

Cómo la práctica dramaturgica del circo contemporáneo chileno evoluciona y se adapta a diferentes escenarios nacionales:

El caso de *Je tirerais pour toi*, de Collectif Merkén

Víctor BOBADILLA PARRA

Universitat Autònoma de Barcelona

victor.bobadilla@autonoma.cat

NOTA BIOGRÁFICA: Coordinador Artístico de La Central del Circ, de Barcelona. Doctorando en Literatura y Estudios Teatrales por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente desarrolla una investigación en Dramaturgia de Circo Contemporáneo de Chile, Cataluña y Francia. Becario del programa Formación de Capital Humano Avanzado de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CO-NICYT) 2018-2022. Recientemente ha participado en el congreso «Circus and its Others Arts», en la Universidad de Davis, en California.

Resumen

La siguiente investigación se centra en el proceso dramaturgico desarrollado en el circo contemporáneo, tomando como objeto de análisis la obra *Je tirerais pour toi* de la compañía Collectif Merkén, interpretada por la artista chilena Pamela Pantoja. Se desarrolla un análisis teórico y reflexivo sobre cómo se configura el vínculo de la conexión dramaturgica desde sus límites contextuales y/o territoriales con la escena circense chilena.

La hipótesis central de la investigación postula la transición de una dramaturgia fragmentada a una dramaturgia de autor, a partir de la práctica escénica, que ha rectificado el discurso dramaturgico del circo, con prácticas ampliadas de carácter identitario hacia prácticas híbridas e influenciada por lo postdramático, basado todo ello en los principios de búsqueda de límites dramaturgicos.

Creemos que esta hibridación reconfigura la identidad directamente relacionada con un área de creación, ideológica y social, para luego converger en reflexiones estéticas y dramaturgicas que comprenden el estado actual del circo contemporáneo.

Así mismo, Pamela Pantoja, desarrolla su espectáculo desde el relato de la dictadura chilena y el circo, concretamente en las modalidades de acrobacia en telas y suspensión capilar. Una propuesta escénica que surgió de la necesidad de dialogar con su pasado. A su manera, esta obra busca cuestionar el «pacto de silencio» que se cierne sobre Chile desde el 11 de septiembre de 1973. Trabajando a través de la investigación y el archivo basados en conceptos y cuestionamientos sobre la familia, lo chileno y el legado del golpe de estado en Chile: la censura y la apología de la violencia.

Palabras clave: dramaturgia, circo contemporáneo, circo chileno, *Je tirerais pour toi*, Collectif Merkén

Víctor BOBADILLA PARRA

Cómo la práctica dramatúrgica del circo contemporáneo chileno evoluciona y se adapta a diferentes escenarios nacionales:

El caso de *Je tirerais pour toi*, de Collectif Merkén

Introducción

El proceso dramatúrgico desarrollado en el circo contemporáneo es un área que necesita una reflexión sobre su propia definición y un desarrollo académico desde los estudios teatrales y sobre todo en los estudios de circo. Así mismo, uno de los motivos de esta investigación es teorizar sobre las propuestas dramatúrgicas que comparten artistas y creadores desde diferentes miradas, para su comprensión general.

Se realiza una indagación teórica en relación con la pregunta ¿cómo se configura el vínculo de conexión dramatúrgica desde sus límites o fronteras, como en el caso de Chile y Francia? Y se analiza cómo esta influye en su categoría identitaria desde Chile. Para ello, se desarrolla un estudio sobre dramaturgia de circo contemporáneo y análisis del espectáculo de circo contemporáneo *Je tirerais pour toi* creado y dirigido por la artista chilena radicada en Marsella (Francia), Pamela Pantoja.

A nivel histórico, el circo en Chile aparece como práctica escénica de vanguardia gracias a las acciones desplegadas en los años noventa, después de la dictadura, encabezada por artistas como Andrés Pérez, Mauricio Celledón y Andrés del Bosque. Sumado el movimiento de arte callejero en ese entonces se despliega un movimiento centrado en difundir un arte de carácter reivindicativo y social llamado Nuevo Circo Chileno, influenciado por el Nouveau Cirque francés y por las vanguardias teatrales que se desarrollaron en Europa a raíz del Mayo del 68 y que llegaron en Latinoamérica a finales del siglo xx.

Estas compañías crean una red compleja de lecturas y acciones que reconfiguran la identidad chilena, desde una transculturación, que permite aventurar una serie de relaciones de hibridación con respecto a las categorías de identidad y así mismo las metodologías de creación. Según explica Ana Harcha:

La cultura chilena no existe sino a partir de la hibridación de una serie de agentes y sólo si entendemos la chilenidad como una categoría híbrida y transculturada es posible hablar de ella.

Para la comprensión de la chilenidad también se sigue lo que explica Wilfrid Miampika (en su caso en relación con la cubanidad); entonces, la chilenidad sería una categoría cultural —y no racial, ni geográfica— que solo se hace válida cuando es completada por «la conciencia y voluntad de ser» chileno. (Harcha, 2017, pág. 113).

Se crea todo un complejo entramado de lecturas y acciones que reconfiguran la identidad escénica chilena, influenciado por un discurso teatral y estético proveniente de las diferentes corrientes extranjeras de carácter influyente en el contexto político, cultural y social, como es el caso de Pantoja y la cultura francesa. Este cambio de identidad está directamente relacionado con el ámbito de la creación, ideológica y social, para después converger en reflexiones de estética y dramaturgia que comprenden el actual estado del circo contemporáneo entre Chile y Francia.

Por lo que, para este proyecto, analizamos obras que responden al género de un circo de carácter contemporáneo indagando en la hibridación de lenguajes dramáticos y representados fuera de Chile. Esta dramaturgia desarrollada supone una problemática de carácter ideológico, producido por la corriente cultural desarrollada por la política histórica en Chile.

La historia del nuevo circo en Chile reúne una transformación estructural producida en los años noventa, enmarcada en políticas culturales que repercuten en el desarrollo de este arte, en el que los exponentes chilenos desarrollaron una puesta en escena con búsqueda de identidad, siguiendo una búsqueda de una representación de carácter postdramático.

Así mismo, el lenguaje postdramático produjo una ruptura con el circo tradicional moderno de las políticas públicas y culturales, de la cual resultó una nueva dramaturgia, de carácter experimental y teatral pero influenciada por artistas de referencia como Andrés Pérez y la estética del Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine, una circunstancia evidente en el trabajo de Pérez con la compañía Gran Circo Teatro de Chile.

El objetivo principal de este análisis del circo contemporáneo es comprender a través de la observación de los espectáculos de nuevo circo su relación con el contexto histórico-social en que se desenvuelven. Esto nos permite comprender qué categorías aparecen asociadas al problema de identidad, como lo nacional, lo cultural, el mercado artístico, lo folclórico, lo marginal, lo masivo, y también adoptar una determinada posición respecto a los conceptos de transculturación e hibridación cultural.

Para llevar a cabo este propósito, debemos valorar nuestra comprensión y posicionamiento respecto a teorías que establecen una relación crítica con el proyecto de la contemporaneidad, así como de la concepción de lo cultural; y, por último, está lo que nos incumbe en términos generales, la cuestión de los límites fijos o móviles que se advierten en las preguntas respecto a ¿qué es la dramaturgia en el circo contemporáneo? Y ¿debemos hablar de dramaturgia de circo contemporáneo en (y desde) Chile?

Desde los estudios teatrales me centro en la investigación doctoral del proceso dramático del circo contemporáneo de Chile, Cataluña y Francia. Realizo una tesis de investigación de los procesos de creación de circo en

donde el territorio y la identidad social convergen en el lenguaje circense. Y, en este escrito, expongo el análisis que abordé en la comunicación presentada en el Congreso Mutis en Barcelona el pasado 16 de marzo de 2021.

Para concretar este objetivo principal, realizo una investigación teórica y práctica que responda a las siguientes preguntas: ¿Qué es la dramaturgia en el circo contemporáneo? ¿Y cómo se aplican las teorías actuales en el campo de estudio? Desde la práctica, observaremos y analizaremos cómo esta dramaturgia incide en las decisiones de la obra *Je tirerais pour toi*, de Collectif Merkén, de la artista circense chilena Pamela Pantoja.

Desarrollo

Para contextualizar nuestro estudio debemos explicar que en Chile, en el año 2009, se crea oficialmente el Área de Circo en el Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes. Es un paso importante para reconocer el circo como un arte. Chile se adelanta en el carácter cultural, pero esto no se ve regularizado en su visión académica. Así mismo, actualmente convergen dos categorías de circo que, con el tiempo, se han separado política y culturalmente: el Circo Tradicional Chileno (Circo Moderno) y el Nuevo Circo Chileno. Sin embargo, surge una necesidad de posicionar el nuevo circo con un discurso que busca entender y componer una dramaturgia dentro de la realidad cultural actual y de carácter innovador: hablamos de insertar el circo en un lenguaje contemporáneo. Esta separación entre nuevo circo y circo tradicional es debida, principalmente, a los nuevos lenguajes escénicos que emergen en Chile: el teatro callejero de Andrés Pérez y Mauricio Celedón y el movimiento de jóvenes malabaristas de Santiago, que emergen del sector Parque Forestal de Chile y también el aporte importante de la Escuela el Circo del Mundo a la escena nacional. Pero actualmente encontramos referentes chilenos de circo contemporáneo radicados en el extranjero, sobre todo en Europa. Son artistas como Andrés Labarca, Pamela Pantoja, Teatro del Silencio, etc.

El circo como investigación artística

La fundamentación teórica de este trabajo se basa en un proceso de reconstrucción teórica e indagación de diferentes fuentes desde los estudios teatrales.

Con respecto a los materiales de referencia en habla hispana elaborados desde el ámbito científico, contamos con diferentes aportaciones de los estudios teatrales, sobre todo en el área de nuevas dramaturgias y temáticas como el cuerpo, el teatro postdramático y la performance, en donde el circo aparece en forma de publicaciones particulares, realizadas por investigadores del área escénica en general, como es el caso de Mercè Saumell (Circo y teatro contemporáneo en Cataluña) o los artículos publicados por Jordi Jané en el diario *Avui* de Barcelona. En Chile existen publicaciones dedicadas al circo social y la historiografía del circo tradicional, con autores como Ilan Oxman, Pilar Ducci y el mexicano Julio Rebolledo, quien fue una referencia para el trabajo teórico en Chile. Actualmente encontramos a la investigadora Julieta Infantino en Argentina y Marco Bortoleto en Brasil, quienes han

promovido la investigación académica de circo desde diversas áreas tanto en estudios de pregrado como postgrado.

Gracias a esto podemos analizar la práctica artística contemporánea, desplazada de la noción de obra, desde una experiencia sensible y reapropiadas en su espacio cultural. Para ello buscamos herramientas de trabajo tanto prestadas de los estudios teatrales como de otras áreas, como arte, literatura, performance, artes visuales, nuevos medios e incluso cultura popular, y fuentes como documentos orales, entrevistas y memoria viva. En este caso hablamos de los «cuerpos vivientes», el artista como creador y protagonista de la creación escénica.

Tenemos dos conceptos de investigación de procesos teatrales, basados en los postulados de Milena Grass, en su *Metodología de la investigación para las artes escénicas en Chile* (Grass, 2011: 87).

Por un lado, la investigación tradicional desde los paradigmas científicos de las ciencias sociales, en donde se plantean los problemas, preguntas, diseños y herramientas metodológicas (entrevistas y cuaderno de trabajo).

Y, por otro, la investigación artística y sus variantes, desde la práctica, con preguntas y respuestas que parten de los discursos y la práctica de las obras que se analizan.

Estos dos ámbitos de la investigación nos orientan hacia el análisis de la historia e historiografía que necesitamos recopilar: las fuentes y los documentos orales y escritos. Y damos a conocer los criterios que priman en los períodos que se establecen en la historia del circo, época histórica, zonas geográficas, períodos artísticos.

Con esto debemos adaptarnos a una historiografía de circo, a un enfoque de nuevas narrativas y dramaturgias, a una reconstrucción e invención de este arte con el fin de realizar un análisis historiográfico y de estudios teatrales del circo, sobre todo en Chile, similar a una hermenéutica del circo chileno, para reescribir los métodos de trabajo y estudio, con el propósito de responder a la pregunta: ¿qué es la dramaturgia de circo contemporáneo?

¿Dramaturgia en circo?

La cuestión de la especificidad del circo vuelve regularmente al centro del debate, a menudo vinculado a la de su reconocimiento artístico e institucional. Recordemos que el primer circo moderno fue inaugurado por Philip Astley en Londres (Inglaterra) el 9 de enero de 1768. Pero antes de esa fecha ya existían expresiones artísticas como la acrobacia, los malabares y la contorsión, que contaban con siglos de historia. Fiel al sentido del teatro ecuestre, actualmente hay artistas que rechazan el nombre de circo en favor de teatro ecuestre como es el caso de Théâtre Equestre Zingaro, y otros que creen que el circo debe permanecer en él y mantener elementos irreducibles como el escenario circular o la arena. Investigadores como Philippe Goudard en Francia entregan un valioso aporte sobre este aspecto historiográfico del circo actual. Aun así, es difícil definir una sola línea de conducta para el circo contemporáneo y sobre todo para una línea de acciones y opciones dramáticas.

Para orientarnos en las referencias bibliográficas, nos centramos preferentemente en el discurso francés, entendiendo que la mayor parte del conocimiento del discurso y teoría del circo que existe hoy proviene de este país. Francia ha desarrollado un archivo profundo sobre los estudios de dramaturgia y circo. Autores como Ariane Martínez, profesora de la Universidad de Lille, Jean-Michel Guy, investigador de circo, Marion Guyez, con la reciente publicación de su tesis doctoral sobre dramaturgia y acrobacia, y también Philippe Goudard, como investigador de la Universidad de Montpellier, reconocen un circo de carácter contemporáneo que surge en Francia a finales de los años ochenta y principios de los años noventa. Así, no podemos evitar todo el trabajo que estos autores han desarrollado para el trabajo del circo contemporáneo. Es necesario, por tanto, hablar del contexto francés, donde emerge un circo que ha trasmutado a diversos contextos.

En 2020 el CNAC¹ y la Chaire ICiMa² publican *Contours et détours des dramaturgies circassiennes* (con dirección de Diane Moquet, Karine Saroh y Cyril Thomas), una obra compuesta de artículos escritos por los profesores de la diplomatura de dramaturgia circense de CNAC y también por investigadores y artistas que han contribuido al análisis de la dramaturgia en el circo. Entre ellos encontramos a Thomas Cepitelli, Maroussia Diaz Verbèke, Marian Del Valle, Philippe Goudard, Bauke Lievens, Jean-Michel Guy, Marion Guyez, Ariane Martínez, Corine Pencenat, Karine Saroh, Franziska Trapp, Karel Vanhaesebrouck. Han aportado un material valioso sobre el análisis de la dramaturgia en el circo contemporáneo en Europa, partiendo de una mirada académica, pero fuertemente influenciada por la construcción teórico-práctica y el proceso de reflexión sobre la necesidad de abordar el complejo concepto de dramaturgia en las artes circenses.

Aborder la question de la dramaturgie se révèle être une entreprise particulièrement stimulante, d'une part parce que cela implique de défricher un concept entouré d'un certain flou définitionnel - le dramaturge, originairement, est en effet à la fois l'autrice-auteur de textes de théâtre et une collaboratrice-collaborateur artistique dont le rôle est soumis à variations - mais surtout parce que la dramaturgie se trouve à l'intersection de polarités qui sont souvent opposées. Entre la piste et la table, entre intellect et sensible, savoir et tâtonnement, création et réception, la dramaturgie et le/la dramaturge se trouvent dans une zone de transition difficile à situer, dans une posture d'«errance» qui amène à remettre en cause et à dépasser ces oppositions schématiques pour mieux enrichir création circassienne contemporaine³ (Moquet, Saroh y Thomas, 2020: 9).

1. Centre national des arts du cirque. Establecimiento Superior de Educación e investigación, el CNAC, con sede en Châlons-en-Champagne, se creó en 1985 por iniciativa del Ministerio de Cultura. Casi 400 artistas, que representan a 35 países, egresaron de esta Escuela Nacional Superior, con lo que se ha convertido en un referente importante del circo contemporáneo internacional.

2. Chaire d'innovation sociale et territoriale Cirque et Marionnette. Centro de investigación que, desde su creación en 2012-2013), ha demostrado su compromiso con proyectos innovadores y siempre interdisciplinarios. A nivel documental y patrimonial, el CNAC y la ICiMa son polos asociados a la Biblioteca Nacional de Francia. Este similar posicionamiento y su afianzamiento en un territorio común los ha llevado a trabajar desde 2014 en la convergencia y complementariedad de sus equipamientos, sus métodos de enseñanza y sus proyectos de investigación e innovación.

3. Abordar la cuestión de la dramaturgia resulta ser una empresa particularmente estimulante, por un lado, porque implica despejar un concepto rodeado de un cierto borrón de definición. El dramaturgo, originalmente, es de hecho el autor-autora de textos teatrales y un colaborador artístico cuyo papel está sujeto a variaciones, pero sobre todo

Así también comprendemos que, con su dramaturgia fragmentada y no lineal, el circo parece corresponder perfectamente a la evolución postdramática y performativa. Pero que también este razonamiento pueda resultar problemático. (Moquet, Saroh y Thomas, 2020: 21).

Anteriormente en su publicación *La dramaturgie du cirque contemporain en français: quelques pistes théâtrales*, Ariane Martinez explica que «el circo contemporáneo tiene un estado mental dramático»⁴ (Martinez, 2018: 13), producido esto por la hibridación con el teatro, la danza y las artes performativas que se desarrollaron en Francia, pero también la implicación en la búsqueda de nuevas formas y desarrollo de una reflexión sobre la definición de la palabra *circo*, ya no solo como reproducción fragmentaria e idéntica de un saber hacer, si no como una búsqueda de su propia dramaturgia. Todo esto nos demuestra que el circo pasa por un momento de *bonne santé* en el arte francés.

Patrice Pavis, destacado investigador del teatro explica en su *Diccionario del Teatro* en el apartado de «Dramaturgia»:

Para quien ya no tiene una imagen global y unificada del mundo, la reproducción de la realidad por las artes escénicas sigue siendo necesariamente fragmentaria. En tal caso ya no se intenta elaborar una dramaturgia que reúna artificialmente una ideología coherente y una forma adecuada, de modo que una única representación recurre a menudo a varias dramaturgias. Ya no se fundamenta el espectáculo sólo sobre la identificación o sólo sobre la distanciamiento; algunos espectáculos intentan incluso fragmentar la dramaturgia utilizada delegando en cada actor el poder de organizar su relato según su propia visión de la realidad. Así pues, la noción de opciones dramáticas es más reveladora de las tendencias actuales que la de una dramaturgia considerada como conjunto global y estructurado de principios estético-ideológico homogéneo. (Pavis, 1998: 150)

La evolución dramática en el circo tiene un carácter multidisciplinar, fragmentario y reflexivo sobre su propia fragmentación como estructura. Ya no solo consiste en una sucesión de números, sino que también está favorecido por la mezcla con otras artes, como el teatro y otras formas de artes visuales, esto ha dado lugar al nacimiento del «circo de creación» (Soler, 2016: 40). De alguna manera, el paradigma del circo tiende a semejarse cada vez más a la escena teatral, multidisciplinar y fragmentaria, y se acerca así al lenguaje contemporáneo de las artes.

Consideramos entonces que las habilidades circenses son lenguaje y, por tanto, código de transmisión estéticoideológico. El reto siguiente es de carácter dramático: consiste en saber amalgamar en un discurso unitario las especialidades circenses (lenguaje cinético) y la narratividad de la obra en

porque la dramaturgia está en la intersección de las polaridades. Entre la pista y la mesa, entre el intelecto y lo sensible, el conocimiento, el juicio, el error, la creación y la recepción, la dramaturgia y el dramaturgo o dramaturga se encuentran en una zona de transición difícil de localizar, en una postura de «vagabundeo» que lleva a cuestionar y superar estas oposiciones esquemáticas para enriquecer mejor la creación circense contemporánea.

4. Jean-Marc Lachaud, citant Bernard Dort, parlait récemment « d'état d'esprit dramatique » (Lachaud, 1999: 13; Dort, 1986) présent dans le cirque contemporain.

cuestión (lenguaje no textual, en la mayoría de los casos). Jordi Jané, periodista y crítico de circo, explica que hoy en día «és públic i notori que no tots els actuals espectacles europeus de circ d'autor superen aquest repte dramaturgic». (Jané, 2017).

Sabemos que la historia del circo contemporáneo es joven. En el circo siempre se han relatado hechos e historias. En el circo tradicional su dramaturgia es fragmentada, compuesta por números, que es atrayente al público y mantiene su sello de espectáculo, al igual que el varieté y el cabaret. Pero al construir un «relato», una «narratividad», hablamos de una dramaturgia incipiente que intenta surgir en el diálogo de los artistas circenses.

El circo siempre ha sido un género de carácter fagocitador, que atrapa todo, se yuxtapone a las artes. Si las separaciones fueron previamente marcadas, el circo contemporáneo, digno heredero del nuevo circo, perseveró en la otra forma de fusión de las artes, sin someterse a sus reglas, explotándolas y desviándose a su propio campo. En palabras de Jean-Michel Guy, « Nous n'avons pas le même présent ni le même avenir, selon que nous ayons ou non les mêmes histoires »⁵ (Guy, 2010 : 23).

En el circo contemporáneo existen relaciones con la tradición, sus fuentes de inspiración, sus referencias artísticas, sus intencionalidades y sus escritos. Las elecciones realizadas con respecto a los movimientos, los sonidos y colores de los gestos, así como el vestuario y el maquillaje privilegiado no se basan en ninguna norma preexistente. Son plurales. Como resultado, parece que se están alejando de las estrategias elegidas por sus antecesores o que a veces disienten de ellas. Solo o en asociación a diferentes niveles con otros artistas (comediantes, bailarines, músicos, artistas visuales, etc.), a menudo con la complicidad de un organizador de escenario (cuyo pensamiento y visión estructuran el objeto final y las modalidades de su desarrollo, exhibición), elaboran trabajos cuyo carácter abiertamente caleidoscópico es más o menos atenuado tan pronto como las rupturas que puntúan su progreso son menos evidentes. Pero, sobre todo de los referentes de finales de siglo en el circo contemporáneo, con trabajos de compañías francesas desde Gosch (1991) o Cirque Ici, de Johann Le Guillerm y Pocheros (1993), Le Colporteurs y Que-Cir-Que (1994) hasta la compañía Cahin-Caha (1998).

Joseph Danan, dramaturgo y profesor en el Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de la Sorbona París 3, explica en su libro *Qué es la dramaturgia sobre dramaturgia*:

No es solamente intentar definir una noción que sabemos hasta qué punto es huidiza para quien pretende aproximarse a ella, sino también enfrentarnos a un estado del teatro, el nuestro, al inicio del siglo XXI, cuando se deshace todo lo que creíamos saber del drama, de la acción, incluso del teatro mismo. ¿Qué sucede con la dramaturgia cuando el teatro cede a la tentación de expulsar al drama de su esfera, cuando la acción se desintegra y se desacredita hasta el punto de parecer anularse, cuando el teatro se hace danza, instalación, performance? (Danan, 2012: 11).

5. No tenemos el mismo presente o el mismo futuro, dependiendo de si tenemos las mismas historias o no.

Para Danan, la palabra *dramaturgia* no aborda la actividad en su sentido estricto, a saber, como arte de composición de obras de teatro, definición aceptada por consenso desde el *Diccionario de la lengua francesa*, de Emile Littré⁶ al *Diccionario de Teatro*, de Patrice Pavis.⁷ Lo que no excluye que hoy en día nos sintamos algo estrechos en ella, incluso si nos quedáramos únicamente en el ámbito de este primer sentido. Danan propone una definición de la dramaturgia como «Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena» (Danan, 2012: 13), es decir como la práctica resbaladiza e inadvertida que facilita el paso del texto al escenario, o la materialización de un contenido de cualquier orden en el «aquí y ahora» de la sesión teatral, este espacio-tiempo. Como también lo expresa Bernard Dort, citado por Danan, «Yo daría una definición extremadamente vaga de la dramaturgia: es todo lo que pasa en el texto y todo lo que pasa del texto a la escena» (Danan, 2012). Así también alude a la definición del filósofo Jean-Luc Nancy como la «organización de la acción».⁸ Danan explica que la palabra *dramaturgia* ha estado cargada de negatividad. Como si recordara demasiado a lo que se había rechazado del texto literario, es decir, la escena, se admite *obra de teatro*, incluso *poeta dramático*, como género literario, pero no *dramaturgia*, que remitiría a la práctica de la escena compartida, donde actores y espectadores coproducen el contenido del espectáculo.

Pero la dramaturgia no está necesariamente vinculada al texto. Podría describirse como los códigos de representación, incluso si esta misma dramaturgia presupone una crítica o deconstrucción de estos mismos códigos. Con esto establecemos los límites para un análisis de una dramaturgia de circo, en su inicio fragmentada, pero ahora abierta a nuevos modos, desde la acción dramática y su búsqueda en el desarrollo del circo contemporáneo.

Análisis de *Je tirerais pour toi*

Je tirerais pour toi es un solo de circo-teatro resultado de una investigación documental realizada por la artista chilena Pamela Pantoja y su compañía Collectif Merkén, de Francia. La obra relata la experiencia de la guerrillera Fabiola, la única mujer que participó en el atentado contra el dictador Augusto Pinochet en 1986 en Santiago de Chile. A través de las disciplinas de la tela aérea y la suspensión del cabello, la artista pone en paralelo dos mundos relegados al silencio: la historia política nacional y su propia historia familiar, en el rol de las mujeres (madre y abuela) en un Chile machista. Haciendo uso del ritual del trenzado de su cabello, las dos historias se entrelazan para soldar los fragmentos de una memoria nacional e íntima hasta ahora dispar y encubierta por la brutalidad de un poder autoritario y patriarcal. Al trabajar en el desvelo de los tabúes, tanto en la historia política y personal como en las técnicas circenses, la artista testimonia así las luchas protagonizadas por las mujeres contra diversas opresiones.

6. *Dictionnaire de la langue française* (elaborado entre 1859 y 1872).

7. *Dictionnaire du Théâtre*, París: Armand Colin, 2002.

8. Jean-Luc Nancy dice de una manera más precisa «puesta en obra del drama» / «activación de la acción». (Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, «Dialogue sur le dialogue», *Études Théâtrales*, n.º 31, 2004, p. 80.

Tuve la fortuna de charlar con Pantoja en Marsella en enero de 2020. Para ese entonces asistí como asistente al espectáculo *Je tirerais pour toi*, dirigido y protagonizado por Pantoja, en el Pole de Cirque ARCHAIOS.

Al día siguiente realizamos la entrevista donde ella me explicó los pormenores de su creación. Así mismo me describió el proceso de investigación que ella desarrolló como alumna de Master ARTS, *Parcours Arts et scènes d'aujourd'hui* del departamento de Artes de la Universidad de Marsella. Dónde preparó el aparato teórico que da vida a su espectáculo. Así mismo, Pantoja da a conocer que su producto de circo lo denomina como «circo documental».

Je tirerais pour toi es una obra basada en hechos reales y alimentada por documentos que la propia artista fue recopilando, y narra el atentado contra Augusto Pinochet Ugarte, perpetrado por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) cuyos integrantes decidieron a fines de 1986 planear un atentado para asesinar al dictador. La acción fue denominada Operación Siglo xx,⁹ y estaría a cargo de José Joaquín Valenzuela Levi (llamado comandante Ernesto), miembro de la Dirección Nacional del FPMR. Pantoja desarrolla una historia basada en sus recuerdos familiares con un doble rol: el de mujer de familia y el de Fabiola, la única mujer que participó en el atentado del FPMR.

« Sur des fait réels » cela veut dire que je me rapporte à des événements passés qui s'inscrivent dans des histoires familiales et nationales qui m'ont impactée d'une manière ou d'une autre et qui me dépassent. Quant aux documents ils m'ont permis d'obtenir de la matière au récit mais aussi ont transformé ma pratique circassienne¹⁰ (Pantoja, 2019: 11).

Esta práctica se trabajó a partir de datos (la duración del ataque, el discurso de Fabiola utilizado para la construcción del número de tejido, el estado emocional de la activista en el momento del tiroteo, las posibles resonancias con la práctica de la suspensión capilar, el trenzado del cabello para la suspensión, que adquiere nuevos sentidos en contacto con estas historias). Al final, *Je tirerais pour toi* pregunta sobre la representación de la historia en el teatro y el circo

Pero para eso Pantoja inicia su investigación con preguntas y la creación de hipótesis con las que analiza su problemática frente al trabajo que desplegará, basándose en la pregunta siguiente:

¿Cómo movilizar datos históricos (familiares, nacionales, activistas) en teatro y circo con un objetivo artístico incluso cuando estas historias aún son difíciles de contar?

9. Augusto Pinochet sufrió un ataque armado mientras regresaba de un fin de semana de descanso en su residencia en El Melocotón. El ataque, llevado a cabo por la organización armada marxista-leninista denominada Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), terminó con 5 muertos y 11 heridos; sin embargo, el FPMR no logró su objetivo y Augusto Pinochet se mantuvo con vida. (Hertz y Verdugo, 2021)

10. «Sobre hechos reales» significa que me relaciono con hechos pasados que forman parte de historias familiares y nacionales que me han impactado de una forma u otra y que me superan. En cuanto a los documentos, me permitieron obtener material para la historia, pero también transformaron mi práctica circense.

Quel usage faire des documents, des données ? De quelle histoire parle-t-on, une histoire nationale/familiale, individuelle/collective, la grande histoire, la petite ? Faut-il cloisonner les époques ? Qu'est-ce qui fait événement ? Parle-t-on des continuités ou des discontinuités ? Comment donner à voir une histoire sans illustrer puisqu'il s'agit de théâtre ? Quelle place accorder au silence ? Autant de questions que je me suis posées durant l'élaboration de la pièce¹¹. (Pantoja, 2019: 11)

Siguiendo este problema general, Pamela desarrolla dos preguntas teóricas centrales para su trabajo:

Pregunta estética 1

¿De qué manera la práctica teatral y las técnicas de circo (tejido aéreo y suspensión del cabello) no solo son herramientas espectaculares, sino que pueden representar una historia que es a la vez íntima, familiar y política, y que lucha por ser declarada públicamente?

Pregunta estética 2

¿Los datos obtenidos y los documentos de los que se extrae transforman el documento? En otras palabras, ¿qué van a imponerle al director? Por otro lado, ¿cómo transforma el director datos históricos?

El circo como vehículo creador entre lo íntimo y lo político

El espectáculo *Je tirerais pour toi* es una propuesta artística fuertemente enmarcada en la representación teatral. Usando herramientas del teatro y el circo, se refiere a personas y eventos que no están presentes. Pantoja también es interprete de sí misma; su cuerpo sirve de apoyo para representar a estas personas que no están ahí y para mostrar eventos del pasado. Al mismo tiempo, su cuerpo representa a Pamela Pantoja como mujer chilena, habla de sí misma, de su historia, de lo que siente. Encontramos la hibridación del circo, ya no como elemento fagocitador, sino como dispositivo de acción frente al relato y las acciones de este. También encontramos la esencia de autorreferencialidad que permite a Pantoja expresar su relación íntima con el acontecer histórico.

La historia política que se representa en este espectáculo es múltiple. Corresponde a la historia del campo político en Chile o a la historia institucional (figuras como Salvador Allende y Augusto Pinochet, pero también están presentes los partidos políticos, las instituciones y los regímenes sucesivos). Como activista revolucionaria, Fabiola es parte de esta historia cuando intenta derribar a un dictador. El espectáculo representa la política chilena a través de una mujer y su grupo militante, que irrumpieron en el juego político. Pantoja al mismo tiempo se cuestiona estas decisiones:

11. ¿Qué uso se debe hacer de los documentos y datos? ¿De qué historia estamos hablando, una historia nacional/familiar, individual/colectiva, la historia grande, la pequeña? ¿Deberían dividirse las eras? ¿Qué hace un evento? ¿Hablamos de continuidades o de discontinuidades? ¿Cómo mostrar una historia sin ilustrar ya que se trata de teatro? ¿Qué lugar se debe dar al silencio? Tantas preguntas que me hice durante el desarrollo de la pieza.

Mais est-ce là la seule histoire politique qui est montrée ? J'aurais pu prendre l'histoire d'une des femmes des 5 gardes du corps de Pinochet qui sont morts durant l'attentat ou même faire un spectacle depuis la perspective du petit-fils de Pinochet. Petit-fils qui était dans la voiture avec son grand-père au moment de l'attentat. Mais je me suis basée sur l'histoire de la seule femme qui a participé à l'attentat et me suis donc intéressée aussi à une histoire politique des militantes opposées à la dictature. Par ailleurs, ce spectacle représente une autre dimension de la politique¹². (Pantoja, 2019: 15)

La historia de Pantoja y la de su abuela están interrelacionadas con la de Fabiola. El hecho de que ella sea la única mujer que participa en este ataque contra Pinochet, muestra que hubo una división sexual de las acciones militantes. En otro nivel están la madre y la abuela de Pantoja que, a su manera, sufrieron y reaccionaron ante la violencia de los hombres de su familia, una dictadura patriarcal. De diferentes maneras, estas mujeres enfrentaban una opresión.

Para Pantoja, este espectáculo rinde homenaje a las acciones heroicas, al coraje necesario para lograrlo, tanto si estas acciones tienen lugar en el hogar o en el espacio público para matar a un dictador. No es lo mismo, pero en ambos casos requiere acción, venir y romper un orden establecido (dictadura o modelo de patriarcado) y romper con una forma de inercia. «Ces personnes ont mené à ce niveau des actions politiques que je veux rendre visibles».¹³ (Pantoja, 2019: 16)

Entonces, hay diferentes formas de ver la política en este espectáculo y lo íntimo también es un espacio en el que la política se ubica, actúa y trabaja los cuerpos, como el de su abuela, su madre, Fabiola y, por lo tanto, el cuerpo de Pantoja, quien de alguna manera representa a todas estas mujeres.

Il y a de l'intimité non pas seulement parce que je parle d'une histoire familiale non-dite, mais parce que je m'intéresse dans ce spectacle à l'intimité du corps, et à rendre visible ce qui normalement n'est pas montré au public. Il s'agit de dévoiler ce qu'on appelle souvent « l'envers du décor » tel que le mouillage de cheveux, le tressage, l'habillement, la préparation de l'artiste pour monter au tissu, la mise en place de l'agrès et de la mécanique nécessaire à la suspension.¹⁴ (Pantoja, 2019: 16)

a) Construcción dramaturgica

Pantoja realiza un profundo trabajo en la recopilación de datos y fuentes utilizadas del que ahora explicaremos cada etapa.

12. Pero ¿es esta la única historia política que se muestra? Podría haber tomado la historia de una de las esposas de los 5 guardaespaldas de Pinochet que murieron durante el ataque o incluso montar un espectáculo desde la perspectiva del nieto de Pinochet. Nieto que estaba en el auto con su abuelo en el momento del ataque. Pero me basé en la historia de la única mujer que participó en el atentado y por eso también me interesó una historia política de activistas opuestos a la dictadura. Además, este espectáculo representa otra dimensión de la política.

13. Estas personas han realizado acciones políticas a este nivel que quiero visibilizar.

14. Hay intimidad no solo porque hablo de una historia familiar no contada, sino porque me interesa esta muestra en la intimidad del cuerpo, y en visibilizar lo que normalmente no se muestra al público. Se trata de revelar lo que suele llamarse «entre bambalinas», como mojar el cabello, el trenzado, el peinado, la preparación del artista para subir al tejido, la puesta a punto del aparato y la mecánica necesaria por la suspensión.

Existe un texto inédito titulado «Yo dispararé por ti», perteneciente al escritor chileno Jorge Scherman. Este texto fue de hecho el punto de partida de la investigación de Pantoja. *Yo dispararé por ti* es un texto inédito que cuenta la historia de Beatriz, un personaje ficticio inspirado en varias figuras femeninas vivas o que han existido (Fabiola y la comandante Tamara).

Este texto despierta en Pantoja el deseo de saber más sobre la historia de la guerrillera Fabiola, la única mujer que participó en el intento de asesinato contra el dictador Augusto Pinochet en 1986 y en la que Jorge se inspiró en parte. Es interesante considerar la voz de una mujer como centro de la historia.

J'ai apprécié le fait qu'il s'agisse pour une fois d'une femme combattante placée au centre de l'histoire. J'avais été nourrie de modèles masculins, d'hommes révolutionnaires tels que Che Guevara, Salvador Allende, Miguel Enriquez ou encore Victor Jara. Ici on parlait d'une femme. Par ailleurs, j'ai aussi été marquée par le fait que dans le texte de Jorge Scherman, malgré les violences que la protagoniste subit, c'est avant tout une histoire de « résilience ». Je dirais plutôt qu'il s'agit d'une histoire de force de vie et de courage. J'ai retenu de ce texte la représentation d'une figure féminine puissante et qui n'est pas placée en position de victime¹⁵. (Pantoja, 2019, pág. 17)

Pantoja explica en su investigación, el cómo se fue reelaborando la mirada narrativa coherente y los estereotipos aludidos.

C'est ainsi qu'a commencé la quête pour en connaître davantage sur l'histoire de Fabiola. *Je tirerais pour toi* devint un défi et en même temps l'opportunité de connaître plus précisément l'histoire politique et militante du Chili durant la dictature et la transition démocratique. Au début j'ai pensé que c'était le texte de Jorge qui servirait de base au spectacle. J'étais très accrochée émotionnellement au texte pour les raisons précédemment évoquées. Cet attachement ne m'a pas permis de voir dès les premières lectures le manque de cohérence esthétique et narratif. J'entends par là que le langage ne correspondait pas aux personnages, que la mise en mots et en récit n'était pas aboutie, et que le texte comprenait de nombreux stéréotypes. En résumé, le récit tel qu'il a été écrit ne constituait pas une bonne base pour créer un spectacle. Plusieurs échanges m'ont permis de commencer à cerner plus nettement les difficultés qu'il y aurait à rester fidèle à ce texte. (Pantoja, 2019, pág. 18)

Para Pantoja el texto de Jorge Scherman no era suficiente ni en términos estéticos ni históricos. No permitía representar en un espectáculo el personaje de la mujer combatiente ya que esta reflejaba una mirada grotesca y estereotipada de la historia de Chile, mirada que Pantoja buscaba cuestionar. Por otro lado, Pantoja quiere trabajar en una persona que hubiera existido para posiblemente construirlo como un personaje teatral a partir de fuentes históricas y datos no ficticios.

15. Me gustó que por una vez se tratara de una mujer-combatiente colocada en el centro de la historia. Me había nutrido de modelos masculinos, revolucionarios como el Che Guevara, Salvador Allende, Miguel Enriquez o Víctor Jara. Aquí estábamos hablando de una mujer. Además, también me llamó la atención que el texto de Jorge Scherman, a pesar de la violencia que sufre el protagonista, es sobre todo una historia de «resiliencia». Prefiero decir que es una historia de fuerza vital y coraje. He retenido de este texto la representación de una poderosa figura femenina que no está colocada en la posición de víctima.

A partir de ahí, fue en busca de testimonios y otros documentos más directamente relacionados con el intento de asesinato. En el texto de Scherman, este hecho histórico ocupaba un lugar anecdótico y Pantoja quería saber más. Entonces, cuanto más profundizaba su investigación, más se distanciaba del texto de Scherman. Cada testimonio, cada informe, cada libro traía nueva información y nuevas perspectivas.

«Era esencial escuchar a las personas que participaron en la lucha armada» (Pantoja, 2019: 18), Pantoja realiza entrevistas que le permitieron apegarse a la historia oficial y escuchar las voces desconocidas hasta ese entonces. Encontramos en Pantoja un estudio de archivo, pero también de relato oral como método de construcción del pasado. Por otro lado, estos testimonios no fueron recopilados para ser utilizados directamente como material para ser transpuestos de manera escénica. A diferencia del teatro literal o el teatro documental, Pantoja no utiliza las palabras de las personas entrevistadas directamente en el espectáculo. Sin embargo, utiliza estas entrevistas para absorber detalles, colores, olores y gestos. También les pregunta qué piensan de la política hoy y cómo veían sus compromisos pasados.

Je voulais savoir si 30 ans ou 40 ans après ces personnes restaient encore fidèles à leurs engagements de jeunesse? En fait, je trouvais ces personnes très conséquentes. Pour répondre à la question que je posais préalablement les données obtenues ont servi à alimenter le jeu de l'acteur plus que la trame narrative. Les données ne se sont pas imposées en tant que faits historiques qu'il fallait suivre à la lettre mais comme un regard sur le passé et le présent, une sensibilité politique avec laquelle j'étais en accord et que je voulais mettre en scène.¹⁶ (Pantoja, 2019: 19)

Una parte de su inspiración para el desarrollo del trabajo escénico fue el libro *Se défend* (Defenderse), escrito por la filósofa Elsa Dorlin. El trabajo ofrece una «genealogía» de técnicas marciales de krav magá en el ghetto judío de Varsovia, de *jiu-jitsu* de sufragistas inglesas o incluso de danzas de esclavos en las Antillas. El libro también vuelve a la cuestión de la tenencia de armas en los Estados Unidos. Elsa Dorlin forja el concepto de defensa personal para un propósito muy específico y en un marco definido:

Ce dispositif défensif à double tranchant trace une ligne de démarcation entre, d'un côté, des sujets dignes de se défendre et d'être défendus, et de l'autre, des corps acculés à des tactiques défensives. À ces corps vulnérables et violentables n'échouent plus que des subjectivités à mains nues. Tenues en respect dans et par la violence, celles-ci ne vivent ou ne survivent qu'en tant qu'elles parviennent à se doter de tactiques défensives. Ces pratiques subalternes forment ce que j'appelle l'autodéfense proprement dite, par contraste avec le concept juridique de légitime défense. À la différence de cette dernière, l'autodéfense

16. Quería saber si treinta o cuarenta años después estas personas seguían siendo fieles a sus compromisos juveniles. De hecho, encontré a estas personas muy consistentes. Para responder a la pregunta que sé de antemano, los datos obtenidos sirvieron para alimentar el marco actoral más que el narrativo. Los datos no se imponían como hechos históricos que había que seguir al pie de la letra sino como una mirada al pasado y al presente, una sensibilidad política con la que yo estaba de acuerdo y que quería escenificar.

n'a, paradoxalement, pas de sujet — je veux dire que le sujet qu'elle défend ne préexiste pas à ce mouvement qui résiste à la violence dont il est devenu la cible. Entendue en ce sens, l'autodéfense relève de ce que je propose d'appeler des « éthiques martiales de soi ».¹⁷ (Pantoja, 2019: 22).

Para Pantoja, lo importante de este libro es la posibilidad de construirse como sujeto político a partir de un acto de defensa propia. Con respecto al accionar de su abuela contra su esposo, el término *autodefensa* parece describir bien la situación. Y esto en particular mediante el uso de un objeto cotidiano «inocuo» (un plato de pasta que lanza a su marido) que por el gesto operado por su abuela se convierte en un arma. En el caso de la guerrillera Fabiola, obviamente no es defensa propia en el sentido en que Dorlin la usa. Sin embargo, parece que la acción de Fabiola también la constituye como un sujeto político por derecho propio y hace que otros actos (feministas) luchen por resonar. Fabiola como figura, usa algo que va más allá del activismo y que permite representarla también desde una perspectiva feminista sin olvidar que estaba luchando por una sociedad sin clases. Entonces, como artista, Pantoja hace suya la historia de esta mujer al favorecer una iluminación, la de una mujer que amplifica su lucha con la vida de otras mujeres a las que pone en escena.

De esta manera, *Se défendre* hizo que su enfoque se ramificara al permitirse hablar también sobre la vida cotidiana y algo que es familiar, algo que está cerca de su hogar. Elsa Dorlin habla sobre la vida cotidiana tanto dentro como contra los ataques sexistas. Su objetivo también era ampliar su investigación para abordar estas luchas a los desafíos de la autodefensa femenina en los círculos familiares, en la vida cotidiana. Este enfoque la llevó a interrogar a los miembros de su propia familia: ¿por qué un día mi abuela arrojó un plato de pasta caliente a la cabeza de mi abuelo?, se pregunta Pantoja, en el desarrollo de su creación. Pantoja lee este momento como un acto de autodefensa individual a partir de un objeto cotidiano y como una ruptura dentro de la familia. Como el ataque a Pinochet, que también fue un evento, es decir, un momento de ruptura en la historia de Chile. La historia del país y la historia familiar, por lo tanto, comienzan a conectarse desde los momentos de ruptura y esta es quizás la razón por la que fue fiel a los datos recopilados. Estos enlaces confieren fuerza a las razones que empujan a crear este espectáculo.

Se défendre permitió comprender mejor por qué la historia de Fabiola se transformó en un desafío. También desarrolló una reflexión sobre las formas en que la violencia está presente en la vida cotidiana, en los lazos familiares y en la esfera íntima.

17. Este dispositivo defensivo de doble filo traza una línea de demarcación entre, por un lado, sujetos dignos de defenderse y ser defendidos, y por otro, cuerpos forzados a tácticas defensivas. En estos cuerpos vulnerables y violentos solo fallan subjetividades con las manos desnudas. Respetados en y por la violencia, estos solo viven o sobreviven en la medida en que logran adquirir tácticas defensivas. Estas prácticas subalternas forman lo que llamo legítima defensa propiamente dicha, en contraste con el concepto legal de legítima defensa. A diferencia de ésta, la autodefensa, paradójicamente, no tiene sujeto, quiero decir que el sujeto que defiende no preexiste a este movimiento que resiste la violencia de la que se ha convertido en blanco. Entendida en este sentido, la legítima defensa se encuadra en lo que propongo llamar «ética marcial del yo».

Ces violences nous ne pouvons pas les dissocier d'un contexte plus large qui est social et politique. Elles sont donc structurelles et nous avons besoin de les identifier pour les combattre dans tous les aspects de notre vie. Relier les luttes du quotidien et de l'intime aux luttes politiques ne peut que nous rendre plus fortes et plus cohérentes dans ce combat contre les abus exercés contre les femmes depuis bien trop longtemps.¹⁸ (Pantoja, 2019: 23)

En agosto de 2018 Pantoja viaja a Chile para realizar una investigación dentro de su familia. Habla con su madre, su padre y su tía (la hermana del padre) sobre sus recuerdos familiares. Se encuentra con un redescubrimiento del vínculo familiar y a veces puntos de vista contradictorios y muy diferentes.

Es decir, observar la forma en que cada persona organiza sus recuerdos y enfatiza diferentes aspectos resulta interesante como proceso de visionado y reestructuración de una dramaturgia autorreferencial. Todos (re) construyen su historia de manera personal:

Au Chili je m'entretiens avec d'autres femmes et d'autres militants et continue de rechercher Fabiola. Cette enquête s'avère difficile. Le sujet de la lutte armée reste encore un tabou au Chili. Des anciens combattants contre la dictature vivent encore en exil et peu d'entre eux se permettent aujourd'hui de sortir de leur anonymat et de raconter publiquement leur histoire. Cela fait partie d'un passé encore non avouable. Ma famille ne comprend pas le lien et me questionne sur ma recherche autour de Fabiola. Au final et en dehors des contextes militants, les discussions sur la lutte armée s'avèrent infructueuses et souvent confuses. Vis-à-vis de ma grande-mère, je comprends que parler de son action face au grand-père contredit l'idée d'une «bonne grande-mère» tendre, pacifique, passive, cette image qu'elle souhaite maintenir.¹⁹ (Pantoja, 2019 : 24)

Antes de su partida a Chile, Pantoja conoce al chileno Marcos Riesco en Toulouse. Marcos Riesco, refugiado político y exiliado en Francia, produjo *Casting* una instalación interactiva en torno al ataque. Se puso en contacto con él, ya que parecía necesario conocer a otros artistas que trabajan en el mismo tema. También tenía otra motivación: ¿tal vez podría ponerse en contacto con Fabiola? Marcos le dijo que quería hacer un documental sobre Operación Siglo xx y que había tratado varias veces de conocer a Fabiola, pero sin éxito. Se enfrentó a la resistencia de los activistas para contar su historia frente a una cámara. Finalmente, no hizo el documental en cuestión. La intensa conversación que tuvo con Marcos Riesco le hace pensar en la

18. No podemos disociar esta violencia de un contexto más amplio que es social y político. Por lo tanto, son estructurales y necesitamos identificarlos para combatirlos en todos los aspectos de nuestras vidas. Vincular las luchas cotidianas e íntimas a las luchas políticas solo puede hacernos más fuertes y coherentes en esta lucha contra los abusos que se practican contra las mujeres desde hace demasiado tiempo.

19. En Chile hablo con otras mujeres y otras activistas y sigo buscando a Fabiola. Esta investigación está resultando difícil. El tema de la lucha armada sigue siendo un tabú en Chile. Excombatientes contra la dictadura aún viven en el exilio y pocos de ellos hoy se permiten salir de su anonimato y contar su historia públicamente. Esto es parte de un pasado que aún no ha sido confesado. Mi familia no entiende el vínculo y me cuestiona sobre mi investigación en torno a Fabiola. Al final, y fuera de los contextos militantes, las discusiones sobre la lucha armada resultan infructuosas y muchas veces confusas. Frente a mi abuela, entiendo que hablar de su acción frente al abuelo contradice la idea de una «buena abuela» tierna, pacífica, pasiva, esa imagen que ella desea mantener.

«venganza», similar a la temática de las películas de Quentin Tarantino (*Kill Bill*, *Inglourious Basterds*). Menciona el trabajo de Tarantino para ilustrar las diferentes formas en que enfrentamos artísticamente la cuestión de la representación de la historia. Es una idea que ha permanecido presente en su trabajo y en su investigación, en particular, para permanecer siempre atento y crítico frente a las imágenes que construye. También la reunión con Marcos Riesco tuvo otros efectos.

La razón principal de Pantoja para ir a verlo fue tratar de ponerse en contacto con Fabiola y conocer a otros artistas que trabajaron en el ataque a Pinochet, ella sabía que su trabajo también lo vinculaba con las comunidades mapuche en lucha. Otro objetivo del viaje a Chile que estaba planeando era ir al sur para ponerse en contacto con estas comunidades indígenas. Esto se debe a que ella consideraba que no podían estar interesados en las luchas sociales en Chile sin tener en cuenta las demandas y la situación actual de los mapuches en el país. Entonces Marco Riesco se puso en contacto con el machi (médico tradicional) Cristian Collipal. Pantoja fue a su encuentro en Coñaripe, en el sur de Chile. Con él intercambiaron proyectos al conectarlo con la espiritualidad mapuche y con las luchas actuales lideradas por estas personas.

On a discuté sur le rôle des cheveux dans la tradition et sur la libération de l'esprit du corps. « Quand ils ne peuvent plus toucher ton corps, alors tu es libre », m'a-t-il dit alors que l'on parlait de grèves de la faim menées par plusieurs autres machis de la région, persécutés par les forces armées et incarcérés arbitrairement par la justice chilienne. La situation historique de vulnérabilité que vit le peuple Mapuche a été accentuée par des lois et des pratiques appliquées pendant la dictature et qui ont été pérennisées par les gouvernements démocratiques qui se sont succédés. Bien que le rapport avec cette lutte n'est pas explicite dans *Je tirerais pour toi*, les deux seuls morceaux de musique diffusés appartiennent à l'artiste et militante Mapuche Béatriz-Pichi Malén.²⁰ (Pantoja, 2019: 25)

b) Estructura dramática

Como se explicó anteriormente, los materiales que alimentan la pieza son diversos y se traducen en múltiples formas en el escenario: pasamos de un circo fragmentario a una hibridación con lo narrativo e incluso con el documento. Pantoja explica que los textos que se hablan en el escenario son tanto textos no modificados (que han permanecido fieles a la fuente) como reescritos y transformados.

Durante el proceso de investigación se crea un cuaderno de frases, pensamientos, dibujos, ideas, escrituras y rayas. Organiza la enunciación de los

20. Discutimos el papel del cabello en la tradición y la liberación del espíritu del cuerpo. «Cuando no te pueden tocar el cuerpo, eres libre», me dijo mientras hablábamos de las huelgas de hambre protagonizadas por varias machis de la zona, perseguidas por las fuerzas armadas y encarceladas arbitrariamente por la justicia chilena. La situación histórica de vulnerabilidad que vive el pueblo mapuche se ha visto acentuada por leyes y prácticas aplicadas durante la dictadura y que han sido perpetuadas por sucesivos gobiernos democráticos. Aunque la relación con esta lucha no es explícita en *Yo dispararía por ti*, las dos únicas piezas musicales difundidas pertenecen a la artista y activista Mapuche Beatriz-Pichi Malén.

textos acumulados en este cuaderno para escuchar fragmentos de la historia de Fabiola, la historia de su madre, la historia de su abuela y su propia historia.

También están representados por otros elementos importantes como la luz, el sonido, los espacios, el movimiento del actor en el escenario, durante los momentos en el tejido y durante la suspensión capilar. La estructura dramática está compuesta por la disposición de todas estas herramientas al tratar de tener en cuenta el deseo de un diálogo no jerárquico entre elementos heterogéneos.

Pantoja explica que fue al poner en contacto los asuntos textuales con los asuntos corporales cuando la dramaturgia comenzó a estructurarse. La primera evidencia apareció en relación con la suspensión capilar. Es principalmente este desorden ligado a lo tácito, al silencio, lo que inspira la escritura de *Je tirerais pour toi*.

Ainsi surgit l'idée de montrer dans le spectacle ce que nous ne montrons pas souvent : le processus de tressage. Celui-ci devient un élément structurant de la pièce. Une résonance se met en place entre les histoires qui se dévoilent à travers ma parole et le dévoilement du secret professionnel du tressage. Au-delà du secret révélé, mes cheveux deviennent une métaphore de cette multiplicité de voix et de récits qui s'entremêlent. Le tressage relie ainsi les histoires qui a priori n'ont rien à voir. De la même façon, d'autres aspects souvent cachés de l'oeil du public et qui ont à voir avec la préparation de l'artiste de cirque pour son numéro sont dévoilés. Ici on peut nommer par exemple l'utilisation de la résine pour le tissu aérien, le déshabillage / habillage, la mise en place de l'agrès.²¹ (Pantoja, 2019, pág. 26)

La estructura dramática de este espectáculo se concibe como una forma plural que reúne recuerdos que no se tocan, sino que se organizan y existen. Esta forma se convierte en una forma de reconstruir un recuerdo perdido a través del teatro y fortalecer una idea, una postura ante los eventos y ante la construcción de una identidad. A través de esta acción teatral, Pantoja se apropia de su historia o de algunos fragmentos con los que trató de desarrollar una nueva historia. Este enfoque le brinda las herramientas para desafiar un modelo de relato que no le parece convincente: el de la construcción del estado-nación de Chile hoy.

Al presenciar este espectáculo, observamos la forma en que Pamela Pantoja entrega una reapropiación de un circo contemporáneo enmarcado en la investigación de parte de la historia política de Chile y parte de la historia de la familia chilena. La atención se centra en historias ocultas, no reconocidas, que crean confusión, que ponen en evidencia contradicciones. Y este proceso está vinculado a la intimidad no solo por las historias que se narran y que les

21. Surge así la idea de mostrar en la muestra lo que muchas veces no mostramos: el proceso de tejido. Esto se convierte en un elemento estructurador de la habitación. Se establece una resonancia entre las historias que se revelan a través de mis palabras y el desvelamiento del secreto profesional del trenzado. Más allá del secreto revelado, mi pelo se convierte en metáfora de esa multiplicidad de voces e historias que se entrelazan. El trenzado conecta así historias que a priori no tienen nada que ver. Del mismo modo, se revelan otros aspectos muchas veces ocultos a la mirada pública y que tienen que ver con la preparación del artista circense para su acto. Aquí podemos nombrar por ejemplo el uso de resina para el tejido aéreo, el desvestirse/vestirse, la puesta a punto del aparato.

afectan directamente, sino también por la experiencia de la intérprete, que asimila su pasado a través de la escena.

Par rapport à mon positionnement politique : je crois que l'histoire officielle ne veut pas accepter la légitimité d'une autodéfense à travers la lutte armée soutenue par el Frente Patriótico qui a cherché à faire justice de ses mains après la configuration d'une pseudo-démocratie articulée, contrôlée et négociée par les mêmes vecteurs sociaux qui ont soutenu la dictature.²² (Pantoja, 2019: 27)

En síntesis, encontramos que la historia de Fabiola y de Pantoja desde una mirada autorreferencial es atractiva por ser la portadora de una palabra llena de acción, que defiende su autonomía y su capacidad de autodefinición, que abre el espacio a nuevas construcciones de identidad a través del circo contemporáneo. El descubrimiento de las historias como formas de resistencia en el contexto familiar permite vincular la historia familiar con la historia de resistencia específica de Fabiola. Dejamos de ver un circo de carácter fragmentando, modificado o hibridando en un circo de relato a través de la acción desde la tela y la suspensión capilar.

Observamos la práctica expandida y su hibridación cultural, de la dramaturgia de circo que se encuentra en una interrelación cultural enmarcada por un posicionamiento en los lenguajes de la práctica escénica, archivo, documento que incluye lo político, como forma de relato, desde la violencia hegemónica de la dictadura y cómo este se refleja en la violencia sistemática. Encontramos una pieza artística, con una dramaturgia que se compone con el propósito de vincular la técnica y destreza de una llamada «liberación metafórica» con una búsqueda investigativa a través de la contemporaneidad del arte escénico, que descubre un proceso interesante para el futuro del circo chileno.



22. En relación con mi posición política: creo que la historia oficial no quiere aceptar la legitimidad de la autodefensa a través de la lucha armada apoyada por el Frente Patriótico que pretendía hacer justicia con sus propias manos tras la configuración de una pseudodemocracia articulada, controlado y negociado por los mismos vectores sociales que sustentaron la dictadura.

Referencias bibliográficas

- DANAN, J. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C., 2012.
- GRASS, M. *Metodología de la investigación para las artes escénicas en Chile*. (Primera ed.). (F. A. Farías, Ed.) Santiago: Fronteras Sur Ediciones, 2011.
- GUY, J.-M. *Avant-Garde, Cirque!* Paris: Éditions Autrement, 2010.
- HARCHA, A. *Prácticas de teatralidad en Chile*. (Primera edición. ed.). Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 2017.
- HERTZ, C.; VERDUGO, P. *Operacion siglo xx*. Obtenido de web.archive.org: <<https://web.archive.org/web/20150924015039/>> <<http://www.fpmr.cl/images/stories/pdf/operacionsigloxx.pdf>> [Consulta: 14 mayo 2021].
- JANÉ, J. *A propòsit d'inTarsi*. Recuperado el 7 de Mayo de 2018, de MERCAT DE LES FLORS: <<http://mercatflors.cat/blog/a-proposit-dintarsi-per-jordi-jane/>> [Consulta: 15 diciembre 2017].
- MARTINEZ, A. *La dramaturgie du cirque contemporain francais: quelques pistes théâtrales*. Obtenido de: <<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2002-n32-annuaire3678/041501ar/>> [Consulta: 15 diciembre 2018].
- MOQUET, D.; SAROH, K.; THOMAS, C. *Contours et détours des dramaturgues circassiennes*. Châlons-en-Champagne: Publication CNAC, 2020.
- PANTOJA, P. *Je tirerais pour toi, représenter en théâtre et en cirque une histoire chilienne intime et politique*. Marsella: UFR ALLSH AIX Marseille Université. Département des Arts, 2019.
- PAVIS, P. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1998.
- SAUMELL, M. *Circo y teatro contemporáneos en Cataluña. Arte-a. Artea. Investigación y creación escénica*.
- SOLER, C. *Artes escénicas y derechos de autor*. Madrid: Reus, S.A., 2016.