del público en la obra de Gambaro interactúan con éste y lo involucran directamente en la acción dramática como si se tratara de otro personaje más.

El experimento del Coordinador para medir el grado en que el Maestro se involucra en la violencia nos permite aseverar que el resto de las representaciones llevan la misma función con respecto a la audiencia. Es decir, ponen a prueba sus reacciones ante las simulaciones de actos violentos y ayudan a medir el grado en el que el espectador constituye un partícipe activo. Como explica Jason Cortés, “[t]he entire theatrical space becomes the staging arena, and therefore the spectator is engulfed by the dramatic action” (48). Al cuestionar y reaccionar, el espectador participa conscientemente ante lo que presencia y según Postma, también es forzado a advertir que no sólo es testigo sino crítico y evaluador de las situaciones presenciadas (40).

Las acotaciones iniciales en *Información para extranjeros* señalan que “[e]n determinadas escenas, los actores actúan como público, del cual no se distinguen en principio, pero el público no será nunca forzado a participar en la acción” (70). No obstante, la verdadera audiencia no sabe que hay actores entre ellos, por lo que juzga las reacciones que provienen de miembros de su grupo como auténticas intervenciones a la acción. Algunas de las situaciones violentas que los espectadores atestiguan los involucran directamente. En la Escena 6, actores que posan como espectadores son víctimas de un aparente secuestro:

De pronto, bruscamente, irrumpe un grupo de hombres que se abalanza sobre una persona, mezclada con el público, que conversa con otra. A puñetazos y empujones lo llevan escaleras abajo. El otro permanece paralizado por la sorpresa un segundo, luego grita, precipitándose. . . . Consigue liberar al apresado. Los dos suben

unos escalones nuevamente, pero el grupo de hombres se abalanza hacia ellos, los rodean y los llevan arrastrando escaleras abajo. (87)

Asimismo, en la Escena 13, otro actor que simula ser parte de la audiencia se acerca a la actriz que desempeña el papel de la Muchacha y la asfixia. Luego vuelve a mezclarse con el público como un espectador más. Esta acción le causa asombro al Guía, “¿Y éste? (*lo mira*) ¡Y ahora se queda tan tranquilo! ¡Qué hazaña!, ¿eh? ¡Fenómeno!” (106). A juzgar por la participación de estos actores, que en apariencia son parte del público, podemos establecer una serie de conclusiones: primero, la audiencia advierte la posibilidad de transgredir su rol de observador y participar de la acción para constituirse en la fuente que imparte la violencia;¹⁰ segundo, el público experimenta la misma ansiedad de ser una posible víctima; y finalmente, es testigo de las atrocidades padecidas y llevadas a cabo por personas que parecen ser miembros de su mismo grupo.¹¹

Al igual que la violencia en escena sirve como herramienta para observar las reacciones de la audiencia, las asociaciones entre otros recursos dramáticos y el ámbito social del espectador también lo permiten. Por ejemplo, en la Escena 18, la Muchacha presa y torturada nos hace saber que su juego es el del miedo y la formulación de preguntas al recitar el siguiente poema:

El tiempo está alterado, los años por venir están alterados / Tú sabes dónde me encontrarás / Yo, el miedo, yo, la muerte / yo, la memoria inasible / [. . .] / yo, la tristeza de nuestra vida fracasada / Yo asediaré el ‘eso no me concierne’ con mi angustia / y quebraré el sueño ajeno con fuegos de artificio / horribles, indecentes / con fusilamientos incontables caeré sobre la indiferencia / de los que pasan / hasta que empiecen a preguntar, a preguntarse / ¿Por qué el miedo? / ¿Por qué la tortura? / ¿Por qué las muertes? (121-22)¹²

El poema que recita la Muchacha lleva a la generación de posibles preguntas tras las asociaciones que el espectador ha ido forjando desde la apertura del espectáculo. Desde el inicio de la obra, se plantea una serie de representaciones simuladas con las que “Gambaro highlights the guise of normalcy, propriety, and theatricality behind which the cruelest violations of human rights were to take place” (Jehenson 89). Al convertir al público en testigo, Gambaro le confiere una responsabilidad ética y, por ende, ya no puede permanecer indiferente. La obra desestabiliza su función como audiencia de un espectáculo teatral que devela la alta teatralidad de su propio contexto sociopolítico y lo impele a participar de ambos espacios.

Como hemos visto, *Información para extranjeros* alude de forma directa al momento en el que fue escrita y presenta una reconfiguración del rol de

la audiencia mediada por el empleo del espacio y el desarrollo del personaje escénico. Así como Gambaro, Ramón Griffero concibe un importante cambio con respecto a la función del público que deviene de la relación entablada entre éste y los personajes escénicos.¹³ Como *Información para extranjeros*, *Cinema Utopia* está íntimamente ligada, “por destino y circunstancias, a todo un entorno vivencial” (Griffero 9). Solo que en este caso la pieza responde al periodo de la dictadura militar chilena que se prolonga de 1973 a 1990.

Oscar Lepeley enfatiza varios puntos importantes sobre el entramado sociopolítico instaurado a partir del golpe de Estado dirigido por Augusto Pinochet contra el gobierno del Presidente Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973. Por un lado, se establece un gobierno militar que impone una reorganización social en base a una regulación vertical de las relaciones sociales. Para lograr esta concepción hegemónica es imperante someter los sectores dominados al orden para impedir el surgimiento de visiones de mundo alternativas. Esto se consigue a través del disciplinamiento y el establecimiento de posturas de conformidad y obediencia. Lepeley explica:

El modelo que pretende imponer el autoritarismo, su concepción de mundo, se materializa por la represión de los disidentes, por el terror en todos sus grados: la eliminación física, la desaparición, la tortura, la prisión y el destierro. . . . En la primera etapa del gobierno militar, que podemos considerar hasta julio de 1977 . . . el discurso oficial estaba dominado por la retórica de la doctrina militar de la llamada ‘Seguridad Nacional’. Su matriz ideológica se centra en la idea de que la seguridad de la nación y la sobrevivencia de la sociedad están en grave peligro por la acción de un enemigo externo. (11-12)

Por lo tanto, el Estado y las fuerzas militares se instituyen como el instrumento principal para llevar a cabo dicha reorganización nacional en la que sobresale la voz del líder máximo. Según Lepeley, el “espectáculo del discurso” autoritario condiciona y controla cada ámbito de la vida nacional:

[T]iene la potencia del mito, ofrece una visión de mundo coherente, carente de ambigüedad, certero . . . Su función esencial sería la exposición de un proyecto histórico basado en una particular concepción de la sociedad . . . Este orden es el de la “chilenidad” . . . el ser chileno es determinado por su pertenencia a este orden que es la Patria. (18)

Lo anterior permite establecer paralelismos con el contexto argentino ya abordado: estructuras sociopolíticas rígidas; una visión paternalista con respecto al Estado; un carácter nacional que se afianza mediante su homogeneidad; y la seguridad nacional como factor que se encuentra en constante peligro. Con

respecto a la función del teatro chileno durante este momento, y particularmente el teatro de Griffero, conviene tener en cuenta los planteamientos ya señalados en la sección anterior con respecto a la teatralidad del entramado social delineada por Taylor. Otra vez el proceso de desenmascaramiento con respecto al momento social se logra con la reactivación del espectador, lo que encuentra un paralelismo con el distanciamiento que Brecht le confiere al teatro épico (Graham-Jones 60). Asimismo, Milena Grass estima que Griffero ha aportado a la escena teatral chilena al transformar la obra en un espacio de resistencia y la dramaturgia en un espacio de resignificación e indagación de la historia nacional (42).

En su “Manifiesto como en los viejos tiempos para un teatro autónomo” de 1985, Griffero crea su propia teoría del espacio escénico, la que luego servirá para desarrollar la concepción del personaje y la audiencia en *Cinema Utopia*. El dramaturgo indica:

aunque el rectángulo escénico, nos fue legado como el rectángulo de una ventana o de una puerta, [. . .] comenzó a molestar. [. . .] decidí olvidarlo y dramaturgizar para escenas sin paredes, sin bordes, ni fondo, sin rectángulos precisos (Aunque el fantasma siempre presente). Sino tan solo para un lugar, para sus límites (una morgue, un urinario, una sala de cine y su pantalla). [. . .] Y el teatro con su magia, sus ritos, sus convenciones infantiles, junta el abanico y lo abre en un solo espacio de una sola vez en un único tiempo . . . para conmover, para ser un destello de lucidez [. . .] dejando una brecha en el pensamiento que ya no podrán cerrar. [...] Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan . . . para no mostrar como ellos muestran. [. . .] Comenzamos a atrevernos: frente a lo indescriptible y la violencia, la fuerza escénica. No más lamentos ni comedias. Toda renovación del acto teatral conlleva una renovación social y cultural. Si éste logra hacer vislumbrar en el espectador, lo que está en el límite de su pensamiento posible —impuesto . . . con la acción teatral conquistará otro milímetro de lo imposible, quitándole otro milímetro al poder. Y por un instante dejamos nuestra eterna pasividad, complaciente, conciliatoria, concubina. (18-20)

En el manifiesto, Griffero establece varios puntos fundamentales que respaldan este estudio: la renovación del pensamiento dramático; la ruptura de elementos que limitan la comunicación; el poder del teatro de incidir en el pensamiento;

el poder de la renovación social adjudicado al teatro; y el abandono de la propagada pasividad que el orden social ha impuesto.

En *Cinema Utoppia* se establecen tres planos de profundidad escénica. El primero corresponde a la sala de cine del Teatro Valencia que representa el Santiago de finales de la década de 1950. A esta sala acude la primera serie de personajes, quienes asisten con el propósito de ver la película *Utoppia*, que se muestra por entregas.¹⁴ El segundo espacio escénico es el interior de la pantalla, en la que aparece la habitación de Sebastián; este espacio corresponde a la proyección de la película.¹⁵ Por último, la calle transitable que se encuentra tras la ventana de la habitación de Sebastián y por la que pasan y atraviesan personajes representa el tercer plano escénico de esta propuesta. El segundo y el tercer plano tienen lugar en un ambiente marginal y juvenil en el París de mediados de los ochenta, que es correspondiente al contexto temporal del estreno de la obra y, por consiguiente, al de su audiencia original.¹⁶ A los tres planos de profundidad que propone el dramaturgo, yo agregó un cuarto plano: el que ocupa la audiencia presencial de *Cinema Utoppia*.¹⁷

En *Cinema Utoppia* los personajes que ocupan el espacio de la sala de cine involucran a la audiencia presencial para que, al igual que ellos, se conviertan en espectadores, testigos y cómplices respecto a su entorno tras enfrentarse ambos a un producto artístico —una película en el primer caso y una obra de teatro en el segundo. Por lo tanto, es importante destacar la doble función del grupo de personajes en la sala de cine. A la vez que son personajes, también son público, ya que ven, reaccionan y juzgan los acontecimientos que ven proyectados en la película. Algunas de las particularidades de su primer papel posibilitan un contacto con el público presencial afín al que ya hemos mencionado con respecto a *Información para extranjeros*. Cuando se retiran los personajes del cine después de haber visto la primera muestra de la película, Mariana —sobrina de la Señora que se distingue por su retraso mental— vuelve a la sala, se acaricia y manda besos a la pantalla y al no recibir respuesta, se pone a llorar: “Evastian . . . eshito . . . eshito mañana, evastian” (*Cinema* 104).¹⁸ El Acomodador la consuela: “Vamos, Mariana, vamos, algún día lo verás, las películas no pueden ser sólo de plástico, no, ellas también tienen alma, nosotros también estamos dentro de una pantalla. Y algún día, todos nos encontraremos” (104).¹⁹ Mientras que Mariana no concibe que el personaje que acaba de ver en pantalla no le responda, el Acomodador exterioriza su visión de mundo en donde él se reconoce como un personaje más. Por ello, comprende la dinámica que existe entre la ficción y la realidad y el hecho de que una influye en la otra.

Si los personajes en el plano de la sala del cine son además público, ¿hasta qué punto son un público activo? ¿Qué tan cercana es la experiencia de estos personajes a la de la audiencia presencial de *Cinema Utoppia*? ¿Logran los personajes involucrarla lo suficiente como para convertirla en cómplice de lo que ha visto? Desde el inicio de la obra, Arturo se distingue por su pasividad como espectador en la sala de cine.²⁰ Al final de la película del Día Uno —previo a la proyección de *Utoppia*— y tras notar que Arturo no ha salido de la sala como el resto de los asistentes, el Acomodador le pregunta si le afectó mucho la película. Arturo le responde: “No, incluso creo que ni siquiera la vi. [. . .] Mire, no crea que todos los que vienen miran la pantalla, la ven, sí, pero a veces uno viene por el silencio, para pensar, como ir a una iglesia que está obscura, entiende” (92). Arturo asiste al cine, por lo tanto, para escapar de la realidad. El cine sirve como intermedio para la vida invariable que le espera afuera: “Necesito darme valor para poder salir y darme cuenta que todo sigue tal cual como lo dejé” (93).

La proyección de la película *Utoppia* permite inquirir de manera más detallada en el comportamiento de los personajes en su función de audiencia. Cabe mencionar la expectativa que estos manifiestan por la película, en gran parte debido a su título: el Acomodador presiente que algo va a pasar; la Señora llega temprano al teatro y confiesa estar intrigada; y el Señor del Conejo admite tener curiosidad. Tras la primera parte de *Utoppia*, ambas audiencias conocen el estado de Sebastián y de Esteban como exiliados y han visto el sueño y el *flash-back* de Sebastián en el que aparece Ella. Asimismo, se lleva a cabo el saldo de la deuda que Sebastián tiene con el Propietario mediante una representación teatral.²¹ Es posible que los personajes en la sala de cine tengan las mismas dudas y se hagan las mismas preguntas que la audiencia presencial. El Señor del Conejo se pregunta si esas cosas realmente pasarán y acepta estar confundido por la aparición y la desaparición de Ella, mientras que la Señora atribuye todo lo acaecido a la imaginación del director (102). En este sentido, ostentan un comportamiento característico al de una audiencia que reacciona frente a lo que observa, pero también resalta el hecho de que atribuyen lo que no logran entender o conceptualizar a artificios propios del cine o de la imaginación del director.

En el cuarto día de la acción dramática, la trama del filme *Utoppia* proyecta a Esteban filmando su propia película. Mediante esta escena se establece el vínculo más estrecho entre los personajes de la sala y la audiencia presencial de *Cinema Utoppia*. Cuando Esteban comienza a relatar lo que le ocurrió a una mujer en Buenos Aires, las acotaciones especifican que “La imagen

queda estática, se alumbraba la platea, los espectadores desde sus butacas, giran mirando al público, toman el rol de los testigos argentinos” (120). Al romperse la cuarta pared, el cambio de orientación no solo corresponde a un reconocimiento por parte de los personajes con respecto a la audiencia, sino que da cabida al cuarto plano escénico mencionado anteriormente. Por su parte, el hecho de que esta escena se refiera a un caso de marcada violencia acaecido en Argentina también apunta a la temática compartida con el país vecino y al hecho de que ambas obras buscan problematizar las circunstancias sociopolíticas al insistir en el carácter altamente teatralizado de las mismas.

La conceptualización del cuarto plano que propongo complejiza las relaciones entre el público presencial y los personajes en escena. Por un lado, los personajes que ocupan el espacio de la sala de cine son los espectadores de la película *Utoppia*, pero el reconocimiento que hacen de la audiencia presencial los enfrenta con su propia teatralidad y naturaleza de personajes. Milena Grass, Andrés Kalawski y Nancy Nicholls entienden este reconocimiento como un juego de espejos (304). Los personajes en el cine también están representando y, por ende, están siendo observados y juzgados por la audiencia de *Cinema Utoppia*. Este momento abre una serie de paralelismos entre ambos grupos. Los dos han sido espectadores-testigos, y este reconocimiento plantea la misma interrogante que en *Información para extranjeros* delimitan las simulaciones: el grado de complicidad que implica el constituirse testigo. En *Cinema Utoppia* los personajes en su rol de testigos argentinos responden a la escena de la mujer de la siguiente manera:

EL SEÑOR DEL CONEJO: Yo, me levanté, bueno lo de siempre, unos tipos de civil con metralla, como resistía la pobre. Ustedes saben, en esos casos no se puede hacer nada.

LA SEÑORA: Eran tan simpáticos, siempre conversábamos, parecían estudiosos, se la llevaron desnuda, pobrecita. [. . .] No hay que meterse, luego a uno le llega lo mismo.

ARTURO: En todo caso yo no vi nada. Ir a declarar. ¿Para qué? (121)

Estas reacciones señalan el atropello contra la mujer como un evento de suma cotidianidad inscrito en un contexto particular. A su vez, los comentarios acentúan la postura de los personajes como meros espectadores. No obstante, al hacer que los personajes insistan en que no pueden hacer nada y señalen que es mejor no intervenir por miedo a represalias, Griffiero subraya la responsabilidad que estos espectadores pasivos comparten con aquellos que llevan a cabo el acto violento. De vuelta en la sala de cine, Estela le manifiesta a Arturo que ahora que se siente bien ya no le importa lo que

le pase a Sebastián en la película, a lo cual Arturo responde, “No tenemos remedio, así nos hicieron, pequeños y egoístas” (123). Su respuesta apunta a la concepción —que a la vez sirve como justificación— que Arturo tiene sobre el grupo como entes creados, como personajes sin autodefinición que siguen el libreto señalado.

Si bien los planos de profundidad en los que se divide *Cinema Utoppia* se reconocen, el “encuentro” que el Acomodador prefigura, donde la realidad de la película que los personajes juzgaban ficticia y su propia realidad se confunden, se da hasta el final de la acción. El final de la obra coincide con el de la película *Utoppia*. La Señora, el Señor del Conejo y Arturo, desilusionados tras el fracaso de su propia utopía personal, no se presentan a ver la última parte del filme. Estela, quien había quedado de verse en el cine con Arturo, sale gritando angustiada al darse cuenta de que Arturo no llegará a la cita y de que nunca lo volverá a ver; su utopía también se ha desmoronado. Los únicos que ven el final del filme son el Acomodador y Mariana, quien sigue enamorada del personaje protagónico de la película. Esta parte de la película muestra la habitación de Sebastián rodeada de policías que lo exhortan a rendirse. Dentro de la habitación el joven saca una pistola y se dispara en la sien. Luego de que entran los detectives y se llevan el cuerpo del muerto, se efectúa la segunda y última mezcla de planos:

De a poco van apareciendo tras la ventana como vecinos curiosos, la Señora, el Señor del Conejo y Estela. Se aproximan a la camilla, Esteban viene llegando y mira atónito. Todos ‘en procesión’ siguen la camilla, que sale fuera de escena. Queda Esteban solo quien entra a la pieza con la película que había filmado, durante la obra . . . La proyecta sobre los muros de la habitación . . . La pantalla baja, se alumbra la platea. En el medio de la sala Mariana y el Acomodador, acongojados. Mariana se levanta llorando. El Acomodador se queda en su butaca. Luego sigue a Mariana.

ACOMODADOR: Mariana . . . (se acerca a ella y la toma de la mano, van saliendo los dos cabizbajos, el Acomodador, mira la sala vacía). Algún día, tal vez, todo cambiará . . . (129)

La escena marca una nueva mezcla de planos con la aparición de los personajes de la sala de cine dentro del plano de la película en la que enfatizan su rol como observadores pasivos de la acción. Arturo exterioriza su visión sobre lo que es una utopía y ésta se impone a los personajes tanto en su función de público como de personajes. Según Arturo,

Utopía es lograr lo imposible, que no es más que otra utopía, y así nos vamos de engaño en engaño. [. . .] Habría que destruir tanto, acabar con todo lo que nos mantiene acá, sepultar a los que nos han mentido y no nos han dejado vivir, pero para eso hay que ganarles y eso es imposible. (103)

Sin embargo, la última intervención del Acomodador da entrada a la esperanza al señalar que quizás todo cambie un día. Si como estima Griffiero, “[t]oda renovación del acto teatral conlleva una renovación social y cultural” (“Manifiesto” 20), el espectador teatral, “conquistará otro milímetro de lo imposible, quitándole otro milímetro al poder” (20). La consecución de la utopía, o al menos la función de que algo cambie, le corresponde al espectador, quien, después de haberse visto reflejado por el personaje en su calidad de audiencia, podrá rechazar su función de testigo y cómplice para ser testigo y actor.

Información para extranjeros de Griselda Gambaro y *Cinema Utoppia* de Ramón Griffiero operan en el contexto sociohistórico del que surgen, ya que instan al cuestionamiento de las estructuras sociales que delimitan la vida del actor social y exhortan a advertir las confluencias entre la teatralidad vista sobre el escenario y la que se manifiesta en la vida cotidiana. Lo logran a través de la participación activa del espectador con respecto al evento teatral, la que es posibilitada, en parte, por la comunicación y el contacto que establece con el personaje dramático y la reconceptualización del espacio dramático. Ambas obras conducen a que el evento teatral se torne espacio de negociación en el que la participación de la audiencia se orienta a una participación activa en el plano sociopolítico.

University of Maryland, College Park

Notas

¹ La cita proviene del discurso de Augusto Boal a propósito del Día Internacional del Teatro en 2009.

² Existen numerosas obras de ambos contextos que podrían informar esta propuesta. Por ejemplo la dramaturgia de los grupos ICTUS y La FERIA, la producción del dramaturgo Juan Radrigán y el resto de la dramaturgia de Ramón Griffiero escrita y representada durante el periodo dictatorial de Augusto Pinochet en Chile. De la misma manera, otras obras de Griselda Gambaro y la producción de Eduardo Pavlovsky en Argentina también posibilitarían una lectura de la reconfiguración de la figura de la audiencia teatral en periodos marcados por un Estado autoritario. Tanto *Información para extranjeros* como *Cinema Utoppia* se eligieron por ser representativas de esta tendencia.

³ Asimismo, el teórico agrega: “The drama/culture complex, like the myth complex of the primitive tribe, provides our society with a vast model for understanding reality. A play is ‘about’ drama as

a whole, and more broadly, about culture as a whole; reflecting it, but in the active sense of providing a 'vocabulary' for describing it, or a 'geometry' for measuring it [. . .] [a] serious play will call some of those very elements into question, making them seem strange-'alienated,' to use Brecht's terminology" (Hornby 22-23).

⁴ John Fleming señala cómo los códigos teatrales empleados por Gambaro sintetizan la conexión entre su dramaturgia y la sociedad desde la que —y para la que— escribe. Estos códigos permiten la decodificación de su obra a fin de indagar en cómo es moldeada, comentada y cómo interactúa con la sociedad argentina (71).

⁵ Entiéndase este lenguaje en virtud del contexto sociopolítico y cultural que la producción teatral comparte con la audiencia a la que se dirige. Esta idea resuena al "drama/culture complex" de Richard Hornby.

⁶ Katherine Ford sostiene, "The purpose of this play is to force the spectator to see what is happening outside the theater. In that way, the violence on stage is directly linked to that which is taking place offstage. *Información* is a fundamental work that clearly establishes a link between the onstage text and the offstage reality" (141).

⁷ Debe tenerse en cuenta que los fragmentos titulados "Explicación: para extranjeros" enunciados por el Guía han sido extraídos de diarios de la época (Gambaro 70). Estas explicaciones dan información de casos particulares de desapariciones y secuestros (84, 92, 99, 109) y de detenciones (119).

⁸ La primera representación alude al conocido experimento llevado a cabo por Stanley Milgram en 1961 y cuyos hallazgos fueron publicados en 1963. El propósito del Experimento de Milgram era el análisis de la disposición a obedecer órdenes provenientes de una autoridad y el grado en el que ello entraba en conflicto con la conciencia personal de los participantes.

⁹ Al igual que el Alumno, durante el transcurso de la obra la audiencia participará de una prueba paralela de asociaciones entre los acontecimientos escénicos de los que es testigo y los de su propio contexto social.

¹⁰ Si bien los miembros del público que intervienen son en realidad actores, el hecho de que éstos provengan del mismo entorno que la verdadera audiencia y pertenezcan —al menos en apariencia— al mismo grupo, abre posibilidades. Los auténticos miembros de la audiencia se enfrentan ante la posibilidad de ser ellos mismos quienes intervengan de la acción.

¹¹ Según Katherine Ford, la obra de Gambaro no sólo dicta los movimientos y palabras de los actores, sino que cambia el rol tradicional de la audiencia con su mera presencia al dejar abierta la posibilidad a la intervención. Asimismo, "It radicalizes the role of the spectator and the actor within the theater by placing a strong emphasis on the former" (Ford 138). Por su parte, Rosalea Postma sostiene que las dudas y confusión que el público experimenta en esta obra lo lleva a pensar mucho más en sí mismo que en otras obras convencionales (40).

¹² Griselda Gambaro atribuye este poema a Marina y Juan Gelman (122).

¹³ *Cinema Utoppia* fue estrenada por el Teatro Fin de Siglo en la sala El Trolley el 15 de junio de 1985 (Griffero *Cinema* 86).

¹⁴ Los personajes que ocupan este espacio son: el Acomodador, la Señora, Mariana, Arturo, el Señor del Conejo, Estela y el Marinero (Griffero *Cinema* 87).

¹⁵ Participan en la película Sebastián (joven exiliado chileno), Esteban (exiliado latinoamericano), el Proprietario, Ella y otros personajes secundarios (Griffero *Cinema* 88).

¹⁶ Con respecto a la doble temporalidad de *Cinema Utoppia* y el impacto que esto generaría en la audiencia Milena Grass comenta: "En términos filosóficos, esto nos coloca a nosotros, espectadores de la obra de Griffero en 1985, en un juego temporal en que vemos, en primer plano, un pasado lejano —década del cincuenta—, viendo su futuro —comienzos de los ochenta, futuro del que participamos— lo que genera una especie de vértigo temporal que anula la lógica de la causalidad [. . .]" (51).

¹⁷ En lo sucesivo me referiré al público de *Cinema Utoppia* como "audiencia presencial" para distinguirla de la serie de personajes que también funge como audiencia dentro de la obra. Esta obra es sólo un ejemplo de la compleja estructuración y teorización que Griffero lleva a cabo en su dramaturgia.

El crítico Alfonso de Toro señala por ejemplo, que el dramaturgo transforma el teatro en un espectáculo total en el que los distintos espacios que la componen se interpretan, se contradicen y se influyen mutuamente (123). Asimismo, señala que Griffiero concibe el texto espectacular como diversas imágenes que se concretizan en diferentes planos espacio-temporales con numerosas funciones semánticas. Éstas resultan en varios “teatros en el teatro”, varias “escenas en la escena”, “actores en actores”, “historias en la historia” (122).

¹⁸ La descripción que se hace de este personaje es la siguiente: “La sobrina de la señora, retardada mental, al borde del mongolismo. Ella es la pureza” (Griffiero *Cinema* 87).

¹⁹ Este personaje “[n]ació en la sala y nunca ha salido de ella, su gestualidad es tomada de las películas que ha visto, podría tener cuarenta años pero es tímido como un niño. Él es la utopía” (Griffiero *Cinema* 87).

²⁰ Éste es “[e]l incrédulo, decepcionado de la vida, pero desafiándola, desprecia la sociedad, alcohólico, pero lúcido” (Griffiero *Cinema* 87).

²¹ Ella es amiga de Sebastián; una “[d]etenida-desaparecida”, es un fantasma de su recuerdo (Griffiero *Cinema* 88). La deuda que Sebastián tiene con el Propietario se salda cuando el primero accede a representar con el otro una pequeña obra de teatro en la que Sebastián representa el papel del esposo que al llegar de trabajar encuentra a su esposa —papel representado por el Propietario— con otro hombre (101).

Obras citadas

- Boal, Augusto. “Augusto Boal 2009.” *International Theatre Institute ITI – World Organization for the Performing Arts*, 2009. Consultado 26 de marzo 2017.
- . *Teatro del oprimido/1: teoría y práctica*. Traducido por Graciela Schmilchuk. Editorial Nueva Imagen, 1980.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Editado por John Willett. Hill and Wang, 1964.
- Cortés, Jason. “La teatralización de la violencia y la complicidad del espectáculo en *Información para extranjeros* de Griselda Gambaro”. *Latin American Theatre Review*, vol. 35, núm. 1, 2001, pág. 47-61.
- De Toro, Alfonso. “La poética y práctica del teatro de Griffiero: lenguaje de imágenes.” *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*, editado por Alfonso de Toro y Klaus Pörtl, Vervuert Verlag, 1996, pág. 113-37.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Traducido por Donald Nicholson-Smith, Zone Books, 1994.
- Fleming, John. “Argentina on Stage: Griselda Gambaro’s *Information for Foreigners* and *Antígona Furiosa*”. Louisiana Conference on Hispanic Language and Literature, 1994, pág. 71-82.
- Ford, Katherine. *Politics and Violence in Cuban and Argentine Theater*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Gambaro, Griselda. *Información para extranjeros. Griselda Gambaro: Teatro 2*. Ediciones de la Flor, 1987, pág. 67-128.

- Graham-Jones, Jean. *Exorcising History: Argentine Theater under Dictatorship*. Associated UP, 2000.
- Grass, Milena. "Cinema Utopia (1985) y Río Abajo (1995), de Ramón Griffiero". *Apuntes de Teatro*, núm. 134, 2011, pág. 41-53.
- Grass, Milena, Andrés Kalawski and Nancy Nicholls. "Torture and Disappearance in Chilean Theatre from Dictatorship to Transitional Justice." *Theatre Research International*, vol. 40, núm. 3, 2015, pág. 303-13.
- Griffiero, Ramón. *Cinema Utopia. Tres obras*. IITCTL/ Neptuno Editores, 1992, pág. 84-129.
- . "Manifiesto como en los viejos tiempos para un teatro autónomo". *Tres obras*. IITCTL / Neptuno Editores, 1992, pág. 18-20.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Bucknell UP, 1986.
- Jehenson, Myriam Yvonne. "Staging Cultural Violence: Griselda Gambaro and Argentina's 'Dirty War'". *Mosaic*, vol. 32, núm. 1, 1999, pág. 85-104.
- Lepeley, Oscar. *Autoritarismo y discurso literario: Teatro contestatario chileno post-golpe*. Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994. UMI, 1994.
- Postma, Rosalea. "Space and Spectator in the Theatre of Griselda Gambaro: *Información para extranjeros*". *Latin American Theatre Review*, vol. 14, núm. 1, 1980, pág. 35-45.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Traducido por Gregory Elliott, Verso, 2009.
- Richardson, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Ohio UP, 2006.
- Taylor, Diana. *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Kentucky UP, 1990.