

Recibido: 02/09/2018

Aceptado: 15/12/2018

MEMORIA Y CONVIVIO EN EL TEATRO DEL NORTE CHILENO

Carlos González Muñoz¹

Claudio Cortés Aros²

Resumen

El presente artículo busca relevar la relación existente entre el teatro y la memoria, a partir de la revisión de una serie de obras basadas en la temática del norte de Chile. El teatro definido ontológicamente se compone de tres sub-acontecimientos – *poiesis*, expectación y convivio – donde se genera una zona de mutua afectación entre los intérpretes y el público. En esta zona de subjetividad y experiencia conjunta se pueden desarrollar procesos de identificación ontológica del público con la obra. De este modo, se postula que dicha identificación se ve favorecida en el caso de las obras que versan sobre el norte de Chile con la existencia de una memoria colectiva que permite reforzar el sentimiento de identidad del público.

Palabras claves: Teatro, memoria, identidad, Norte de Chile, puesta en escena.

Abstract

This article seeks to reveal the relationship between theater and memory, based on the review of a series of works based on the theme of northern Chile. The theater defined ontologically is made up of three sub-events - *poiesis*, expectation and conviviality - where a zone of mutual affection is generated between the performers and the audience. In this area of subjectivity and joint experience, processes of ontological identification of the public with the work can be developed. In this way, it is postulated that such identification is favored in the case of works that deal with northern Chile with the existence of a collective memory that allows the public's feeling of identity to be reinforced.

Keywords: Theater, memory, identity, North of Chile, staging.

Introducción

A lo largo de los últimos años en la ciudad de Antofagasta, hemos sido testigos de una importante presencia de montajes teatrales que se apoyan, de una u otra forma, en diferentes mecanismos de la memoria para conectar con la audiencia nortina. Sea porque representan fragmentos del pasado, sea porque son adaptaciones de obras literarias reconocidas tanto a nivel regional como nacional, sea porque utilizan diferentes materiales que ya son conocidos por el público. Por esta razón, con este artículo pretendemos examinar la relación que existe entre la memoria y el teatro antofagastino. Y así, dar continuación a los planteamientos de

¹ Docente Departamento de las Artes y el Diseño, Facultad de Ciencias sociales, Artes y Humanidades, Universidad de Antofagasta.

² Docente del Instituto de Investigaciones Antropológicas, Facultad de Ciencias sociales, Artes y Humanidades, Universidad de Antofagasta.

anteriores publicaciones (González, 2017), las cuales estaban centrados en reflexionar sobre las posibles correlaciones existentes entre la cultura y las artes escénicas del norte chileno.

1. Teatro y memoria

Partamos entonces por definir sucintamente al teatro, para lo cual nos apoyaremos en la Filosofía del Teatro por ser la disciplina que mejor lo encuadra conceptualmente. El teatro, según Dubatti (2012), es un acontecimiento compuesto, a su vez, por tres sub-acontecimientos: la *poiesis*, la expectación y el convivio. La *poiesis* se refiere al acto creativo y puede aludir tanto al producto final (la obra artística) como al proceso de creación. La expectación se centra en el público que percibe, con todos sus sentidos y atención, el acto creativo. Por último, el convivio, vincula los otros dos elementos (*poiesis* y expectación), que deben suceder en un mismo lugar y tiempo, en un presente conjunto, lo que genera una zona común de experiencia y de mutua afectación. Dubatti (2007) aúna estos tres sub-acontecimientos estructurando dos posibles definiciones:

Puede elaborarse una definición lógico-genética del teatro: es la producción y expectación de acontecimientos poéticos corporales (físicos y fisicoverbales) en convivio. También, puede formularse una definición pragmática: el teatro es la zona de subjetividad resultante de la experiencia de estimulación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y fisicoverbales) y expectatoriales en relación de compañía. El teatro, en suma, como espacio de subjetividad y experiencia que surge de la multiplicación convivial-poética-expectatorial. Estudiar una poética teatral es estudiar ese espacio de multiplicación, no sólo el plano del lenguaje poético o la recepción. No vamos al teatro sólo a observar cadenas de signos, sistemas de lenguaje, sino a intervenir en una zona de experiencia y subjetividad. En tanto acontecimiento de la cultura viviente el teatro es una morada habitable, un campo de afectación de presencias fundado en el vínculo con la *poiesis*. El teatro es acontecimiento porque sucede, pero también porque es un acontecer relevante, de construcción de subjetividad. (pp.36-37)

En esa esta zona conjunta de subjetividad y de experiencia es donde la memoria funciona como mecanismo resonador de afectaciones. Durante la creación teatral, es habitual usar distintos materiales (textos, situaciones, experiencias, objetos, etc.) que son conocidos y recordados por el público (Carlson, 2009). Es entonces donde la memoria estimula o cataliza las afectaciones mutuas e interactivas entre la expectación y la *poiesis*. El vínculo que se establece entre el teatro y la memoria ha sido examinado por diversos autores, el mismo Dubatti (2014), por ejemplo, alude a este fenómeno con el término de “teatro de los muertos”:

El teatro crea dispositivos, de diversa morfología, que operan como estimuladores de la evocación de quienes ya no están entre nosotros. En este sentido, (...) opera como un constructo memorialista. Estos dispositivos de estimulación (más que de comunicación) hacen que los muertos se presentifiquen en la memoria del espectador aunque no se esté hablando específicamente de ellos. Cada espectador, cada público, proyecta sobre esta ausencia sus propias preocupaciones, deseos, construcciones subjetivas (p.138)

Si bien Dubatti (2014) llega a esta concepción tras el análisis del teatro de Postdictadura argentino, aclara que es un fenómeno habitual y que está presente en todas las épocas y culturas. Al respecto, Carlson (2009) reafirma esta apreciación defendiendo que “las cercanas relaciones entre teatro y memoria han sido reconocidas por muchas culturas y de maneras muy diferentes” y que incluso, podríamos “sostener que toda obra es una obra de la memoria” (p.12). Mirada que se puede alinear con el pensamiento de Barthes (1994) cuando sostiene que toda obra en realidad “es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (p.69), criticando de esta manera el sentido contemporáneo y la sacralización que se le ha dado a la figura del autor. Los artistas (autor, director, actor, diseñador, músico) no hacen otra cosa que reelaborar materiales que les son proveídos por la memoria de sus experiencias pasadas, sus referentes artísticos, su contexto, etc. De la misma forma, el proceso de recepción se sostiene plenamente en la memoria porque esta le provee los códigos al público que le permiten realizar la interpretación la obra; el espectador entiende y descifra la obra gracias a las otras obras que ha visto anteriormente y al conjunto de las experiencias que ha tenido en su vida (Carlson, 2009).

Por ejemplo, la convención en el teatro está claramente relacionada con este fenómeno y es fundamental para poder comprender cabalmente un montaje teatral. Un ejemplo claro es el uso del “aparte” (recurso donde un actor se dirige directamente al público para manifestar sus intenciones o pensamientos, pero que los otros personajes no escuchan). En una obra un personaje puede tener intenciones de estafar a otro personaje y, por medio de un aparte, comunicárselo al público delante de quien va a ser engañado. En este caso es la convención la que nos permite saber que el otro personaje no ha escuchado lo que el timador le ha dicho al público y que, por tanto, no está enterado de sus intenciones. Este código, esta convención, es un pacto tácito que se establece entre obra y público, sostenido por numerosas obras que previamente han usado este recurso.

Este elemento memorialista del teatro se manifiesta en el convivio, toda vez que es en este acto de identificación entre obra y espectador, en donde se gatilla la memoria. De este modo, se podría entender que el convivio es entonces la comunión entre lo expresado en la obra y lo sentido por el espectador. Todo lo cual puede facilitarse a través de la identificación de una experiencia, de un recuerdo, de un conocer o de un hacer que permite al espectador sentirse participe de dicha experiencia.

2. Memoria desde la *poíesis*

La memoria puede servir de enlace con el público y darle sentido a la representación, pero es evidente que este puente obra-espectador puede presentar diferentes grados de profundidad. Tal vez unos más superficiales, más anecdóticos y otros más arraigados a la propia identidad del individuo o de la comunidad. Por tanto, la memoria puede convertirse en un elemento fundamental del acto creativo, aunque esta no sea necesariamente una característica de todos los montajes. Trataremos entonces de realizar un recorrido por algunas de las propuestas teatrales más relevantes en este ámbito, que se han presentado durante los últimos años en la región.

Carlson (2009) propone cuatro caminos principales por los que la memoria puede ser parte

de la *poiesis* de la obra: el del texto dramático, el del intérprete, el de la puesta en escena y, por último, el del espacio de representación.

Si seguimos el recorrido de este autor, vemos que parte con el texto dramático, el “cuentito” que diría Kartún (1995). En este caso, las resonancias mnémicas o el surgimiento de estos “espectros” de la memoria, se originan cuando el espectador conoce el texto antes de ver la puesta en escena. (Carlson, 2009)

Un ejemplo de este uso de la memoria (el de conocer el texto literario o dramático antes de ver la obra teatral) en el teatro nortino es *Quijote*, la versión que realiza la compañía Misterix del clásico cervantino, que toma dicha obra literaria y la recontextualiza situando la diégesis en nuestro presente y en la ciudad de Antofagasta. A pesar de las sustantivas modificaciones que pueda tener, son todavía reconocibles muchos pasajes de la novela, así como el arquetipo principal de la obra (la figura del Quijote como personaje soñador, que lucha contra las injusticias del mundo pero que falla en la ejecución confundiendo realidad con fantasía), el cual se mantiene fiel al original. Está de más decir que esta novela es por todos conocida, aunque no necesariamente haya sido leída pues, como mencionábamos, ha llegado a convertirse en un arquetipo de la literatura universal.

Otros ejemplos similares son todas las adaptaciones teatrales que se han realizado de las novelas de Hernán Rivera Letelier como *La Reina Isabel cantaba Rancheras*, *Fatamorgana de amor con banda de música*, *Santa María de las flores negras* o *Los trenes se van al purgatorio*. Obras que han sido llevadas a la escena por la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta. Nadie negará la relevancia que tiene este autor para el norte chileno, sus textos se estudian en las escuelas y una gran parte de la población las conoce de una u otra forma lo que permite conectar plenamente con la audiencia antofagastina.

En segundo lugar, tenemos al intérprete. Si bien los personajes de las obras literario-dramáticas son creación exclusiva del dramaturgo, cuando estos personajes llegan a la escena son recreados y reentendidos por un intérprete, bajo las instrucciones del director del espectáculo. Se crea, de esta manera, un híbrido escénico donde, aunque intentara respetarse estrictamente las pautas del dramaturgo, las particularidades, la creatividad, la ideología, las habilidades e incluso los defectos del intérprete singularizarán el resultado final (Carlson, 2009). Ya Stanislavski (2003) hacía alusión a esta mezcla del actor-personaje y reconocía que era una de las riquezas del teatro ya que nos permite que cada montaje que vemos de una obra dramática, es diferente a las posteriores escenificaciones de la misma porque la propuesta de personajes (y la propuesta escénica) serán tan únicos como las personas que los interpretan. Cada Segismundo, cada Nora, cada Estragón, serán inevitablemente distintos, y cada vez que asista a un nuevo montaje se encontrará con una versión diferente, llena de nuevos matices y tonalidades, en función de lo que ofrezca el elenco y la mirada del director.

Lo que el actor es, su potencial y sus limitaciones, determinan el personaje. Y estas características únicas del intérprete se hacen presentes, en mayor o menor medida, a lo largo de toda su carrera artística, como si fuera una firma o una huella digital. Y esta firma, hace que un intérprete tienda a presentar ciertos aspectos repetidos de una a otra obra. El intérprete tiende a reciclar gestos, entonaciones, personalidades de un personaje en otro y esto sucede

incluso montajes que no parten de un texto fijado de antemano y que se crean en base a improvisaciones u otras posibilidades creativas.

Es imposible que un actor cree algo que no está en él: en su imaginación, en su personalidad, en su intelecto o en su cuerpo. Si bien sus posibilidades pueden ser innumerables, no son infinitas, uno no puede crear algo que no tiene dentro; es lo que Uta Hagen (2002) denomina el trabajo sobre la identidad y le dedicaba un importante espacio en su rol como docente para ampliar al máximo esta identidad y así explotar todas las posibilidades de sus estudiantes. Pero, por muy amplio que sea el registro del intérprete no puede escapar lo que es y un espectador que haya podido ver todos los trabajos de un determinado actor o actriz, sin duda verá estos “espectros” (Carlson, 2009) (o “ecos”, si prefiere una metáfora acústica) de personajes pasados.

En el caso de Antofagasta tenemos intérpretes tan ilustres como Ángel Lattus, Jorge González o Teresa Ramos, entre muchos otros; artistas que han dedicado su vida al teatro llegando incluso a realizar dos o tres montajes profesionales por año durante largos períodos de su carrera como integrantes del elenco estable de la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta. A lo que hay que sumar que han desarrollado el grueso de su trayectoria en un tiempo donde Antofagasta no tenía la diversidad artística y cultural que tiene hoy y donde esta compañía era el principal eje teatral de la región. Con tal cantidad de obras estrenadas, de temporadas, de giras y las incontables funciones a lo largo de toda la región, cualquiera de los numerosos espectadores que seguían con regularidad las propuestas de esta compañía podría reconocer en un personaje los espectros de creaciones anteriores, generando de esta manera la aparición de estas resonancias mnémicas entre la audiencia.

En tercer lugar, tenemos el trabajo desde la puesta en escena, caso donde pude presentarse una situación similar a la del trabajo del actor, donde un director desarrolla un estilo particular y termina reciclando diferentes recursos, temáticas, personajes o estrategias que son reconocibles por la audiencia. Creo que los directores nortinos que más han desarrollado esta tendencia particular y reconocible son Alberto Olguín, Arlette Ibarra o Alejandra Rojas. Sin embargo, también se puede desarrollar la memoria desde la puesta en escena cuando se reciclan materiales, canciones, vestuarios, objetos o diferentes recursos estéticos de obras anteriores (sin que sea necesario llegar a consolidar un estilo personal) o de la propia vida; lo importante en este último aspecto es que sean reconocibles y sean significativos para el público. Pongamos un ejemplo de uno de los componentes de la puesta en escena que nos permita entender este aspecto: la música. La música puede ser un medio ideal para conectar con la memoria de la audiencia. Por ejemplo, en *Los trenes se van al purgatorio*, boleros clásicos y de gran popularidad como son *Miseria*, *Hola soledad* o *Alma mía* se cantan en vivo acompañando a la nostalgia que tanto particulariza este montaje de Alberto Olguín. Otro ejemplo en la misma línea y del mismo director es *Cáscara de Nuez*, obra infantil donde ciertas canciones del famoso payaso español Miliki como “El barquito de cáscara de nuez” y “El auto nuevo”, si bien se centran en cautivar a los más pequeños, también apuntan claramente a revivir la infancia de los adultos que acompañan a los infantes a ver este espectáculo.

Por último, en relación con el espacio de representación, Carlson (2009) afirma que “el espacio

teatral, al igual que los textos dramáticos y los cuerpos que actúan, está profundamente involucrado en la preservación y la configuración de la memoria cultural” (p.121). En este caso, el espacio que más historia y más resonancias puede acumular sería el Pedro de la Barra, por estar ubicado en un antiguo colegio de niñas y, de hecho, ser declarado patrimonio histórico. Sin embargo, las representaciones no tienen por qué estar ubicadas en un espacio cerrado e histórico para generar espectros.

Sin ir muy lejos el montaje *El propósito de los pájaros* se desarrolló en una carpa y aunque se trató de reducir su espíritu circense tapando la lona roja y amarilla del lugar destinado a convertirse en zona de representación, aun así espacio generaba inevitables vínculos con el circo o con los antiguos pabellones teatrales que tan habituales eran antiguamente en la ciudad de Antofagasta. Finalmente, otro ejemplo es el teatro paisaje de la directora Arlette Ibarra con sus obras *La tierra está viva* y *El latido del cosmos*, donde se caracteriza por presentar sus obras en espacios abiertos, en mitad de la naturaleza.

Poesis, memoria e identidad

Hemos podido ver en todas estas propuestas que Carlson (2009) toma la memoria desde su más amplio sentido. Cualquier material que sea conocido de antemano por la audiencia y que, en el momento convivial de la función teatral, le sea presentado al espectador detonara la sensación de percibir algo que ya se conoce o que se ha vivido previamente. En este sentido es posible entender cómo la memoria puede conectar con la audiencia desde diferentes grados de profundidad, en el apartado anterior vimos ejemplos donde este enlace de la obra con el espectador adquiriría su forma más trivial y esporádica.

En este ámbito es inevitable considerar otro tipo de obras donde la memoria se emplee para establecer lazos profundos, ontológicos, con la comunidad. Es el caso de un grupo específico de creaciones teatrales que tienen en común la temática del norte de Chile, dado que la memoria actúa como elemento activador de una identidad que traspasa la historia para concatenarse con aquellos recuerdos que encuentran su dimensión real en la experiencia, personal o colectiva, de lo que se entiende como una identidad nortina.

Podría ser este el caso de las adaptaciones teatrales que ha realizado la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta de las novelas de Hernán Rivera Letelier. Pero ya no por ser escenificaciones de textos ampliamente conocidos por la población. En realidad, no es necesario conocer completamente el texto (novela, cuento, drama) que se esté escenificando. Por una parte, tenemos ese pasado pampino que forma parte de la memoria colectiva nortina y que es constantemente reforzado a través de concursos literarios, películas, obras teatrales, poemas, cuentos, etc. Todas estas manifestaciones culturales ayudan consolidar la memoria salitrera en la comunidad antofagastina. El recuerdo no transita ya desde el suceso real, pues no es una evocación fidedigna, no pesa la necesidad de exactitud histórica, sino que se apoya principalmente en la emotividad (tengamos presente que la raíz etimológica de “recordar” es “volver a pasar por el corazón”) y la melancolía para convertirse en identidad para el nortino. Y no solo entra en juego el texto dramático, también puede darse desde la propia materialidad de la obra (utilería, escenografía, vestuario). En este aspecto destaca por su claridad la adaptación teatral de *La Reina Isabel cantaba rancheras* que dirigió Ángel Lattus. Dicho montaje trataba de envolver la experiencia perceptiva del espectador con diferentes estímulos

que pudiera reconocer y recordar, relacionados todos con el mundo salitrero. A nivel sonoro tenemos un claro ejemplo en la apertura de dicho espectáculo: la obra inicia con los intérpretes arrastrando carros de lata hechizos, típico juguete pampino, por todo el escenario y platea; generando a su paso el particular chirrido que los caracterizaba. Continuando con el aspecto visual, ya que esta puesta en escena presentaba (principalmente en sus primeras temporadas, puesto que con los años se fue perdiendo) una importante diversidad de objetos y elementos pampinos. Por último, a nivel olfativo, la obra estaba impregnada del olor a chuca y a perfume barato que usaban las actrices que interpretaban a las prostitutas de la obra.

Otro ejemplo es *Pacífico*, dirigida por Alberto Olguín, donde se desarrollan las penurias de unos soldados que se pierden en la pampa durante la guerra del Pacífico. Se aborda el pasado de la región sin pretensiones historicistas, volvemos a lo mismo, la intención claramente no es recrear el suceso de forma fiel. El propósito, en este caso, podría ser tomar fragmentos del pasado para problematizar con ellos. Por ejemplo, en algunos momentos puntuales de la obra, se interrumpe la diégesis para que los intérpretes, a modo de extrañamiento, debatan desde una voz contemporánea. Discuten, con posturas enfrentadas, sobre la legitimidad o no de los reclamos de Bolivia sobre el mar, generándose así una interesante dialéctica entre pasado y presente, que actualiza la obra y la conecta con comunidad nortina.

Ya para cerrar esta revisión de obras, tenemos otro caso diferente, el de La Huella Teatro, compañía liderada por Alejandra Rojas. Podemos ver que ya desde los lineamientos de esta compañía, los cuales son “la investigación, la puesta en escena y el montaje de relatos originarios de distintas épocas, con el propósito común de ser forjadores de identidad” (www.lahuellateatro.cl), se vincula a la problemática de este estudio. Sin embargo, con su intención expresa de retomar relatos de pueblos originarios y convertirlos en obras teatrales, como con las obras *Allqu Yana o Porque los perros negros son más buenos* y *Bitchakma o El viaje al Mar*; no se está acudiendo a la memoria del público por ser relatos generalmente desconocidos para la comunidad. Lo que se pretende en este caso es sentar memoria, crearla (o re-crearla, puesto que siglos atrás sí era parte de la identidad de este territorio) incorporando al imaginario colectivo las tradiciones, cuentos y leyendas de los pueblos originarios. Tratando, de esta manera, de superar la gran predominancia que tiene el pasado salitrero y ampliarla con otros referentes.

Vemos, en definitiva, que hay un grupo de obras que apuntan directamente a instituir (sea por refuerzo, consolidación o creación) una identidad regional, sustentada en un imaginario nortino. Todas ellas trabajan desde la memoria y hacen de esta un pilar fundamental de la creación y, sobre todo, de su vínculo con la propia comunidad nortina.

3. Memoria desde la expectación: el imaginario de lo *nortino*.

Hablar del norte es hablar de la construcción de un nuevo espacio no solo geográfico, sino que también de significados. Desde el origen del Chile republicano, la búsqueda por consolidar el estado nacional se centró no solo en la construcción de un modelo político estable, que permitiese establecer una distancia ante el modelo colonial. A su vez, precisaba de una redefinición de los nuevos límites que se refundaban en la nueva América, los que al momento de la independencia abarcaban, como dominio efectivo, entre los 27° y 37° de

latitud sur (Collyer en Bethell, 2000, p. 238).

Diversos procesos contribuirán, durante el siglo XIX y principios del XX en construir la actual fisonomía geográfica del país, en donde destacan el progresivo dominio del estado sobre las tierras mapuches y que desembocaran en la violenta “pacificación” a finales del siglo XIX. También tenemos el progresivo avance hacia el sur, con la toma de posesión del estrecho de magallanes, y el posterior proceso de colonización del sur y la zona Patagonia. A esto se suma, a finales del siglo XIX, la anexión del territorio de la Isla de Pascua, la que, junto a Sala y Gómez, las islas Desventuradas y el Archipiélago de Juan Fernández, pasaran de esta forma a configurar el Chile insular.

Otro de estos procesos de configuración territorial fue la Guerra del Pacífico (1879-1883), que en el plazo de cuatro años desembocó en la anexión de territorios peruanos y bolivianos de Tarapacá y Antofagasta, respectivamente. Tras diversos procesos posteriores de consolidación (acuerdos de paz, laudos arbitrales por la Puna de Atacama, etc.), en la práctica el nuevo espacio anexado implicó el control sobre ricos territorios mineros, con una minería del salitre y que posteriormente será continuada por la minería del cobre. Pero también, serán territorios de una gran riqueza cultural.

Esta nueva geografía, se constituirá como la nueva frontera septentrional del país, al cambiar de facto el otrora límite situado en los 27° de latitud sur, en Paposo, a partir de los diversos acuerdos, alcanzará a los 17° 56' en la actualidad. Este nuevo espacio dio lugar a un sostenido proceso de anexión cultural. La llegada del Estado, la instalación de la escuela, el cobro de impuestos, etc., fueron herramientas para anexar a la población residente, otrora enemigos; ahora extranjera, a su nueva nación.

En términos de construcción de identidad, la vocación que subyace en relación con los nuevos territorios es la de integración. De esta forma, la necesidad de contar con un territorio, una lengua, y una historia (Anderson, 1993) que permita afianzar la idea de nación, definirá una política de homogeneización en donde cumplirá un destacado papel, por ejemplo, la educación, cuya cobertura y cantidad de establecimientos comenzará a aumentar de forma importante a partir del dominio chileno sobre los territorios conquistados, como fue en el caso de Tarapacá (González Miranda, 1990).

Pero más allá de la configuración administrativa del territorio, interesa centrarse en lo que se puede denominar la construcción de un nuevo imaginario nacional: el norte. Dicho espacio geográfico-cultural casi mítico, de conquista española y la riqueza virreinal, del rico nitrato y el enganche desde el sur, de sequedad y vastedad, de guerra, dolor y victoria, será la nueva fisionomía anexada.

La creación de un imaginario

Hablar del norte como un espacio con vida propia en la construcción de lo nacional precisa de entender a que nos referimos con imaginario social, que se puede entender como “... una “gramática”, un esquema referencial para interpretar la realidad socialmente legitimada construido intersubjetivamente e históricamente determinado” (Cegarra, 2012, p. 3). Esto es, que:

El imaginario es la codificación que elaboran las sociedades para nombrar una realidad; en esa medida el imaginario se constituye como elemento de cultura y matriz que ordena y expresa la memoria colectiva, mediada por valoraciones ideológicas, auto-representaciones e imágenes identitarias. (Cegarra, 2012)

De esta forma, el imaginario social opera desde la provisión de un esquema de interpretación que permite el desarrollo de representaciones sociales que intercalan múltiples elementos en un aparato comprensible. Así,

Las representaciones sociales son entidades casi tangibles. Circulan, se cruzan y se cristalizan sin cesar en nuestro universo cotidiano a través de una palabra, un gesto, un encuentro. La mayor parte de las relaciones sociales estrechas, de los objetos producidos o consumidos, de las comunicaciones intercambiadas están impregnadas de ellas. (Moscovici 1979 en Cegarra, 2012, p. 4).

Entre los elementos constitutivos de este nuevo imaginario del norte se encuentran asentados una la influencia de episodios como la Guerra del Pacífico, así como también el ciclo del salitre y su sociedad, la presencia indígena, y la religiosidad. De ellos – y claramente muchos más – se puede trazar su influencia en construir una imagen o arquetipo, correspondiente en esta realidad, al “nortino”.

La Guerra del Pacífico, puede ser considerado en este imaginario a partir de, por una parte, el efecto de dominio sobre dichos territorios, y por otro, a partir de la victoria alcanzada. A su vez, también se debe considerar cierta continuidad, toda vez que el conflicto nuevamente enfrenta a las mismas partes beligerantes (Chile contra una alianza peruana/boliviana) que se enfrentan en la Guerra contra la Confederación y cuyo hito principal es la batalla de Yungay:

Porque no hay que confundirse: sus «glorias externas» (la batalla de Yungay, la Guerra del Pacífico, el Morro de Arica, Chorrillos, etc.) son victorias que, carnicería de por medio, las ganaron, a pulso, los «rotos». ¿O no? A bayoneta calada, hollando con bototos el desierto, a punta de «colleras» y «hermanitos» que se habían fogueado en ese mismo desierto, en los cerros de todo Chile, a punta de hambre, combo, pala y cepo. (Salazar, 2012, p. 401)

De ésta, se desprenderá la figura del roto chileno, que, transportado al norte del Perú, vence en nombre de la expedición restauradora; así, vencen los marginados, aquellos que son trasplantados a luchar a tierras lejas: “Es de todos conocido el carácter emblemático que se dio a este acontecimiento. El triunfo fue presentado como un logro del “roto chileno” y desde esos años se instituyó el 20 de enero, fecha de la batalla, como su día” (Pinto Rodríguez, 2003, p. 106). En esta línea, es posible extrapolar esta realidad de sujeto popular con lo que sucede posteriormente en la Guerra del Pacífico, en donde lo agreste del territorio se manifiesta con más fuerza desde la heroicidad de los distintos momentos de dicho conflicto y que se hacen parte de dicho imaginario, como son los combates de Iquique y Punta Gruesa, la toma del Morro de Arica, la captura del Huáscar, y la Batalla de la Concepción, entre otros, que se suman a elementos como la “chupilca” o el uso del corvo como distintivo del obrero/

campesino transformado en soldado.

Otro elemento destacable en la configuración de la identidad “nortina” es la importancia de la minería. Desde la explotación de los primeros yacimientos minerales precolombinos, pasando por el auge de yacimientos coloniales como Huantajaya, hasta la actual minería del cobre, quizás ninguno tuvo mayor impacto en la construcción de una identidad geográfica en el norte grande como lo fue aquella surgida de las diferentes etapas de la explotación salitrera. En su desarrollo, el ciclo del salitre puede ser dividido en tres grandes fases, desde una perspectiva productiva y de desarrollo social y urbano. Una primera fase, que abarca desde las primeras décadas del siglo XIX hasta 1870, caracterizada por la explotación con el sistema de paradas, muy rudimentario y de baja tecnologización. La segunda fase, iniciada por el sistema Shanks desarrollado por Santiago Humberstone y cuyo efecto se materializa no solo en el surgimiento de un gran número de salitreras, sino que también surgen los campamentos mineros unidos al desarrollo de una estructura social asociada (González Miranda, 2002), y que probablemente corresponderá a la etapa en donde se ambienten la mayor cantidad de obras reseñadas. Finalmente, es posible adicionar una tercera fase, implementada sobre todo en la región de Antofagasta, a partir del uso del sistema del sistema Guggenheim, siendo las principales oficinas las de Pedro de Valdivia y María Elena, y con características particulares en cuando al desarrollo de un orden urbano y social.

En este sentido, las diferentes fases del ciclo salitrero dieron origen a un nuevo arquetipo de la identidad nortina: el pampino. Hibridado desde el desierto y el salitre, “entendemos por “pampino” a la categoría cultural que identificaba al poblador organizado socialmente en clubes, cofradías, estudiantinas, grupos teatrales, etc.” (González Miranda, 2002).

De este modo, no se habla solo de un habitante del desierto per se; se habla más bien de una identidad que se convierte en colectiva:

El pampino fue un tipo humano que se caracterizó tanto por una gran creatividad social y cultural como por una fuerte identidad; además de desarrollar una alta motivación social y política, que la historia regional y nacional registra a través de grandes movimientos sociales y organizaciones obreras. (González Miranda, 2002)

De este modo, el ciclo del salitre se hace parte de una identidad nortina, en donde se rememora no solo el esfuerzo constante por obtener el precisado nitrato desde la sequedad de la tierra, sino que se imbrica su construcción desde la memoria por los vínculos sociales desarrollados en torno a la vida en los campamentos. Así, la gesta del salitre no solo se atribuye al desarrollo tecnológico, sino que también al enorme esfuerzo social puesto tras dicha empresa, por hombres y mujeres, trasplantados desde diversas regiones por el enganche, que supieron ser fuertes y perseverar ante el desierto, y que fue plasmado por la literatura y luego el teatro.

Finalmente, es importante considerar el peso del norte como un territorio de hibridaciones, tanto geográficas como culturales. Esto, dado que subsisten múltiples culturas nacionales (peruanos, bolivianos, chilenos, europeos, etc.), que a su vez conviven en un complejo entramado de diferencia, pero que se concatenan con la cultura local y originaria creando una nueva mixtura de elementos visibles. De esta forma, surge un sujeto popular que responde a

múltiples herencias culturales, incluso chinas (Guerrero Jiménez, 1997).

También es un espacio geográfico dialéctico, que enfrenta desde el altiplano a la costa, en un constante devenir entre el dominio efectivo de un desierto que en el imaginario nacional será entendido bajo atributos como ser el más seco del mundo; por el contrario, desde lo social cobra un especial papel la idea de la Pampa, lugar de socialización y expresión. De ahí que su diferencia radique en la idea de que “desierto es el constructo oficial del discurso oficial, pampa es el constructor del privado. El desierto no genera identidad ontológica; la pampa sí: el ser pampino” (González Miranda, 2002).

Por tanto, el territorio es también un lugar de exposición de los resultados de dicha imbricación, en donde tendrá especial lugar el sincretismo religioso cultural, efecto de siglos de dominio español sobre los pueblos indígenas habitantes del altiplano y los valles, y que surgió como forma de racionalizar la imposición religiosa. De esta forma, un elemento de identidad permanente será la forma en que las festividades religiosas desarrollan su cauce expresivo a diferencia de la manifestación religiosa más tradicional en el resto del país. Esto es, que fiestas religiosas como la de La Tirana, serán en su esencia, diferentes en origen y expresión a festividades como la fiesta de Cuasimodo, o el Nazareno de Cahuac, por nombrar algunas.

La fiesta religiosa surge entonces como una forma de expresión endógena de la imposición del cristianismo durante la conquista; esto es, que surge como resultado de dicha imposición, pero no en la forma del elemento foráneo impuesto, sino que desde la reelaboración de un nuevo elemento. De esta forma, las fiestas religiosas tienen su carácter distintivo por ser el fruto de múltiples legados. En cuanto origen, el impacto de la conquista española deja huella en su desarrollo: “la gran masa de inmigrantes españoles de los siglos XVI y XVII a la América indígena, trajeron sin duda esta cultura popular carnavalesca, que quedó fiada en los propios carnavales y diabladas de América Latina” (Mercado, 2006, pp. 22–23)

Así, las celebraciones religiosas en el norte, fruto de esta influencia, asumirán su característica distintiva, sustentadas en lo festivo: “en la fiesta el tiempo se renace, el espacio se transfigura, el acontecer se alumbra de trascendencia, el hombre rescata su condición de pontífice entre el cielo y la tierra, lo humano y lo divino” (Mercado, 2006). Esta transformación – o vuelta al revés del mundo – se condice a su vez con la cosmovisión de una perspectiva circular del mundo andino. De esta forma, la fiesta contribuye a la reconfiguración de ese tiempo, desde marcar el tiempo viejo al nuevo.

Finalmente, esta amplia diversidad cultural se configura como un espacio no solo geográfico, sino que reelaborado desde múltiples elementos cuyos significados son reconfigurados a partir del sincretismo, materializado en una identidad propia al norte, que se puede entender con lo andino.

En suma, son estos elementos identitarios presentes en el norte geográfico los que conforman lo nortino, imaginario que se convoca desde la memoria, puesto que “solamente la memoria permite ligar lo que fuimos y lo que somos con lo que seremos. Solamente ella puede ayudar a conceptualizar el paso inexorable del tiempo y, así, aceptarlo” (Candau, 2001, p. 24).

4. Conclusiones

A partir de lo revisado en los párrafos anteriores, hemos podido ver cómo la memoria se constituye como un elemento fundamental del teatro. En la relación entre la creación misma y su presentación al público, destaca especialmente el convivio, o la identificación que se logra, en una suerte de simbiosis, de la obra con el espectador. Es en este acto, de interrelación y complicidad, en donde la memoria jugará un papel fundamental en el éxito de dicha relación. La memoria está presente en todo el proceso teatral, de punta a cabo, desde la misma creación de la obra hasta su recepción. En dicha relación existirán diversas posibilidades y diferentes grados en los que ésta se moviliza para que sea parte del teatro. Unas, quizá, más superficiales, que no ahondan en la psique, la identidad, sino que se presentan a un nivel más externo pero de importancia significativa porque nos proveen de los códigos necesarios para poder entender la obra y, en general, la dinámica del teatro. Hay otras, sin embargo, que se adentran más profundo en la naturaleza interna del ser humano, en su pasado, en lo que es, en su identidad.

Es este último aspecto que nos permitió profundizar en la caracterización del imaginario nortino que tan presente estaba en una serie de espectáculos que, precisamente, se apoyaban en esta memoria colectiva para conectar con la comunidad, apuntando directamente a su identidad como nortinos, a través del recorrido que realizan por las bases geográficas e históricas que encuadran este territorio, sustento fundamental del desarrollo cultural de esta identidad, que está grabada a fuego y salitre en la memoria del norte de Chile.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura* (2a. ed.). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Bethell, L. (2000). *Historia de América Latina. La independencia* (L. Bethell, ed.). Barcelona - España: Crítica.
- Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Ediciones Del Sol.
- Carlson, M. (2009). *El Teatro como Máquina de la Memoria. Los Fantasma de la Escena*. Argentina: Ediciones Artes del Sur.
- Cegarra, J. (2012). Fundamentos Teórico Epistemológicos de los Imaginarios Sociales. *Cinta de Moebio*, 43(43), 01–13. <https://doi.org/10.4067/s0717-554x2012000100001>
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.

- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III*. Buenos Aires: Atuel.
- González, C. (2017). Leer el norte desde el teatro. *Hombre y Desierto*, (21), 62–71.
- González Miranda, S. (1990). *CHILENIZANDO A TUNUPA. La escuela pública en el Tarapacá andino 1880-1990* (M. Rojas Vásquez, ed.). Santiago de Chile: Dibam.
- González Miranda, S. (2002). *Hombres y mujeres de la pampa: Tarapacá en el ciclo de expansión del salitre*. Santiago - Chile: LOM Ediciones.
- Guerrero Jiménez, B. (1997). Los chinos, su identidad y su lugar en la literatura nortina. *Estudios Atacameños. Arqueología y Antropología Surandinas.*, 13(13), 95–103. <https://doi.org/10.22199/s07181043.1997.0013.00007>
- Hagen, U. (2002). *Un reto para el actor*. Barcelona: Alba Editorial.
- Kartun, M. (1995). El cuentito. *Revista Teatro XXI*, 1(1).
- Mercado, C. (2006). *Fiestas populares tradicionales de Chile* (1st ed.). Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC.
- Pinto Rodríguez, J. (2003). *La formación del Estado y la nación, y el pueblo mapuche. De la inclusión a La exclusion* (2nd ed.). Santiago de Chile: Centro De Investigaciones Diego Barros Arana.
- Salazar, G. (2012). *Movimientos sociales en Chile: Trayectoria histórica y proyección política* (1st ed.). Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Salazar, G., & Pinto, J. (1999). Historia Contemporánea de Chile: Actores, Identidad y Movimiento. In G. Salazar & J. Pinto (Eds.), *Serie Historia*. Santiago de Chile: LOM.
- Stanislavski, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial.

NOTAS:

¹ “Chuca: Mal denominada “chusca” es la primera estrata de tapa en la costra salitral. Masa suelta finamente pulverizada, de color ocre que otorga el color característico al desierto.” (www.albumdesierto.cl/glosario.htm)

² Lo que no implica de facto la existencia de un modelo legitimado (Salazar & Pinto, 1999).

