

TOMAR LA CALLE, TOMAR EL TEATRO: DISIDENCIAS SOCIOPOLÍTICAS EN EL TEATRO DICTATORIAL CHILENO

Melissa González-Contreras
Bryn Mawr College

Antes del golpe de Estado liderado por Augusto Pinochet (1931-1998) el 11 de septiembre de 1973, el teatro chileno atravesaba por su momento de mayor auge. De manera general, el teatro manifestaba una preocupación por las contradicciones e injusticias sociales y por rescatar la experiencia popular. El movimiento de teatro aficionado y el más experimental universitario optaban por producciones de creación colectiva y que "transformó la organización del trabajo creativo y el compromiso de cada participante con él" (Hurtado 151). Después del golpe, el teatro, así como todos los ámbitos de la vida política, social y cultural del país, pasó por un periodo de desarticulación. Tras su reajuste, un importante *corpus* de la producción teatral escrita y llevada a los escenarios se enfocó en las dinámicas de acción que operaban sobre el escenario como un llamado de atención a las que se desarrollan en el espacio social y político del Chile en dictadura. Las obras cuestionan las limitaciones tradicionales impuestas, tanto a personajes como a audiencias teatrales. Consecuentemente, los límites espaciales también se subvierten. El cuestionamiento de dichas nociones dentro del ámbito teatral destaca su maleabilidad. A su vez, señala transgresiones paralelas de parte de la ciudadanía –audiencia social– en relación con su acontecer sociopolítico.

Existe una inexorable interrelación entre el producto artístico-cultural y su contexto. Por lo que es importante establecer que, durante el periodo que nos ocupa, el teatro genera un discurso alternativo al modelo cultural autoritario y quienes lo practican lo conciben capaz de modificar la conducta de los miembros de una colectividad (Cánovas 95-6). El cambio de concepción de las audiencias teatrales, evidente en numerosas producciones del periodo, representa una negociación espacial y de acción con la aspiración de extrapolarlo al plano sociopolítico. Para Jacques Rancière todo estudio o teorización sobre la audiencia requiere una aproximación a la relación entre arte y política, puesto que el ámbito político

se organiza con base en el paradigma teatral (*The Emancipated Spectator* 2). Éste desarrolla la relación entre los que ocupan el espacio: “Politics plays itself out in the theatrical paradigm as the relationship between the stage and the audience, as meaning produced by the actor’s body, as games of proximity or distance” (Rancière, *The Politics of Aesthetics* 17). La división entre los espacios señalados por este teórico implica una negociación en el escenario teatral, que en el momento de efectuarse se torna una transacción social y política llevada a cabo entre quienes ocupan el escenario y la comunidad de espectadores. La obra de creación colectiva *Baño a baño* (1978) de Jorge Vega, Guillermo de la Parra y Jorge Pardo ejemplifica dicha negociación, puesto que cuestiona el poder de acción y aboga por la reapropiación del espacio escénico –como metáfora del espacio social– mediante las interacciones entre personajes y audiencia tanto en su composición temática como formal. Este ensayo explora la desmitificación del mundo que representan sus tres personajes principales al registrar la centralidad de las fuerzas sociales que desestabilizan la supuesta solidez del grupo dominante.

Baño a baño fue creada específicamente para participar en el Primer Festival de Teatro Universitario ACU (Agrupación Cultural Universitaria), en 1978 en el que obtuvo el primer premio.¹ La ACU (1977-1982) surgió como espacio para compartir arte y debate frente a un régimen que, en nombre de la unidad nacional, censuraba el arte y prohibía el debate y la reunión.² Por lo tanto, su germen se encuentra en una universidad limitada por los bandos militares (Muñoz Tamayo 7). Esta agrupación toma los lenguajes artísticos (música, teatro, poesía y otros) como símbolos para que, por medio de ellos, se reconocieran los sectores antidictatoriales y para presentar el sentir de una generación que generaba líneas de complicidad y espacios de diálogo (Muñoz Tamayo 16). Más allá de representar una auténtica reactivación cultural, Víctor Muñoz Tamayo indica que en el contexto del que surge la ACU y la intervención a la Universidad de Chile, “los estudiantes entendieron que reingresaban a otra historia, una historia donde ya no eran representados como los protagonistas de antaño, sino en tanto pasivos espectadores de una realidad que dictaban los bandos” (29). La ACU constituye,

1 El festival se llevó a cabo del 22 al 25 de agosto en el teatro IEM y actuaron como jurado Ramón Núñez, Fernando González, Enrique Noisvander y Héctor Noguera. Participaron las obras “*Centroforward* murió al amanecer” de “Cámara Chile”, “Mátame y destrózame pero no me olvides” de Medicina Norte, “Día” de Taller Cerchas de Arquitectura, “Érase una vez” de Medicina Norte, “El traje nuevo del emperador” de Grupo Encierro, “Puerto Soledad” de Medicina Norte, “Titeres” de Instituto de letras Universidad Católica, “El soldado raso” de Taller 666 y “Baño a baño” de Medicina Norte (Muñoz Tamayo 72-3).

2 Antes de ser conocida como la Agrupación Cultural Universitaria, la agrupación se denominaba Agrupación Folklórica Universitaria (AFU). Su principal meta era la realización de un Festival del Cantar Popular. Sin embargo, debido a la multiplicidad de grupos y personas involucradas en los diversos talleres hacia finales de 1977, la agrupación se refundó como la ACU. Para 1978, la ACU ya reunía a más de setenta talleres artísticos (Muñoz Tamayo 57-64).

por lo tanto, una reconstrucción organizativa de los jóvenes que se reúnen para crear identidad y construir proyectos alternos a los modelos culturales e ideológicos del régimen (Muñoz Tamayo 51). En la ACU, “emanó la subversiva luz con que el movimiento social universitario volvió a ser actor” (Muñoz Tamayo 66). La reapropiación de la juventud del acontecer cultural y de sus centros universitarios y ciudades es evidente en la línea temática y la composición de la obra de Vega, De la Parra y Pardo en la que se incita a la audiencia teatral y a la social a pasar de espectadores pasivos a actores.

La ACU y sus actividades teatrales se dieron a la tarea de desarrollar la función creadora que, según sus partícipes, debería tener la universidad (Rosenmann 176). A pesar de las limitaciones sufridas en el ámbito universitario –particularmente en la Universidad de Chile por su naturaleza estatal y la fuerte coerción sobre algunas de las facultades– es sorprendente el auge que lograron fomentar iniciativas como de la que surge *Baño a baño*.³ Si bien el público de esta propuesta y los eventos organizados por la ACU se constituían en su mayoría por universitarios, estos últimos lograron tener una receptividad inmensa (Rosenmann 177). Eduardo Guerrero del Río comenta que, en su estreno en 1978, *Baño a baño* causó un verdadero “delirio” estudiantil. Posteriormente, la obra se reestrenó –en 1986– para otras audiencias y tras haber sido seleccionada para participar en el evento cultural “Chile Vive” celebrado en Madrid en 1987 (C15).

Para 1978, según precisa Catherine Boyle, el régimen estaba firmemente situado en el poder, la economía mejoraba luego de una cruel recesión y el nuevo modelo de libre mercado estaba en pleno funcionamiento con el constante flujo de productos de consumo. En apariencia, predominaba la anhelada tranquilidad pública (Boyle 89). Desde la perspectiva estatal, estos logros afianzaban la imagen de un Chile en el que imperaba la tranquilidad, la normatividad, el desarrollo positivo y ratificaba el saneamiento de la población general luego de la contaminación que supuso el gobierno de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende. No obstante, Boyle insiste en que obras como *Baño a baño*, *Una pena y un cariño* de la compañía La Feria y *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* de Marco Antonio de la Parra, todas estrenadas en 1978, exploran la nefasta verdad sobre los métodos empleados por el Estado para conseguir y mantener una imagen nacional particular. La preocupación fundamental de estas obras es justamente la manipulación del poder (Boyle 89).

3 La ACU coordinó la realización de dos o más encuentros inter sedes, dos o más encuentros con el teatro profesional y un festival anual con la participación de otras universidades y talleres de provincia. Algunos de los problemas con los que la asociación se enfrentó fueron: la falta de comprensión de sus propuestas en públicos ajenos a los círculos universitarios y la coartación de parte de las autoridades universitarias que lleva a limitaciones y trabas para usar las instalaciones universitarias (Rosenmann 176).

María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsensus marcan los años que van de 1977 a 1980 como un segundo periodo del teatro chileno con relación al contexto del régimen autoritario (27).⁴ Durante este periodo sobresale una vertiente del teatro nacional de marcada indagación crítica en el contexto sociopolítico vigente. Dentro de esta línea, Hurtado y Ochsensus distinguen cuatro aproximaciones: el teatro testimonial de la contingencia;⁵ el teatro de develación de la lógica autoritaria; el teatro de comprensión histórica;⁶ y el teatro desmitificador (32-8).⁷ La obra que nos ocupa pertenece al teatro de develación de la lógica autoritaria al situarse dentro de los sectores políticamente dominantes. Entre las pocas obras que toman este rumbo se encuentran *Baño a baño*, *El Generalito* de Jorge Díaz, *Gol, gol, autogol* de Francisco J. Muños y grupo La Falacia y *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* de Marco Antonio de la Parra. Se distinguen por un trato alejado del realismo o naturalismo y más bien operan desde los recursos expresivos de la alegoría, el grotesco, el simbolismo, lo onírico y los juegos rituales. Estos recursos, más que una identificación empática con el receptor, buscan el distanciamiento, el *shock*, el repudio y el rechazo de los personajes en escena (Hurtado y Ochsensus 36). Esta variante del teatro del periodo se distingue por:

El desarrollo dramático de estas obras brota del proceso de deterioro del aparentemente cerrado e invulnerable mundo dominante, al ser enfrentado por la dinámica de las crecientemente organizadas fuerzas sociales excluidas de ese mundo, . . . o por la manifestación palpable de lo decadente y estéril en ese ámbito, y de la apelación creciente que sienten por el vivo mundo exterior . . . Con ello, se reafirma en definitiva la historicidad que posee todo ordenamiento político-social, y la prefiguración de su devenir hacia formas de gestión y convivencia más autónomas y democráticas. (Hurtado y Ochsensus 37)

Junto al empleo de las técnicas mencionadas, *Baño a baño* se propone la desmitificación del mundo que representan sus tres personajes principales al registrar la centralidad de las fuerzas sociales que desestabilizan la supuesta solidez del grupo dominante.

4 Su estudio en torno a este periodo realiza un análisis de las tres vertientes teatrales más significativas: el teatro universitario, el teatro independiente comercial y el teatro independiente que indaga críticamente en la realidad nacional. La última vertiente llega a constituir un movimiento cultural. En éste sobresalen los grupos ICTUS, La Feria, TIT, Teatro Imagen y El Aleph (Hurtado y Ochsensus 29-33).

5 Este tipo de teatro destaca por el número de obras producidas, la difusión social que se hizo de ellas y a la realización de una función crítica contingente más directa. Entre las obras que lo componen se encuentran *Pedro, Juan y Diego*, *Cuántos años tiene un día*, *Tres Marías y una Rosa*, *Los payasos de la esperanza*, *El último tren* y *Testimonios sobre las muertes de Sabina*, entre otras (Hurtado y Ochsensus 34).

6 Este grupo se refiere documentalmente a la historia de Chile. Sobresalen *Bienaventurados los pobres* y *A la Mary se le vio el Poppins* (Hurtado y Ochsensus 37).

7 Este teatro se centra en aquellos personajes y productos culturales que han devenido en mito popular. En *Una pena y un cariño* se desmitifica el folklore surgido de la aristocracia agraria y la concepción de “lo patriótico” y “lo nacional”. *Loyola*, *Loyola* realiza una investigación similar (Hurtado y Ochsensus 38).

La obra de Guillermo de la Parra, Jorge Vega y Jorge Pardo se conforma por nueve secciones.⁸ La acción se lleva a cabo en un espacio blanco que representa una mezcla entre gimnasio y baño turco en el que Jorge Juan (J.J.), Juan Ramón (J.R.) y Ramón Raúl (R.R.), los personajes principales, pasan el día y son atendidos por el Ángel del baño. El Ángel es hermoso, saludable y va todo de blanco. La obra inicia con la aparición única del Perseguido, que trata de huir entre el público, pero a quien J.R. asesina con un revólver. A la persecución del hombre le sigue una suerte de proclama que los otros tres repetirán tres veces a lo largo de la acción y que se caracteriza por siempre ir dirigida hacia el público e irse acertando con cada repetición en respuesta al cambiante estado de ánimo –que va de marcado desafío a temor– de los tres. La alocución funciona como una instauración de su lozanía, imperturbabilidad y poder:

J.R.: Éste es el lugar donde todo es siempre tibio.

J.J.: Donde no hacen falta las estridencias del sol.

R.R.: Aquí no hay posibilidad de muerte.

J.R.: Aquí no hay desesperación, nunca habrá un desastre.

J.J.: ¡Permaneceremos con vida joven, hermosos, inagotables!

R.R.: ¡Aquí no hay lugar para ojos hundidos, para pellejos pálidos ni cuerpos huesosos!

J.R.: ¡Nuestro [destino] es retorcernos en deleites, con dientes limpios, dedos y sexos aseados!⁹

J.J.: ¡Seremos íntimos, inviolables...!

TODOS: ¡¡¡Definitivos!!! (Vega, De la Parra y Pardo 47)

Las repeticiones de la proclama se producen después de un anuncio del Ángel. Cada uno confirma el deterioro del espacio: se agota el jabón, los sistemas de vapor y calefacción dejan de funcionar, cesa el servicio del agua y el baño sangra ante la sorpresa de los tres personajes. Asimismo, el Ángel comunica el inminente arribo de una colectividad organizada percibida como una amenaza tanto para el estilo de vida de los protagonistas como para el espacio. Entre las proclamas se insertan otras escenas que destacan el proceso de creación y ratificación de leyes, las confrontaciones entre los tres para establecer quién domina e interacciones con el público que, paulatinamente, se tornan violentas. *Baño a baño* concluye con la escena titulada “Canon” en la que J.J., J.R. y R.R. lucen

8 Las secciones se titulan “Los poderes y las leyes”, “El gran chanco”, “La dominación”, “Régimen de vida”, “Samba del toro muerto”, “Presagios”, “Discotheque”, “La sangre” y “Canon”.

9 La edición de *Baño a baño* que se emplea en este estudio es la que aparece en *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010*. La declaración de J.R. en esta edición es: “¡Nuestro dinero es retorcernos en deleites, con dientes limpios, dedos y sexos aseados!” (Vega, De la Parra y Pardo 47, énfasis mío). Sin embargo, en la edición incluida en la antología *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980*, editada por María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal, la palabra “destino” aparece en lugar de “dinero” (288). Se ha optado por la primera por considerarse que es más precisa y concuerda con el sentido de la proclama.

muecas trágicas y destruyen sus máscaras de maquillaje de manera que quedan desfigurados. Los tres lloran, se quejan y lamentan su actual estado amenazado por la multitud que ha llegado. Finalmente, J.J. se queda solo y al salir entre el público canta vigorosamente y en ritmo de bolero triste la proclama inconclusa; tras él, queda el escenario destruido.

Baño a baño es una obra representativa que devela la lógica autoritaria y, como tal, se posiciona desde las esferas mismas del poder. Oscar Lepeley indica que esta obra es la que con más desenfado y atrevimiento denuncia las características de la junta militar chilena, ya que proyecta, “Los afanes de imponer su ideología elitista, de controlar todos los aspectos de la vida de la sociedad chilena, de imponer su concepto mítico de orden” (567). Los mecanismos para develar la dinámica autoritaria del poder son fundamentales para los fines de esta propuesta. En primer lugar, *Baño a baño* refuerza el vínculo entre la propuesta artística y la audiencia por medio de la presentación de contenido altamente alusivo a su experiencia. De esta manera, se espera que la audiencia reconozca y rechace el mundo que han creado y desde el que se proyectan los personajes. El segundo mecanismo empleado por Vega, De la Parra y Pardo es la desestabilización de la función tradicional de la audiencia y de los personajes teatrales. Se logra al forzar a la primera a participar activamente del espectáculo escénico luego de ser violentada directa e indirectamente por los personajes. En tercer lugar, los anuncios del Ángel del baño permiten articular el anhelo esencial de la obra: lograr una reactivación social que, de manera comunitaria y organizada, no sólo cuestione, sino que recupere su protagonismo al intervenir en el proceso sociopolítico a través de la reapropiación aludida del espacio del baño-gimnasio. La recuperación de una voluntad activa por parte de la colectividad no visible en escena, pero cuya presencia se hace sentir tras el aniquilamiento del mundo físico y psicológico de los tres personajes, representa la propuesta sociopolítica. Se espera que la audiencia, que se reconoce violentada en la esfera externa y acaba de padecer el mismo acoso en el ámbito teatral, recobre su rol activo que trascienda la puesta en escena y participe de la negociación que, según Rancière, es fundamental entre los partícipes del espectáculo teatral si éste ha de servir como modelo a la negociación sintomática en el escenario sociopolítico.

Experiencias comunes: el baño / teatro y la calle

Baño a baño establece comunicación con su audiencia por medio de la referencialidad. Víctor Muñoz Tamayo indica cómo los tres personajes principales

legislan sobre una realidad ajena que no los toca, pero con la omnipotencia de poder hacer lo que fuera de su antojo indefinidamente (73). Por su parte, Jorge Vega detalla la intencionalidad de la referencialidad, “Quisimos poner una Junta de Gobierno obscena en escena . . . El Gran Chanco es Pinochet y reúne en código grotesco toda la crueldad y el desprecio de los dictadores; en todo esto hubo claridad estética e intención política” (citado por Cohen 44). Además de la clara alusión al mundo del poder, es importante recalcar el lugar en el que se desarrolla la acción de la obra; una mezcla entre baño turco y gimnasio. Según León Cohen los setenta están impregnados por la estética del baño, así como de los rituales obsesivos y escrupulosos del control y la planificación perfecta.¹⁰ La obra de Vega, De la Parra y Pardo resalta el baño de la limpieza exhaustiva –la que conduce a la perfección angelical– en el que lo siniestro reside en la oscuridad escrupulosa que se oculta, en el humor sádico y en la complicidad privada (Cohen 43-4). Héctor Noguera, quien dirige la puesta en escena de 1986, insiste en la centralidad del espacio al apuntar que, “Allí se efectúa el culto a los cuerpos, a sacar músculos, a verse preciosos simbolizando la autoreferencia [sic] narcisística del poder” (citado por Guzmán Bravo 8).

El estamento político al que la obra se refiere concuerda con el planteamiento escénico recién mencionado, particularmente al insistir en la tarea de limpieza social liderada por las fuerzas militares a partir de 1973. En éste, la Junta Militar –con relación a los tres personajes de *Baño a baño* y según la indicación de Jorge Vega– ocupa el puesto de lo inmaculado, lo incorruptible y lo sano que se ha arrogado la responsabilidad de llevar a cabo la campaña generalizada de saneamiento y limpieza. En este contexto, la Junta Militar, y particularmente la figura de Pinochet, es la encarnación de un padre generoso, cuasi intermediario entre la patria y la divinidad. Ellos, como prototipo del cuerpo militar, son elevados a un plano arquetípico y encarnan el modelo de conducta, constituyéndose los portadores y guardianes exclusivos de *lo chileno* al ser inmunes a la infiltración o corrupción. Asimismo, el gobierno militar se encarga de lograr la recuperación moral del país a través de la disciplina en todas las instancias de la vida (Munizaga y Ochsenius 73-9). La obra, sin embargo, retrata la descomposición sistemática de esta esfera.

La crítica a los altos mandos del poder, a través de J.J., J.R. y R.R., se construye a base de referencias implícitas y explícitas, entre las que sobresalen: el acecho del Perseguido, el estilo de vida predominante en el ambiente del baño donde se enfatiza la fuerza física y el poder de los tres, y a través de las tareas legislativas

10 De la misma manera, Cohen destaca la contracara a la estética de la limpieza y el cuidado: “el deseo de defecar, el placer de expulsar, de llenar de gases malolientes y venenosos todo, de hacer mierda lo establecido” (43).

y jurídicas que llevan a cabo los personajes. Como se verá, estas alusiones encierran aspectos propios de la sociedad chilena bajo dictadura, ya que apuntan al control, la anulación de derechos y la manipulación del aparato legislativo y jurídico. Antes de que algún personaje emita palabra alguna, los espectadores son testigos de la persecución de un hombre entre ruidos de sirenas de policía. J.J. y R.R. llevan a cabo una búsqueda entre los espectadores, “En un momento, sus focos descubren, en una de las butacas, al ‘perseguido’, quien se levanta y huye desesperadamente entre los espectadores. Acosado por las luces de J.J. y R.R. sube al escenario quedando al fondo, con las manos en alto, de espaldas al público” (Vega, De la Parra y Pardo 47). Seguidamente, J.R. toma el revólver que le ofrece el Ángel y dispara sobre el Perseguido. A pesar de que los personajes ofrecen varias explicaciones e involucran a la audiencia sobre otros sucesos, este acto no es esclarecido ni merece comentario alguno. No obstante, el acoso y la violencia de la que es víctima el Perseguido establecen desde el inicio una atmósfera de miedo generalizado en el que cada miembro de la audiencia se siente observado y propenso a sufrir los mismos perjuicios. Según Jorge Vega, “El público está ahí mirando y pasando de la experiencia inicial del terror, sometidos ellos, dominados ellos” (citado por Muñoz Tamayo 74). La falta de seguimiento o comentario a esta escena alude a la falta de claridad o información sobre los chilenos detenidos y/o desaparecidos. Por su parte, es importante notar que, desde la primera acción en escena, la imagen del teatro tradicional es desmoronada al llevarse a cabo la ruptura de la cuarta pared e incluir a los espectadores y su espacio en la búsqueda del hombre, como si ellos mismos pudieran ser los perseguidos.

Esta escena sirve de antesala a la apacibilidad que, en principio, rige la rutina de los tres en el ámbito del baño y que también coincide con la tranquilidad ilusoria que corresponde al discurso oficial. El primer diálogo es dirigido hacia el público; en tono desafiante, los tres externalizan la proclama que se repite tres veces a lo largo de la obra. De la primera mención resalta su carácter absolutista: J.R. indica que en el lugar que ocupan, “TODO” es siempre tibio y “NUNCA” habrá un desastre. De la misma manera, los tres destacan una permanencia eterna, perfecta y definitiva (Vega, De la Parra y Pardo 47). Su omnipresencia y omnipotencia no es cuestionada ni interferida en este momento. La escena “Régimen de vida” amplifica la existencia idílica de los tres. Mientras suena la melodía apacible del Modern Jazz Quartet “Autumn in New York” de V. Duke, J.R. se encuentra sobre el diván, R.R. hace lentos ejercicios de yoga en el piso y el Ángel los atiende uno por uno con masajes, manicure y afeites. Mientras tanto, los tres comentan su rutina, dieta, actividades deportivas, gusto en mujeres, estado de ánimo

y posturas frente al amor, la familia y la religión (57-58).¹¹ El estado de marcado desafío y control sobre el espacio que proyecta la proclama inicial va menguando conforme avanza la acción.

Los personajes se esfuerzan continuamente en que el deterioro en su estatus no sea notorio. Por ejemplo, la escena “Discotheque” encuentra a los personajes ebrios y bailando con una muñeca de trapo mientras cada uno relata una instancia en la que mató a una mujer y la vuelven a asesinar simbólicamente por medio de la muñeca.¹² Las justificaciones ofrecidas denotan la normalización de la violencia, ya que dichas agresiones son suscitadas por incomodidades mínimas. No obstante, el estado de embriaguez mitiga la solemnidad de los tres y descubre un estado físico endeble. Posteriormente, R.R. vomita sobre el público y tras esta escena cantan el himno del baño. Conforme cantan, su estado de embriaguez cede y cambia también su pose a una heroica y, momentáneamente al menos, el discurso que el himno encierra logra restablecer la ya tambaleante autoridad y solemnidad que los caracterizaba al inicio de la obra:

Gloria al alma de tus aguas, / y a la pureza tan limpia del vapor, / te saludan los poros abiertos, / con el deseo de ser siempre mejor. / Nuestros cuerpos son espigas, / que te deben su figura y su valor, / nos entregamos a tus caricias, / que nos llenan de esperanza y de vigor. / Baño a baño, baño a baño, / transpirando como hermanos del sudor, / te entregamos todas nuestras charchas, / nuestras tetas, nuestros rollos con amor. / ¡¡Baño a baño, baño a baño!!
(Vega, De la Parra y Pardo 62)

Mientras que la proclama inicial pregonaba la inmutabilidad y belleza de los tres, el Himno acepta cierto deterioro físico. Los cuerpos ahora sudan y ostentan acumulación de grasa. El desgaste físico palpable en el discurso que encierra el himno se corrobora con la menguada seguridad de su poder y con la amenaza exterior de una multitud que se acerca. Todo lo anterior sirve para enfatizar a la audiencia que el sistema que impera en el baño, así como los hombres que lo habitan, son transmutables, propensos al deterioro y, por lo tanto, vulnerables.

Antes del detrimento que se va generalizando, es importante considerar los mecanismos mediante los cuales J.J., J.R. y R.R. pudieron ejercer su dominio y control. Según Bertolt Brecht, el teatro debe pasmar a su público, y este proceso es asequible por medio del enajenamiento de lo familiar (192). El extrañamiento

11 Con respecto a estos últimos, J.J. declara la inexistencia del amor mientras que afirma ser profundamente católico. Por su parte, J.R. señala que el lugar de los hijos es junto a su padre, en familia. Según él, la familia es una institución sagrada (58).

12 R.R. le hundió una toalla en la garganta a una mujer que no dejaba de hablar; J.R. golpeó a una anciana y a su perro porque la primera tocó con las manos sucias su impecable terno blanco; y J.J. arrojó a una mujer al río por tener mal aliento (61).

o distanciamiento es la técnica que Brecht juzga oportuna para que el teatro lleve a cabo una crítica social efectiva. El escritor y teórico sostiene que, “[It is] a technique of taking the human social incidents to be portrayed and labeling them as something striking, something that calls for explanation, . . . The object of this ‘effect’ is to allow the spectator to criticize constructively from a social point of view” (125). El efecto favorece el proceso de completo desenmascaramiento del gobierno militar al revelar cómo los tres personajes legislan y ejecutan nuevas leyes en las escenas “Los poderes y las leyes”, “El Gran Chancho” y “La dominación”. El distanciamiento o extrañamiento que estas escenas producen revelan, según puntualiza Oscar Lepeley, “El repudio al teatro ilusionista . . . La identificación actor-personaje-público nunca se logra, evitando así la obnubilación del espectador, . . . colocándolo en la actitud crítica y de reflexión frente a lo observado . . .” (570).

Los personajes de *Baño a baño* ultrajan el proceso legislativo en la escena “Los poderes y las leyes”. El Ángel les pasa a J.J. y R.R. pelucas anaranjadas y a J.R. un tratado legal para esta escena. Éste lee secciones de la ley para las “casas destinadas a guarda y curación de locos” (48). Mientras tanto, los otros dos aprueban, comentan o señalan errores del proyecto de ley. Según los preceptos, podrán ser colocados en casas de locos los siguientes grupos: quienes cuenten con autorización departamental o distrital correspondiente; aquellos cuya familia busque su reclusión y para la cual necesitarán de una aprobación médica y la autorización ya referida; los locos indigentes que perjudiquen la tranquilidad pública; y los presos enjuiciados criminalmente que pierdan el juicio (48). Interesa, por un lado, destacar la ridiculización del proceso legal por parte de los personajes. Durante la revisión y aprobación de la ley, J.J. y R.R. hacen muecas, payasean y bailan. La falta de seriedad también se acentúa por la ambigüedad y arbitrariedad del contenido de la ley que, para J.J., corresponden a errores en la ley emitida por J.R. Esto conduce a un subsecuente juego de palabras a partir del último apartado de la ley que indica que “si el preso enjuiciado criminalmente perdiera el juicio, también deberá ser colocado en una casa de locos” (48). Esta parte alude a dos de las acepciones de la palabra “juicio”: “Estado de sana razón opuesto a locura o delirio” y “Conocimiento de una causa en la cual el juez ha de pronunciar la sentencia” (DRAE). La confusión de J.J. radica en que, teniendo en cuenta estas acepciones, el proceso de enjuiciar podría referirse a la acción de devolver a alguien la cordura y se remite también al procedimiento para llevar a cabo el juicio legal. Esta confusión lleva a un segundo desacuerdo entre J.J. y J.R. en torno a las palabras “loco” y “preso”. Luego de la disputa, coinciden al afirmar que ambos “¡¡Perjudican-la-tranquilidad-pública!!” (50). La escena ejemplifica que los tres

hombres en escena –y el grupo gubernamental que representan– manipulan las leyes con el fin de mantener la supuesta tranquilidad en el ámbito social.

El siguiente episodio, titulado “El Gran Chanco” complementa al anterior ya que escenifica la práctica legislativa. Para Lepeley, el Gran Chanco “es una alusión paródica y directa al jefe de la junta militar y de cómo el poder judicial le permitió actuar sin contrapeso. Lo que el Gran Chanco decidiera el poder judicial se lo otorgaba” (570). El juicio en *Baño a baño* se desarrolla a través de la simulación –dado que una ejecución real implicaría un resultado variable– de una pelea de box. Por un lado, participa el fiscal Mister Peter Pantera personificado por R.R. Éste indica: “Yo . . . voy a encontrar culpable a quien sea, por lo que sea, y voy a pedir pena de muerte por encargo del Gran Chanco” (Vega, De la Parra y Pardo 52). Su contrincante es el abogado defensor Johny Gallina, personificado por J.J., quien indica, “vengo a defender al que será irremediabilmente culpable, porque, en el reino del Gran Chanco, hasta el último de los culpables merece ser defendido” (53). Por supuesto, el Gran Chanco (J.R.) declara culpable al acusado. Este episodio dilucida la farsa de un sistema legal y jurídico en el que los resultados están decididos de antemano.

De la misma manera que el episodio “El Gran Chanco” es una clara referencia para la audiencia, el episodio “La dominación” permite una fácil asociación de las órdenes arbitrarias y crueles del dominador con las acciones represivas impuestas a la sociedad chilena por parte del gobierno militar (Lepeley 570). Luego de que J.J. y J.R. le imploran de rodillas a R.R. que los domine, éste –violento y marcial– les da una serie de órdenes. Subsecuentemente, J.J. indica que es su turno de dominar, pero claudica al darse cuenta de que es J.R. el de las posesiones y, por ello, quien realmente domina. Finalmente, se impone el dominio de J.R., pero el cambio de roles que se desarrolla en este episodio, con respecto a quien ostenta y ejecuta el poder por medio de las órdenes, dilucida la posibilidad de negociación que la obra intenta manifestar. Las relaciones hasta ahora expresadas se posibilitan mediante las alusiones que *Baño a baño* ofrece y que sirven de referencia para que el espectador entable relaciones entre lo que ve en escena y su contexto sociopolítico.

El personaje y la audiencia

Según la teórica Erika Fischer-Lichte, los signos del teatro son captados y pueden ser interpretados por aquellos que están familiarizados con los signos producidos por el sistema cultural de su entorno (*The Semiotics* 9). *Baño a baño* establece

una comunicación con la audiencia con base en códigos culturales compartidos. Sin embargo, la obra va más allá en su función de develación del ámbito políticamente dominante. La propuesta de Vega, De la Parra y Pardo desestabiliza los principios tradicionales con respecto a la función de los personajes y la audiencia.

Baño a baño insiste en la falta de estabilidad de los tres personajes del baño. Richard Schechner afirma que las fronteras entre la *performance* y la vida diaria son transmutables y arbitrarias (71). Asimismo, sostiene que:

the theater “in life” will permeate more and more activities, both ordinary and special. Anomie and identity crisis diminish, while in their place are fixed roles and rites of passage transporting persons not only from one status to another but from one identity to another. These transformations are achieved by means of performance. (115)

Por un lado, es importante aclarar que, por roles fijos, Schechner se refiere a roles socialmente creados y establecidos. Igualmente, nuestra propensión a actuar –siguiendo con la lógica de la correspondencia entre el paradigma teatral y el social– nos conduce a llevar a cabo distintos roles o identidades según las circunstancias y el contexto. Pero, por otro lado, estas transferencias se desarrollan a través de la *performance*; por lo tanto, son construcciones y, como tales, son igualmente modificables y arbitrarias. De esta manera, los roles asumidos por J.J., J.R. y R.R. pasan de ser concebidos y representados como “definitivos” a descubrirse quebradizos y alterables conforme avanza la acción.

La desestabilización del rol tradicional del personaje escénico se acentúa en *Baño a baño* con los cambios de roles asumidos por los tres. Son estas transformaciones las que facilitan el distanciamiento que evita un sentimiento empático hacia ellos y favorece el acercamiento analítico. El inicio de la obra marca una visión autogenerada y, en apariencia, sólida y definitiva de los tres personajes principales impuesta por la actitud con la que se proyectan ante la audiencia. Los tres, “Miran al público desafiantes” (Vega, De la Parra y Pardo 47). Isabel Liphay comenta cómo la exageración en la actuación de los actores en la representación de 1978 acentuaba los gestos de satisfacción ante su despotismo y violencia. Liphay comenta: “era asqueroso verlo[s]; porque veíamos como [sic] ellos se reían de nosotros; como [sic] ellos tenían todo el poder; como [sic] ellos lo pasaban bien; como [sic] ellos tenían la panza repleta; como [sic] ellos tenían la arrogancia” (citado por Muñoz Tamayo 74). No obstante, la actitud firme y autoritaria va cediendo y, al final, “Inician un deambular sin sentido, demencial. J.R. inicia un canto lloroso y monótono . . . R.R. le sigue y después J.J. repitiendo en canon quejas y lamentos sobre su situación” (Vega, De la Parra y Pardo 64). Su actitud de principio a fin de la acción corrobora su estado y estatus alterables.

El cambio de roles en *Baño a baño* enfatiza el cambio de estatus y la identidad que posibilita la *performance* y que delata un proceso análogo en el contexto fuera de la sala de teatro. Las mutaciones que sufren los personajes coinciden con la función sociopolítica que cada uno lleva a cabo en determinado momento. Por ejemplo: los legisladores que redactan y aprueban proyectos de ley representan un juicio-*ring* de box en el que cada uno lleva a cabo una función determinada –J.R. (Gran Chanco) ostenta el poder de un juez, J.J. (Johnny Gallina) es el abogado defensor y R.R. (Míster Peter Pantera), el fiscal–; interpretan el papel de dominador y dominado; de cantante y/o animador de un espectáculo musical.

La escena “La dominación” ejemplifica los cambios de roles sociales de manera precisa. Oscar Lepeley señala que durante esta escena los tres personajes “sienten la necesidad tanto de dominar como de ser dominados rotativamente por sus pares” (568). Para este momento de la acción dramática, el Ángel aún no ha comenzado a marcar el deterioro del ámbito del baño. Por el contrario, las escenas precedentes han servido para afianzar el dominio del trío. Al inicio de la escena, R.R. “se pasea de cara al público, pasando revista” (Vega, De la Parra y Pardo 53), mientras que los otros dos, de rodillas, le piden que los domine, que los mande un ratito. El primero trata de desistir amablemente, pero, al aceptar, súbitamente cambia su actitud, tornándose violento y marcial. Les da una serie de indicaciones. Tras seguirlas, J.J. y J.R. quedan en posición de pedir limosna. R.R. los fuerza a pedir limosna mientras que la actitud de los otros dos también va cambiando –pasan de implorar ser mandados a experimentar extrañeza, inquietud y angustia–. Consecuentemente, J.J. y J.R. deben murmurar rezos en nombre de R.R., jugar a la ronda de San Miguel,¹³ y finalmente hacer sillita para que el otro salude a la multitud. De pronto J.J. anuncia, “¡Voy a [dominar] YO AHORA!” (Vega, De la Parra y Pardo 54).¹⁴ Tras la declaración, se verifica que J.R. es el verdadero dominador y que lo anterior había sido un juego. Aunque se trate de un juego, éste permite vislumbrar la movilidad de los roles sociales que cada uno asume como personaje teatral.

Baño a baño también propone un cambio con respecto a la función tradicionalmente pasiva de la audiencia teatral. Según el director y teórico Herbert Blau, la audiencia nace en función de la obra o *performance*, y se caracteriza por ser una conciencia construida (25). Asimismo, indica que en un ámbito social que

13 El canto es el siguiente: “Vamos-jugando-la-ronda-de-San-Miguel-el-que-se-rie-se-va-al-cuartel-uno-dos-y-tres” (Vega, De la Parra y Pardo 54).

14 La edición de *Baño a baño* incluida en la *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010*, contiene lo que juzgo un error en la declaración de J.J. en la que se cambia la palabra “dominar” por “dormir” (Vega, De la Parra y Pardo 54). En la antología *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980* se confirma la errata (295).

se apega al paradigma teatral no se puede estar seguros de si somos espectadores o participantes (Blau 2). *Baño a baño* insiste en la evolución constitutiva del concepto de personaje y audiencia y su carácter de construcción al situar sobre el escenario a personajes que se van transmutando y degradando. Asimismo, al transgredir las convenciones que señalan una actitud pasiva por parte de la audiencia, el público se incorpora a la propuesta estética como personaje partícipe. Puesto que la obra proyecta una visión del momento sociohistórico justamente desde el ámbito de poder, no sorprende que la audiencia cobre relevancia como partícipe de la obra a través de la violencia desde el momento en que los personajes buscan al Perseguido y cuando es testigo de su asesinato. Víctor Muñoz Tamayo comenta la dinámica personajes-audiencia al señalar que los primeros “interactuaban con el público y lo manipulaban, haciéndolos pasar abruptamente del canto y la risa al espanto, remeciéndolos en sus butacas, haciéndolos sentir directamente la violencia de los que mandaban desde el escenario” (74).

J.J., J.R. y R.R. se dirigen a la audiencia directamente y ofrecen explicaciones que van de la infantilización a la agresión.¹⁵ La obra insiste en esta progresión a fin de que en el plano extra-teatral haya una subsecuente acción autónoma y crítica basada en el reconocimiento de su situación, no sólo como espectador teatral, sino social. La escena que mejor ejemplifica la participación de la audiencia es “La dominación”, en particular la sección en la que todos juntos interpretan la canción “La mar estaba serena”.¹⁶ La audiencia es aludida de manera mucho más directa durante esta escena. J.J. –con acento de cantante español– dice:

¡Hola qué tal, chilenos! ¡Pero, por Dios, dejad que os vea las caras! . . . ¡A ver, vosotros los de las luces! (*Todo el teatro se ilumina*). ¡Eso es! ¡Mirad qué hermosos rostros los de ustedes, no tenéis idea cómo he esperado este momento. . . volver a encontrarnos en este escenario monumental para traeros algunas de mis canciones. (*Seducitor*). Cantarlas aquí cerquita de ustedes. Qué os parece si empezamos cantando hoy una canción que es vuestra. . . pero que yo he hecho mía. . . ‘La mar estaba serena’, ya que la conocéis muy bien. ¿Cantamos todos eh? Quiero que la cantemos todos esta noche. (Vega, De la Parra y Pardo 55-6)

Al iniciar la *performance*, J.J. y J.R. –como Go-Go-Girls, encargados de animar al público– amables y seductores logran hacer que el público cante. Sin embargo, a medida que avanza la canción los tres se conducen cada vez con más

15 Al iniciar la escena “El Gran Chanco”, J.R. se dirige al público: “No se asusten niños, yo soy un chanco bueno y en mi reino . . . tendremos la felicidad de presenciar un juicio” (52).

16 Canción infantil cuya letra “La mar estaba serena, serena estaba la mar” (x2) se repite de tal manera que todas las vocales sean reemplazadas primero por la vocal “a”, luego por la “e” y así sucesivamente hasta reproducirla con cada una de las cinco vocales. Nótese que una de las obras representativas del periodo dictatorial chileno lleva el título de la canción: *La mar estaba serena* (1980) de ICTUS, Marco Antonio de la Parra, Carlos Genovese y Sergio Vodanovic.

agresividad. Por un momento hay una notable contradicción entre la agresividad de los tres y su discurso al hacer alarde de la felicidad y de la eterna primavera del pueblo chileno. En seguida agresividad y discurso coinciden:

(*Cada vez más agresivos*).

J.J.: ¡Canten, pelotudos, canten!

R.R.: (*Sobre los espectadores*). ¡¡Quiero ver sonriendo a todos los huevoncitos!!

J.R.: (*Violento, golpea las butacas entre el público*). ¡¡Sonríe jetón, canta!!

R.R.: ¡El que no sonríe va preso! (56)

Al igual que la última intervención de R.R., el juego de la rueda de San Miguel también amenaza a quien no sonría con ir preso, lo que alude a la peligrosidad de no acatar el patrón de comportamiento impuesto por el régimen dictatorial. Paradójicamente, el ambiente dista mucho de ser sereno mientras se canta la canción. Lepeley apunta que ambas referencias aluden a la felicidad impuesta por decreto a través de la represión, que es en realidad un oxímoron de vivir en dictadura (571). Lo anterior resalta la importancia de las apariencias. De la misma manera, el crítico señala cómo la interpretación de la “La mar estaba serena” es una clara parodia del Festival de la Canción de Viña del Mar que era manipulado por la dictadura para adormecer a las masas (Lepeley 568). Por lo tanto, los insultos y violencia sistemática que experimenta la audiencia la increpan de manera que deba representar un papel que expone hasta qué punto han internalizado el comportamiento impuesto en un entorno represivo a fin de que su reacción a la obra conduzca a un develamiento de la falta de libertades en su vida cotidiana (Boyle 97).

Además de estas marcadas muestras de violencia a través de las cuales la audiencia es forzada a participar del espectáculo, en la escena “Samba del toro muerto”, R.R. anuncia: “Amigos... Amigas; lo siento pero me voy a mear. (*Orina hacia el público*)” (Vega, De la Parra y Pardo 60). Los otros dos lo acompañan. Asimismo, en la sección “Discotheque”, R.R. vomita sobre el público. Estas provocaciones directas presionan a la audiencia a tomar una determinación: ya sea adherirse al comportamiento normativo de una audiencia frente a una *performance* y dejarse llevar por lo que ésta exija de él/ella, o bien, reaccionar ante la violencia. Las acotaciones –quizás asumiendo que la audiencia no intervendría de manera espontánea– sugieren una actitud “bovina”. No obstante, hay un par de intervenciones de los personajes que indica que esta no tiene por qué ser la norma.

Antes de que comience la *performance* de “La mar estaba serena”, los personajes hablan en inglés y J.R., señalando a la audiencia, comenta “Oh, that is a window” (55). Posteriormente, mientras los tres orinan hacia el público aparentan leer grafitis en una pared imaginaria. El que lee R.R. dice: “El futuro de Chile está

en tus manos” (60). Ambos comentarios se dicen de frente a los espectadores, y registran posibilidades positivas de cambio y acción. El público como ventana implica apertura, visibilidad y perspectiva, mientras que el segundo comentario le confiere responsabilidad y poder.¹⁷ En el grafiti que J.J. lee en seguida dice: “Aquí meó Adolfo... catorce de agosto de mil novecientos cuarenta y cinco. (*Para sí*) Putas la meada antigua” (60). Éste funciona como una advertencia. Si la audiencia en cuyas manos se encuentra el futuro de Chile continúa indiferente, el grafiti del baño que lee J.J. podría funcionar como una premonición al establecer un paralelismo entre Pinochet y Hitler. Por otro lado, la fecha leída corresponde al día de la rendición de Japón que llevó al fin de la Segunda Guerra Mundial. Por lo que otra interpretación del grafiti podría predecir el fin del proceso dictatorial chileno. Ambas opciones resultan viables según el contenido de *Baño a baño*. La interpretación y la reacción de la audiencia determinan cuál prevalecerá. La obra, por lo tanto, trastoca los roles tradicionales del personaje teatral, así como los de la audiencia presencial al hacerla partícipe del evento teatral y sugerirle que tiene el poder de acción y de ejercer un cambio en el escenario sociopolítico como personaje activo del mismo.

La calle y su protagonismo

Baño a baño no es una obra meramente alusiva, sino que el proceso de violencia propone una rearticulación social de la audiencia a fin de que recupere su protagonismo y autodeterminación. Tanto el grafiti que indica la responsabilidad de la audiencia, como la identificación de ésta con una ventana ya señalan la viabilidad de un proceso de concientización y apertura. Además, la rearticulación de los roles sociales ejemplificados en escena por los personajes también permite vislumbres de esta posibilidad. Los anuncios que el Ángel hace a partir del final de la escena “La dominación” e inmediatamente después del acoso a la audiencia, van marcando el proceso. Las intervenciones del Ángel van acompañadas de música violenta, tempestuosa y caótica que hace parpadear las luces del teatro y causa temor a J.J., J.R. y R.R. Las intervenciones señalan dos procesos análogos. Por un lado, apuntan al deterioro del ámbito del baño: primero se anuncia el agotamiento del jabón, luego anuncia que el vapor y la calefacción no funcionan; finalmente, el cese del servicio de agua. Antes se ha mencionado el quebranto del estado de ánimo que experimentan los personajes con el paso de la acción, y la mudanza se

¹⁷ Si bien el grafiti que lee R.R. pueda ser interpretado como una señal esperanzadora, el hecho de que R.R. esté sujetándose el pene mientras lee también podría reforzar su propio poder y control.

va acentuando con estos anuncios. La proclama que J.J., J.R. y R.R. repiten insiste en la importancia de la limpieza y el calor, pero la carencia de jabón, calefacción y agua en el baño imposibilita seguir el mismo régimen de vida.

Si bien es importante hacer notar el deterioro interno, lo es aún más enfatizar la causa de dicho deterioro en el plano externo, fuera del baño y del teatro. El primer anuncio del Ángel, además de avisar que se terminó el jabón, agrega: “En la esquina de Avenida Matta y Santa Rosa se pueden ver algunas parejas, un vendedor de dulces, un par de escolares y tres señoras. Una con un bolso de pan y verduras. Se acerca un bus de la línea ‘La Granja’... lo detienen y *se dirigen hacia acá*” (56, énfasis mío). La información parece responder a la descripción de una escena cotidiana con la excepción de que las personas se dirigen hacia el baño-teatro. El segundo anuncio comunica que el grupo anterior ha aumentado y se dirige hacia allá en un “movimiento inusual de locomoción colectiva” (60). El tercer y último anuncio revela:

Por las grandes avenidas de la ciudad, Vicuña Mackenna, Independencia, Recoleta, Santa Rosa y Alameda, avanzan numerosos grupos de personas, de distinta edad, sexo y condición social. Salen a su encuentro cientos de mujeres y niños desde sus casas. Algunos cantan, otros bailan. A pie o en vehículos, *se dirigen alegremente hacia acá*. (63, énfasis mío)

Insistimos en que los anuncios del Ángel van acentuando el deterioro del espacio del baño. La inminente amenaza que se aproxima desde fuera conduce a una claudicación total de los personajes visible en el deterioro de sus apariencias y en sus quejas y lamentos. Su estado es referido en las acotaciones: los tres lucen muecas trágicas y han dañado su maquillaje hasta quedar desfigurados. Asimismo, “Inician un deambular sin sentido, demencial. J.R. inicia un canto lloroso y monótono en una nota aguda. R.R. le sigue y después J.J. Repitiendo en canon quejas y lamentos sobre su situación, casi ininteligible, hasta que se produce un apagón” (64). Luego del apagón, J.R. y R.R. desaparecen del escenario y J.J. sale entre el público. El escenario se descubre destruido. En contraposición al estado de ánimo de los tres, el de la multitud que se dirige hacia allá es animado y alegre.

La penúltima escena, “La sangre”, ejemplifica el acoso y la destrucción final del baño. Los personajes se percatan de que el techo, el muro, el piso y todo el baño está sangrando (63). El actual estado del espacio y los personajes acentúan la total desarticulación del mundo que representaban, así como la marcada concientización de la población que según el Ángel avanza hacia allá. Esta concientización y el júbilo con que las personas se aproximan son guiños de esperanza y optimismo. Oscar Lepeley puntualiza que si el público,

había logrado identificar a la dictadura que padecía en aquellos personajes y su ideología, ahora podía identificarse a sí mismo movilizándose e infundiendo temor a ellos. Es entonces la unidad de los más diversos sectores de la sociedad en la común tarea de exigir el respeto a sus derechos ciudadanos la que hará temblar y retroceder a la dictadura; ésta no es imbatible si acaso las mayorías nacionales tuvieran la voluntad de resistir. (571)

El espectador/lector posterior al estreno de la obra no puede dejar de asociar la congregación multitudinaria que el Ángel refiere a las protestas masivas en contra del régimen dictatorial que se produjeron en 1983, cinco años después del estreno de *Baño a baño*. Sin embargo, aun en el momento de producción de la obra y de la génesis de la ACU, la escena final de *Baño a baño* es esperanzadora e indicadora de los primeros momentos en la reconstrucción de la organización por parte de los jóvenes universitarios tras la imposición de un orden autoritario. En este caso, los esfuerzos de la ACU responden a la necesidad de existir en sociedad: “estos años son, para el movimiento juvenil, el momento en que se recompone el ‘yo’ con el ‘nosotros’, cuando la búsqueda identitaria que caracteriza el ser joven, vuelve a fijar su vista en un futuro que comprende su propia acción al interior de la historia” (Muñoz Tamayo 16). Éste es el mismo proceso que el Ángel anuncia en la multitud que retoma su protagonismo y su espacio.

Los anuncios del Ángel marcan una rearticulación social que de manera comunitaria y organizada no sólo cuestiona, sino que recupera su protagonismo al intervenir en el mundo que representan J.J., J.R. y R.R. y, por extensión, en el proceso sociopolítico en el ámbito externo a través de la reapropiación aludida del espacio del baño. Se sugiere la llegada de la multitud que ha atravesado la ciudad porque “Se escuchan carreras, gritos, objetos que caen. El escenario, las sillas, el vibrador, etc.” (64). La toma del espacio marca la destrucción de un mundo y la reconfiguración de otro. *Baño a baño* ofrece una reexaminación de los elementos que constituyen la propuesta estética al incorporar a la audiencia para que participe de la acción por medio de la integración de la comunidad exterior. En este sentido, el teatro funciona como mediador en tanto que, según Rancière, la emancipación del espectador se inicia al retar la oposición entre ver y actuar; cuando comprendemos que lo que configura las relaciones entre decir, ver y hacer pertenece a las estructuras de la dominación y el sometimiento, o bien al entender que observar es una acción que es capaz de confirmar o transformar la distribución imperante (*The Emancipated Spectator* 13). Jorge Vega, Guillermo de la Parra y Jorge Pardo postulan *Baño a baño* como una propuesta que patetiza las relaciones que señala Rancière con respecto a su audiencia, pero va más allá al mostrar la desarticulación del mundo representado en el baño a manos de una colectividad activa y consciente.

Obras citadas

- Blau, Herbert. *The Audience*. The Johns Hopkins University Press, 1990.
- Boyle, Catherine M. *Chilean Theater, 1973-1985: Marginality, Power, Selfhood*. Fairleigh Dickinson University Press, 1992.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Editado por John Willett. Hill and Wang, 1964.
- Cánovas, Rodrigo. *Lihn, Zurita, Ictus, Radrigán: Literatura chilena y experiencia autoritaria*. Flacso, 1986.
- Cohen M., León. “La higiene de una dictadura”. *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena. Tomo III, período 1973-1990*. Editado por María de la Luz Hurtado, Mauricio Barría y Alejandra Schmidt Urzúa. Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010, pp. 42-44.
- Guerrero del Río, Eduardo. “Baño a baño”. *El Mercurio*. 14 de diciembre de 1986, p. C15.
- Guzmán Bravo, Rosario. “Seres a los que no les hace falta la estridencia del sol”. *El Mercurio*. 28 de noviembre de 1986, p. 8.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theater*. Traducido por Jeremy Gaines y Doris L. Jones. Indiana University Press, 1992.
- Hurtado, María de la Luz. “Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 482-483, 1995, pp. 149-160.
- Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius. “Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70”. *Teatro Chileno de la Crisis Institucional: 1973-1980 (Antología Crítica)*. Editado por Hernán Vidal, María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Minnesota Latin American Series, University of Minnesota / CENECA, 1982, pp. 1-53.
- “Juicio.” *Real Academia Española*, 2021. *Rae.es*, <https://dle.rae.es/juicio>
- Lepeley, Oscar. “El teatro chileno desafía a la dictadura: El atrevimiento de *Baño a baño*”. *Romance Language Annual*, vol. 9, 1997, pp. 567-572.
- Munizaga, Giselle y Carlos Ochsenius. “El discurso público de Pinochet (1973-1976)”. *The Discourse of Power: Culture, Hegemony and the Authoritarian State*. Editado por Neil Larsen. Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1983, pp. 67-112.
- Muñoz Tamayo, Víctor. *ACU Rescatando el asombro: Historia de la Agrupación Cultural Universitaria*. La Calabaza del Diablo, 2006.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Traducido por Gregory Elliott. Verso, 2009.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Traducido por Gabriel Rockhill. Continuum, 2004.
- Rosenmann, Igor. “ACU: El Teatro Universitario de Hoy”. *Seminario: Teatro Chileno en la Década del 80*. Editado por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. CENECA, Serie Documentos, 1980, pp. 176-178.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. Routledge, 1988.

Vega, Jorge, Guillermo de la Parra y Jorge Pardo. *Baño a baño. Antología: Un siglo de dramaturgia chilena. Tomo III, período 1973-1990*. Editado por María de la Luz Hurtado, Mauricio Barria y Alejandra Schmidt Urzúa. Comisión Bicentenario, 2010, pp. 45-64.

———. *Baño a baño. Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980 (Antología Crítica)*. Editado por Hernán Vidal, María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. Minnesota Latin American Series, University of Minnesota / CENECA, 1982, pp. 287-305.