

Experiencia política y estética del teatro en y a través de sus espectadores en el marco del Festival Escena Obrera ¹

Political and aesthetic experience of the theater in and through its spectators in the framework of the Escena Obrera Festival

Lía Toro Coddou²

ldtoro@uc.cl

Resumen:

Ser público teatral es una acción estética, simbólica y política que en este texto guía la pregunta por el teatro situado en lugares no convencionales. A través de una inmersión en la experiencia del III Festival Escena Obrera realizado en Santiago de Chile en Abril de 2017, el siguiente documento comprende la dimensión liminal del espectáculo escénico en tanto se conjugan en y a través de público la esfera de la vida y la ficción, instalándolo durante la experiencia en un punto crucial del espacio no homogéneo y ritual; lo anterior se constituye en un vehículo de construcción de imaginarios y narrativas identitarias de las luchas de los trabajadores.

Palabras clave: teatro, micropolítica, públicos, liminalidad

Abstract:

Being a theater audience is an aesthetic, symbolic and political action that in this text guides the question of theater located in unconventional places. Through an immersion in the experience of the III Festival Escena Obrera held in Santiago de Chile in April 2017, the following document includes the liminal dimension of the scenic spectacle while the sphere of life and fiction are combined in and through the public, installing it during the experience in a crucial point of the nonhomogeneous and ritual space; This is a vehicle for the construction of identity imaginaries and narratives of workers' struggles

Keywords: micropolitics, theater, liminality, publics

Recibido: 20-01-2018. Aceptado: 20-04-2018.

1 Este artículo se gesta en el proceso de investigación del seminario Públicos y experiencia de la teatralidad 2017 del Magister en artes PUC.

2 Actriz, Docente Facultad de Medicina UC

El siguiente artículo nace como fruto de una investigación *in situ* acerca del Festival Escena Obrera en su tercera versión realizada en Santiago de Chile durante el mes de Abril de 2017, pero también nace al alero de la noción de la diversidad de prácticas teatrales que se llevan a cabo en Santiago y por qué no, en Chile; y aunque no es el punto central en esta reflexión, es preciso hacer notar que actividades como este festival son posibles en gran parte por la voluntad de los gestores y teatristas que sigue adelante con empresas aparentemente imposibles. Son viables también porque los equipos de profesionales han logrado vincularse con aquellas personas que construyen ese espacio poco explorado del público. Finalmente, germina gracias a un viaje sobre el escenario como actriz de teatro callejero y también como público de experiencias de este género.

Es esta área la que suscita el interés de este ejercicio iterativo, el espacio del público como lugar performativo que completa el teatro de manera inseparable ¿Qué hay en aquella área poco iluminada del arte escénico que la hace tan atractiva y desconocida a la vez? Pareciera ser un ámbito inasible en los estudios teatrales que, o se toca desde la perspectiva cuantitativa o que se diseña desde la semiótica, pero una tercera mirada (y cientos más claramente) puede levantarse: una perspectiva performativa que lea los cuerpos y los discursos de manera conjunta, lo que evidentemente no la separa de las otras lecturas. Tal como Guattari establece que sus categorías de molaridad y molecularidad se lean al unísono (Guattari y Rolnik, 2006, p. 150), fondo y forma son indivisibles e inseparables para comprender el fenómeno del público, es en esos términos un fenómeno macro y micro, general e igual para los asistentes pero individual y particular para cada uno de ellos. Dado esto, se tendrá por supuesto que: 1) El público se compone por personas sensibles, inteligentes y libres³ en su individualidad 2) El público es inseparable de su contexto personal y global 3) El uso del espacio físico e imaginario influye en el público 4) La obra teatral ocurre en un proceso mixto entre lo que ocurre en la realidad tangible y lo que estimula en el público.

Entonces para analizar y comprender este fenómeno –el del público– como un espacio performativo, liminal y político, es necesario entender en qué marco se gesta el Festival Escena Obrera dando cuenta de sus orígenes específicos, su visión y caracterización de su realización; luego se profundizará en el rol del público y sus problemáticas considerando las implicancias de ser espectador o público, su carácter político y teatral; a continuación se hará una revisión sobre tres instancias del festival registradas, es importante comprender que no son *funciones*, son *instancias* que se componen de más factores que la obra de teatro; finalmente se podrá apreciar un cruce entre las perspectivas teóricas y el material de campo señalado.

El desarrollo del teatro, del ejercicio de la actividad teatral se compone por factores de índole artística como también de índole cotidiano, por un lado como *arte vivo* se reactualiza constantemente con la aparición de nuevos y estimulantes medios cuyo interés para el crecimiento del conocimiento de la especificidad teatral es cada vez más influyente, pero por otro lado está el entramado de factores prácticos que develan la artesanía de este oficio profesionalizado. En múltiples casos una obra de teatro ve la luz con un equipo de actores como elenco y un director, sin la participación de escenógrafos, productores, diseñadores, etc. Es tanto en estas experiencias voluntarias como en las compañías que poseen equipos

3 La libertad del público se constituye como una tesis de este artículo, hace referencia al potencial de libre acción por parte de las personas a *ser público*. Es un ejercicio de *micropoder* (Guattari 149, el énfasis es mío) en tanto que es una acción situada de producción de subjetividad por parte de quien asiste a una obra teatral. Para poder constituirse un público deben coincidir más factores que la mera asistencia, por lo que sostendré que una persona que se aporta a un público es libre de hacerlo.

más grandes que poder acceder a espectadores es crucial. En ciertos casos las salas de teatro asumen un rol de gestión y difusión que convocaría espectadores, pero ¿Las experiencias no contenidas en salas, o compañías con equipos multi-funcionales donde el actor es quien debe buscar espectadores, cómo acceden a un público? La idea de *ir donde está el público* es una estrategia que forma parte del lenguaje del teatro de calle o de lugares no convencionales, y es en parte una de las premisas en el accionar del Festival Escena Obrera. Ahora bien, ir en búsqueda del público puede ser una decisión de sentido discursivo o de necesidades económicas (acceder a un mayor número de espectadores), factores que no son independientes, y pueden operar al mismo tiempo a la hora de comprender el fenómeno teatral fuera del edificio teatral. Lo que sí debe quedar claro es que sin testigo el teatro queda incompleto y es de esperarse que cualquier equipo teatral quiera tener un público, otro al frente a quien apelar con la performance escénica. Ese *otro*, el *no hacedor* es un foco de relevancia que nos ha llevado a modificar nuestras prácticas o por lo menos a entender que no somos dueños del teatro *per se* y hay algo allá afuera del escenario que nos contiene incluso mientras ocurre la ficción; parafraseando a Ileana Diéguez, hay un espacio *en* el teatrante donde se yuxtaponen ficción y realidad integrando el contexto a la performance en ese espacio *liminal* que genera una realidad nueva, pero habría que considerar también al espectador en esta área de la liminalidad ¿No es acaso él la cara visible del contexto? Es pues *en* el espectador que confluyen la vida y la ficción.

El uso de espacios ausentes del rótulo de sala de teatro y con carácter de uso público (ya sea por pertenecer al estado como calles o plazas, como de uso común en el caso de sedes vecinales, centros populares o espacios comunitarios) es clave sobre lo que se intenta decir aquí. En Chile la práctica teatral acontece durante todo el año en espacios abiertos y cerrados, de manera autónoma con compañías teatrales, como al alero de instituciones, pero también convocados por diversos festivales, la idea de festivales y encuentros se ha convertido en una alternativa asociativa que permite a los montajes acceder a más y nuevos espectadores, prolongar la vida de la obra y compartir experiencias con sus pares, es un paraguas que a la vez coopera con la convocatoria de espectadores, además de la posibilidad de contactarse con los públicos contenidos la idea del festival o encuentro. Festivales como Santiago off, Santiago a la gorra, FINDATZ, Entepola, Escena libre o el FITKA que actualmente se encuentra inactivo, entre muchos otros, nacen como marcos para sostener o posibilitar la actividad teatral inmersa en nuevos contextos. De esta camada de posibilitadores germina el Festival Escena Obrera en 2015.

Escena Obrera nace entre las manos de un grupo de amigos, algunos actores y actrices con una fuerte conciencia de su rol como trabajadores, pero también personas inmersas en el trabajo sindical en espacios no vinculados a las artes. Desde profesores de teatro, técnicos de sala, trabajadores del DIBAM, funcionarios de Komatsu Chile y meseros contemplaban su posición como agentes del mundo político desde el oficio escénico y se enfrentaron a la pregunta sobre dónde hay un punto de encuentro entre las artes y los trabajadores. Es relevante destacar que este equipo, que ha cambiado y crecido desde su creación en 2015, se posiciona antes que todo como un grupo de trabajadores políticamente comprometidos, que realizaban trabajos con distintos movimientos antes de su conformación como equipo de Escena Obrera. Si bien el festival no tiene una militancia política en ningún partido, si hay un trasfondo ideológico y un bagaje sobre algunos tipos de participación política en sus orígenes fundacionales, además de relevar la importancia del carácter de los colegas como trabajadores. Es, como dijera Piscator, que la postura del autor chorrea a la postura política de su obra de manera inseparable.

El equipo de Escena Obrera señala en su web que:

Escena Obrera vincula el arte con las y los trabajadores, sus sindicatos y espacios de organización, buscando reflexionar, cuestionar y expresarse frente a las grandes problemáticas del país. Las jornadas (de la versión 2017) integrarán arte, teatro, danza, música, encuentros de fútbol, actividades para niños, conversatorios y bibliotecas laborales. Todas las funciones serán de carácter abierto, con aporte voluntario.

Pero además, para esta tercera versión posee un manifiesto que busca establecer a Escena Obrera como un movimiento entre artistas y trabajadores. Concretamente es una instancia que se conecta con sindicatos para instalar puestas en escena en sus edificios, centro de reunión o salas, posibilitando que sus integrantes participen del teatro.

Su primera realización en 2015 fue una instancia de experimentación, de buscar caminos para encausar su necesidad de hacer dialogar los intereses de los trabajadores y del mundo del teatro. Dicha versión se concretó como el encuentro entre organizaciones sociales y compañías teatrales, todo quien postuló fue incluido presentando más de 30 obras.

La segunda versión marcó el proceso de vinculación con sindicatos específicos, vínculos que se tradujeron en la *Escuela Escena Obrera*, taller de teatro realizado al interior de un sindicato durante todo 2016. Ese mismo año conocen y participan del sindicato de actores, del sindicato de trabajadores del arte y del sindicato del museo de la memoria, reafirmando la idea de que en las áreas de cultura los *hacedores* son también trabajadores. El lema que contenía el encuentro era “Unidos frente al trabajo precario”.

En 2017 las consignas que enmarcan son “Ni una menos” y “no + AFP” haciendo resonancia de ciertas demandas sociales vinculadas a casos de femicidio y en la solicitud de cambios del sistema de pensiones. El evento es financiado por los integrantes de la organización, por cuenta de ellos corren los fletes y producción para que las compañías presenten sus obras y los fondos para realizar aquello se generan a través de la venta de té, café, sándwich, choripán y/o bebida durante el evento de cada obra. Lo recaudado por cada compañía mediante la *gorra* se acumula en un fondo común que será repartido de manera proporcional entre todos los participantes. No es extraño que la actividad teatral se financie a través de la venta de comida, o por lo menos se reduzcan los gastos de la producción a través de los aportes de esta, pero desde la perspectiva del espectador, tener un producto para consumir, amenizar y acompañar su experiencia teatral es finalmente un atractivo. No sólo es la transacción económica por un producto deseado, es parte de nuestra cultura que vincula la convivencia, la vida en común y el compartir con el comer; de modo que este recurso de financiamiento termina convirtiéndose en un factor relevante de la experiencia de la obra, no serán las mismas dinámicas de movimiento por el espacio pues se vende mientras se actúa, no será la misma relación del espectador con la organización pues se interactúa directamente, no serán los mismo códigos de comportamiento ni la misma familiaridad, en fin, las reglas del juego se mueven hacia un espacio más personal.

La curatoría el festival busca montajes cuyo contenido toque temas de relevancia para los sindicatos, que pasarán a constituirse en los primeros espectadores. No buscan directamente obras que trabajen con la ruptura de los medios establecidos en el arte, cabe preguntarse qué tantas de las obras que son pensadas para espacios no convencionales

se construyen como revolucionarias en el medio teatral. Reciben postulaciones de obras familiares, que se refiere a obras que serán bien recibidas tanto por niños como por adultos, y obras no familiares, la intención detrás de esto es poder incluir a las redes de los trabajadores que se convocan al espectáculo, idea que no deja de recordar las filarmónicas de obreros en los años 20, lo que sigue manteniéndonos en este círculo entre lo político y el teatro

Teatro y política

Lo primero es señalar que *el teatro no es sólo actuación*. Si comprendemos esta frase podemos instalarnos a discutir sobre un acontecimiento que se lleva a cabo con más elementos que solo quienes realizan la obra teatral; es desde este sitio de introducción que surge la pregunta por el otro lado del teatro, la figura de la *otredad* del espectador. Y si nos adentramos en el mundo de qué es lo que relaciona a estas dos partes, teatristas y espectadores, podremos ver que se trata de un encuentro performativo entre dos tipos de roles; esto que parece ser obvio, es analizar un fenómeno en términos que se suelen utilizar para analizar lo que ocurre sobre el escenario, pero ¿No es acaso el teatro un acontecimiento que ocurre en presente fuera del escenario también? Podría ser que se considere el espacio-tiempo en que se desarrolla el espectáculo teatral como distinto del presente, pero ¿Acaso no es posible sólo si ambas partes –teatristas y espectadores- se encuentran en ese momento en ese lugar?

La primera discusión que habría que instalar es en torno a la idea del espectador. Roberto Fratini entrega una mirada sobre el acto extroflexivo, llevando a un sitio fuera de si la idea de reflexividad, dirá “Spectator: aquel por el cual y a través del cual se articula la esencia del spectaculum” (Ignasi Duarte y Roger Bernat, 2009, p.225) La idea de que el espectáculo se arma, se construye en su más mínima expresión -la esencia- fuera del escenario, y aún más, *a través* del espectador, da cuenta de que hablar de teatro no será hablar sólo de la obra teatral, implicará en mayor o menor medida hablar de un encuentro unos delante de otros.

Ahora bien, esta idea del encuentro pareciera ser más compleja. Del lado de la puesta en escena tendremos a un grupo de teatristas cuyo punto en común se construye durante el trabajo de preparación de la obra y culmina en la expresión de esta ante otros (por ahora, sólo otros). Por el otro lado encontramos a un grupo de personas que serán espectadores de una obra teatral ¿Qué tienen en común ellos? Podría ser que nada. Pero si tuvieran, ¿Los comprenderemos en los mismos códigos que comprenderemos a esos espectadores individuales, ansiosos por ver el espectáculo? es decir ¿Será lo mismo que tengan o no algo en común? Rodríguez-Plaza (2014) se refiere a ese grupo con algo más que la instancia presente en común como una “...entidad antropológica más compleja y concreta marcada, no sólo por asuntos sociales, si no también psicológicos, culturales y biográficos” (p.201) Si se considerara esta idea como posible, estaríamos señalando y comprendiendo a ese otro como un corpus que respira, que viene a hacer una experiencia conjunta, porque ¿Es posible quitarse aquello que es parte de la vida, aquello que compartes con otros y presenciar un espectáculo teatral como una hoja en blanco? ¿No habrá acaso una dimensión otra donde se articular esta experiencia? Es en este cruce de lo que se percibe aconteciendo en el escenario y la reconstrucción de imágenes que el espectador genera, haciendo uso de su bagaje cultural, psicológico, su cosmovisión y postura, aparece un espacio para *el público*, para este corpus que se instala como la otredad escénica y completa la idea del teatro. ¿Qué se crea entre teatristas y público?

Si el público se establece como un corpus que comparte y crea imaginarios al momento de la obra, lo que ocurre es un movimiento reflexivo o novedoso de pensamiento, dicho de otro modo, al conjurarse la dimensión antropológica de la *multitud* y el discurso teatral (sea de contenido o de forma) podríamos estar asistiendo algo bastante parecido a una asamblea, que si bien no representa fuerzas enfrentadas puede establecer una acción constructiva de identidades, de formas de la vida en común, en fin, de la cosa pública o política.

Hablar de teatro y política siempre termina siendo en terreno donde abundan las explicaciones de a qué es lo que se hace referencia. Lo primero que habría que aclarar para comprender el siguiente artículo es que tal como Piscator entendía su acción teatral dependiente de su acción política (1976, pp.17-18), el teatro –o la idea de teatro que se maneja acá– es inseparable de la idea de la acción política. Lo interesante de esta aclaración no es el afán por delimitar las posibilidades de qué es lo político, si no que demarcar una línea sobre qué es el teatro. Hablar de liminalidades del espacio *del* público o de liminalidades del *espacio público*, es una manera de redundar sobre la idea del rol de los espectadores en tanto público como agentes políticos del fenómeno teatral, el acento no se ubica en lo que ocurre sobre el escenario, se ubica convenientemente en aquello que está en frente del escenario; aunque el juego es doble, no sólo es una frase que expresa de manifiesto un foco en el público teatral, si no que la abstracción visual del uso de las palabras nos hace pensar a la vez en el espacio público, ese tramo de la espacialidad que no se mantiene para la acción privada constituyéndose para las personas como el espacio común donde se desenvuelve la vida. La política que bien definimos a vuelo de pájaro como “la cosa pública” es el arte de la gestión, organización y manifestación del poder, y claro, como todo concepto nacido al alero de las sociedades humanas, se refiere al poder de un grupo comúnmente ciudadanos. No vale la pena detenerse aquí a definir quiénes son sujetos de derecho para participar de la cosa pública nacional, pero si consideraremos el concepto en su más amplio espectro en relación a grupos integrados por espectadores actores, técnicos, sindicalistas, artistas, estudiantes, trabajadores y el diverso abanico de participantes del III Festival Escena Obrera 2017

Sobre lo público

Vivimos una época donde la idea de *lo público* es compleja de definir. Hoy son espacios públicos lugares de administración estatal como las plazas o museos, pero también otros con dueños privados como son los centros comerciales *mall* o el hecho de que nuestra ciudad cuenta con un transporte público de privados, nuestra idea de *la cosa común* no tiene completa relación con un tipo de propiedad sobre el espacio, si no más bien con un tipo de uso sobre él. ¿Será posible ampliar esta concepción del espacio público? Bastaría situarse en cualquier territorio de la ciudad para comprender que cada comunidad, que cada grupos, que cualquier atisbo de asociatividad construirá su propio espacio público, levantará su propia plaza común, constituirá su espacio abierto, tenderá sobre el piso una alfombra tal como hacía Peter Brook y establecerá un espacio heterogéneo, levantará pues, su propio escenario. No es lo mismo entender el escenario como espacio público que el espacio público como escenario, diremos que en el primer caso de carácter más teatral el escenario está en manos del público y en el segundo de tono más político, que la palestra de lo público acontece teatralmente. Y ambos son escenas liminales de la constitución del público teatral que pueden operar de modo conjunto.

El escenario como espacio público

Esta dinámica establece las circunstancias en que la demarcación espacial que constituye el escenario de un montaje teatral se posiciona al servicio de los discursos del público, abriendo las puertas a que su existencia sea considerada de propiedad o uso de la multitud. El escenario será un espacio público cuando se transforme para los espectadores en un área temporal, espacial, ideológica y volumétrica donde su imaginario se encuentra. Es pues cuando el espectador que percibe la obra teatral, se encuentra en ella empática o no empáticamente y en su proceso de apropiación imaginaria colectiva se transforma en público teatral

El espacio público como escenario

Esta dinámica, de otro modo considera la situación en que el espacio cotidiano de uso público se convierta en un potencial escenario. De este modo la superficie que habitan o experimentan las personas sufre un cambio temporal a través de su uso por y para un montaje teatral, transformándose dichas personas –que podrían ser transeúntes por ejemplo- de actores de su vida a espectadores de la puesta en escena. La obra los convierte en público teatral posicionándose en su espacio de existencia.

Esto es un acto de *micropolítica*, sin olvidar que, parafraseando a Deleuze, es una acción que da calidad intrínseca de resistencia al poder imperante. Y no es solamente de iniciativa de teatristas que deciden realizar sus obras fuera de las salas de teatro por un tema de acceso, por un tema de públicos numéricos, por afinidades ideológicas, u otros, es un acto emancipatorio del espectador: hacer uso del espacio con el fin de reunirse a compartir una experiencia estética. Sería inocente pensar que el ejercicio de la libertad individual para disponer de ciertas horas en una actividad “improductiva” para la sociedad neoliberal capitalista es *el* acto revolucionario *per se*, que está fuera de los márgenes del capital y la industria. A veces queremos creer que el teatro se mueve en un carril totalmente independiente de los cánones del mercado, pero ¿Nuestros imaginarios están mediados por el mercado? Diríamos más bien que es un carril interdependiente, reaccionario, dialógico y crítico. Lo interesante es que ahí hay una clave sobre el ejercicio de este público, nadie le pide (en particular en el festival) que deconstruya sus imaginarios, que se nutra de ideas fuera de su capital cultura de manera previa al encuentro teatral, tanto en él como en la performance de la obra de teatro confluyen la crítica y el diálogo interdependiente de una experiencia “no productiva” en un mundo de cánones “productivos”, si no ¿Cómo confluyen en una instancia teatral actividades tan diversas como teatro infantil, literatura anarquista, un campeonato de football y una completada, coronado todo esto por juego inflables para los niños?

Espacio (del) público en el III Festival Escena Obrera

Como ya se ha dejado ver, el espacio no es un tema menor para la realización de una obra teatral. Disponer de locación adecuada en el marco del teatro en espacios no convencionales se torna de suma importancia los factores prácticos, artísticos y discursivos confluirán al dar relevancia al contexto. Las jornadas del III Festival Escena Obrera se sitúan en espacios de uso común –de sindicatos, asociaciones gremiales o comunitarias- que comprenderemos como espacio público. De la observación y participación espectral de

las jornadas se extraen ciertos elementos de análisis de profundo interés.

Locación, la impronta y el subtexto: El equipo del festival se dio a la tarea de que el contenido de las obras, o bien, su forma, tuvieran relación con el espacio de realización. Los vínculos con las sedes de las jornadas buscaban un vínculo político- estético. De ese modo la obra “1907 Patria y traición” sobre la matanza de Santa María tuvo lugar en el Museo de la memoria y los derechos humanos; “Los perros de la constitución” que reflexiona sobre las constituciones creadas en Chile tuvo sede en la Facultad de derecho de la U. de Chile; o Las obras familiares “Gallinas” y “Migrantes” en centro de eventos donde los sindicatos de la zona norte juegan su torneo de football todos los domingos en compañía de sus familias. Ofrecían así las jornadas experiencias dobles o de más niveles de la evocación en las lecturas sensibles del público, además esta jornada contó con el Carro Nómade, carromato itinerante que puede servir de pequeña sala o como escenario abierto.

Especificidades de este teatro: Hay ciertos elementos de las obras presentadas que dan cuenta de una manera específica de hacer teatro. En primer lugar, los requerimientos técnicos de audio e iluminación no son excluyentes para la realización de la obra, algunas son iluminadas con halógenos, ampolletas de 100 watts en el caso del Carro Nómade, o la parrilla montada del Museo de la memoria y los derechos humanos sobre la cuál no se pudieron realizar cambios, dejando la obra alumbrada intermitentemente. ¿Suscitaba esto problemas para el espectador? Consultado sobre esto un asistente a la última instancia señalada declaraba que lo relevante era el contenido de la obra ¿Acaso el contenido discursivo es un elemento característico de esta dinámica de presentación teatral? No necesariamente este contenido discursivo se corresponde a una fábula o narración aristotélica, el caso de la obra “Migrantes” no presentaba historia pero sí temática: la discriminación de quienes migran a otro país, pero era una sucesión de cuadros con elementos pequeños que los actores se colocaban y quitaban rápidamente interrumpidos por cantos, cada cuadro de manera independiente *mostraba* una experiencia de migración. Ligeramente distinto es el caso de “Los perros de la constitución” que utilizan una metáfora ficcional interpretando a perro que viven afuera del palacio de la moneda, aunque sorteando la propuesta poética si hay un discurso abierto acerca del poder de los políticos y su abuso de este. Antes de responder a la pregunta es necesario señalar que los montajes se acompañan de elementos coloridos, con usos extra-cotidianos, con actuaciones que incluyen mayor volumen vocal incluso sacrificando sutilezas interpretativas y mayor expresión corporal. Hay paneles pintados con ruedas, grandes basureros, grandes elementos escenográficos que son dinámicos y se transforman, vestuarios uniformados y de colores atractivos, en fin, construcciones de goce estético y no sólo ético. No podría entonces decirse que son obras primariamente discursivas, pero tampoco fiestas callejeras al aire libre sin narraciones. Están contextualizadas.

Elementos fuera de la ficción teatral: Existen elementos que acompañaban cada jornada y que formaban parte de la experiencia del público aunque no formaran parte de la ficción de las obras, entre ellos se contaban lienzos impresos de la Coordinadora nacional de trabajadores zona sur, del Sindicato N°1 del museo de la memoria para la jornada realizada ahí, El Manifiesto Escena Obrera y alguna señal de la (s) obra (s) que tendría lugar. A esto hay que agregar un puesto constante de venta de productos comestibles, según el horario de la función podía ser café, té y sándwiches o choripán, cerveza, helado, bebidas y completos

Ambiente familiar: En la observación emergió un aspecto del comportamiento del público marcado por una participación activa e intervenciones verbales dirigidas al escenario aunque no eran requeridas por la ficción ni los actores. No había una norma

de silencio incluso en lugares cerrados como fue la función del Museo de la memoria y los derechos humanos en la cual la hija de una de las actrices la llamaba *mamá* durante la función, o espectadores que daban vítores ante la intervención de los obreros del salitre e insultos a los dueñas de las salitreras que protagonizaban la obra “1907 Patria y traición”. Además el público interactuaba de manera poco formal y bastante familiar entre si y con las organización del festival, por ejemplo al encontrarse la sala del Museo repleta, se solicitaba *hacer espacio y apiñarse*. En más de una función se veía pasar un mate compartido incluso entre desconocidos. Otro indicio de esta familiaridad especial tuvo lugar en las funciones del Carro Nómada, donde a gritos se configuraban lista con nombres de 10 personas para entrar por turnos a ver la obra de pequeño formato, primero se privilegió a los niños, luego a las parejas de los trabajadores del sindicato que co-producía la jornada y finalmente a actores, amigos del elenco y organizadores del festival. Pareciera ser que esta actitud viene dada por la relación entre los asistentes y el espacio que contenía la jornada, un asistir habitual decanta en hábitos para con su arquitectura y las maneras de habitarlo: donde unos veían escaleras de cemento, otros veían las graderías de sus reuniones de Escuela Sindical (jornada en la Facultad de derecho U. de Chile), donde unos veían una sala de teatro formal, otros veían comodidad y desenfado al sentarse, donde unos usarían un micrófono otros se daban la información con gritos como suelen hacerlo al jugar football. Las prácticas del espacio hacen osmosis con las del teatro y la performance del público aparece en la experiencia total.

Estos cuatro factores observados dan cuenta de un cruce que impacta en la constitución de un *público teatral*. Quienes, dónde, qué y porqué terminan por ser preguntas que totalizan y complejizan la experiencia teatral. Las capas de imaginarios, recuerdos y símbolos que se producen sobreponiendo el vínculo del espectador con el espacio, con otros espectadores, con la narración y con las materialidades escénicas devienen en una experiencia colectiva de uso del espacio público que es política pues levanta discusiones entre la comunidad convocada y provoca que la nueva comunidad momentánea –teatristas con espectadores- hagan uso de la cosa pública.

A modo de conclusiones

El acto liminal establece, entendiendo desde el planteamiento de Victor Turner, que durante los *ritos de pasaje* existe un tiempo *otro* donde quien se transforma a través del ritual no tiene su calidad de ser anterior al rito, ni ha adquirido su calidad futura posterior al rito (1973, pp. 54-56). Para las artes escénicas la liminalidad se vive como un espacio *otro* de la escena como performance, tano en el sentido del *pasaje* pues entrar a escena y salir de escena recorren la ecuación de antes-durante-después, como en el sentido de espacio mixto sin bordes exactos sin pertenencia ni a uno ni otro lado del umbral, pero el actor no es el único que pasa por este rito, de hecho su *pasaje* no tendría ninguna implicancia si en el público no se viviera un proceso similar. Es este establecimiento de la liminalidad de la acción de ser público la que se sustenta como un acto de micropolítica. Comprometerse, sensibilizarse, estimularse a través de la escena no es más que una demostración de la posibilidad de ser y crear pensamiento colectivo, la capacidad de acción y co-acción de los individuos y la voluntad de libertad. Es entonces un acto revolucionario que no depende de cuan novedosas o rupturistas o tradicionalistas que sean las formas escénicas pues recae en manos –y poder- de los espectadores. Finalmente el capital transformador radica en el teatro y no en la actuación, es el encuentro el repositorio de la construcción de lenguajes, discursos y acciones políticas. ¿Cuál es la escena de los obreros en Chile? tanto en el mundo de la política-pública y el mundo del teatro-público. ¿Cuál es ese escenario donde sus

preguntas son alzadas? Es la experiencia estética el púlpito desde el cual, constituyendo un público, se establece la construcción simbólica de sus/nuestras luchas como trabajadores, como personas, como humanos.

Referencias Bibliográficas

- Diéguez, Iliana. (2004). *Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida. Yuyachkani... más allá del teatro*. Recuperado en Artea investigación y creación. http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/41/EscenariosLiminales.pdf
- Fratini, Roberto. (2009) *El cuerpo del público entre murmullo y pocalipsis*. En Ignasi Duarte y Roger Bernat (Ed.) *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Murcia. Ed. Centro Párraga, Cendeac y Eléctrica Producciones.
- Guattari, Felix y Suely Rolnik. (2006) *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Madrid. Ed. Traficantes de sueños
- Piscator, Erwin. (1976) *Teatro político*. Madrid. Ed Ayuso.
- Rodríguez-Plaza, Patricio. (2014). *La investigación teatral: recepción, receptividad y fantasía del investigador*, en *Aisthesis* n°56.
- Turner, Víctor. (1973). *Simbolismo y ritual*. Lima. Ed Pontificia universidad católica del Perú
- Escena Obrera, *Manifiesto*. Recuperado en <http://www.laizquierdadiario.cl/Manifiesto-Escena-Obrera> Web visitado el 27/06/2017