



CONTENIDO

- Texto e hipertexto en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez: muerte del autor, intertextualidad y fragmentación.** Text and hypertext in *La nueva novela* by Juan Luis Martínez: autor's death, intertextuality and fragmentation (*Artículo*)
PATRICIO ANDRÉS ESPINOZA HENRÍQUEZ (Chile) 3
- Dramaturgias de la memoria del teatro contemporáneo de la ciudad de Concepción.** Dramaturgies memory of contemporary theater in the city of Concepción (*Revisión*)
PATRICIA HENRÍQUEZ PUENTES, JUAN PABLO AMAYA GONZÁLEZ, CAROLINA DÍAZ CASTRO, CAMILA CONTRERAS BENAVIDES, LILIAN FLORES SÁEZ (Chile) 14
- Tina Modotti y el muralismo mexicano: Máximo Pacheco.** Tina Modotti and the mexican muralism: Máximo Pacheco (*Artículo*)
MARÍA DE LAS NIEVES RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ (Chile) 27

THEORIA

ISSN 0717-196X

REPRESENTANTE LEGAL
HÉCTOR GUILLERMO GAETE FERES (RECTOR)

EDITOR

ENRIQUE ZAMORANO-PONCE
Lab. de Genética Toxicológica
Departamento de Ciencias Básicas
Facultad de Ciencias
Universidad del Bío-Bío
ezamorano@ubiobio.cl

CO-EDITOR

SAMUEL CASTILLO APOLONIO
Departamento de Matemática
Facultad de Ciencias
Universidad del Bío-Bío
scastill@ubiobio.cl

EDITORIAL BOARD

TITO URETA ARAVENA
Universidad de Chile
tiureta@abello.dic.uchile.cl

ALEJANDRO BANCALARI MOLINA
Universidad del Bío-Bío
abancalari@ubiobio.cl

ANDRÉS GALLARDO BALLACEY
Universidad de Concepción
agallardo@udec.cl

DANIZA IVANOVIC MARINCOVICH
Instituto de Nutrición y Tecnología
de los Alimentos (INTA)
Universidad de Chile
daniza@uec.inta.uchile.cl

ROLANDO PINTO CONTRERAS
Pontificia Universidad Católica de Chile
rolpinto@puc.cl

MIRIAM CID URIBE
Pontificia Universidad Católica de Chile
mcidu@puc.cl

MARÍA MARTIN ZORRAQUINO
Universidad de Zaragoza
mamz@posta.unizar.es

CÉSAR HERNÁNDEZ ALONSO
Universidad de Valladolid - España
cesar@fyl.uva.es

MARÍA INÉS SOLAR
Universidad de Concepción
marsolar@udec.cl

CARLOS CASTILLO DURÁN
Instituto de Nutrición y Tecnología
de los Alimentos (INTA)
Universidad de Chile
ccastd@uec.inta.uchile.cl

ERIC OSVALDO DÍAZ
Instituto de Nutrición y Tecnología
de los Alimentos (INTA)
Universidad de Chile
ediaz@uec.inta.uchile.cl

ANGELO BENVENUTO VERA
Universidad de Concepción
benvenuto@udec.cl

CARLOS BARRIOS GUERRA
Universidad de Concepción
cbarrios@udec.cl

JUAN CARLOS ORTIZ ZAPATA
Universidad de Concepción
jortiz@udec.cl

PATRICIO PEÑAILILLO BRITO
Universidad de Talca
ppenaili@utalca.cl

MARTA ANA CARBALLO
Universidad de Buenos Aires
macarballo@dbc.ffyb.uba.ar

GILLERMO GUZMÁN DUMONT
Universidad de Nottingham
guillermo.guzman@nottingham.ac.uk

KARIN LOHRMANN SHEFFIELD
Universidad Católica del Norte
klohman@ucn.cl

GABRIEL GATICA PÉREZ
Universidad de Concepción
ggatica@ing-mat.udec.cl

ELIZABETH VON BRAND SKOPNIK
Universidad Católica del Norte
evonbran@ucn.cl

DAVID DE MARINI
Environmental Protection Agency (EPA)
Research Triangle Park. NC.USA
demarini.david@epa.gov

CLAUDIO PINUER RODRÍGUEZ
Universidad de Concepción
cpinuer@udec.cl

IGOR SAAVEDRA GATICA
Universidad de Chile
director@dsi.uchile.cl

REGINALDO ZURITA CHÁVEZ
Universidad de La Frontera
rzurita@ufro.cl

LUCÍA DOMÍNGUEZ ÁGUILA
Universidad de Concepción
ldomingu@udec.cl

DIRECCIÓN LEGAL

Avenida Andrés Bello s/n, Casilla 447, Chillán, Fono (56-42) 203082
theoria @pehuén.chillan.ubiobio.cl Pág. web: <http://ubiobio.cl/theoria>

ISSN 0717-196X Inscripción N° 84.867
Publicación Semestral

Derechos Reservados. Se permite reproducción con mención de la fuente. Las opiniones vertidas son de responsabilidad exclusiva de los firmantes y no representan necesariamente el pensamiento de la Universidad como tampoco el de la revista.

ASISTENTE DE TRADUCCIÓN
María Teresa Ulloa Enríquez
Departamento de Estudios Generales
Universidad del Bío-Bío
mulloa@ubiobio.cl

PRODUCCIÓN EDITORIAL
Oscar Lermanda

TEXTO E HIPERTEXTO EN *LA NUEVA NOVELA* DE JUAN LUIS MARTÍNEZ: MUERTE DEL AUTOR, INTERTEXTUALIDAD Y FRAGMENTACIÓN

TEXT AND HYPERTEXT IN *LA NUEVA NOVELA*
BY JUAN LUIS MARTÍNEZ: AUTHOR'S DEATH,
INTERTEXTUALITY AND FRAGMENTATION

PATRICIO ANDRÉS ESPINOZA HENRÍQUEZ

Departamento de Artes y Letras, Facultad de Educación y Humanidades,
Universidad del Bío-Bío, Avda. Andrés Bello S/N, Chillán, Chile,
pespinoz@ubiobio.cl

RESUMEN

El presente artículo indaga, desde una perspectiva semiótico-crítica, en algunas de las características propias del hipertexto presentes en *La nueva novela* (1977) del escritor chileno Juan Luis Martínez, con el objeto de pesquisar enclaves de convergencia entre la escritura textual e hipertextual presentes en dicha producción artística. La premisa que motiva esta investigación tiene que ver con el supuesto que este texto, considerado una de las experiencias capitales de la poesía chilena, mostraría estructural y significacionalmente a lo menos tres de los rasgos esenciales constitutivos del hipertexto, esto es, la anulación de la figura del autor como sujeto garante del texto, una intertextualidad radical que convierte al texto en una verdadera galaxia de significantes, y una disposición fragmentaria que, dada su naturaleza, rompe con la estructura lineal y secuencial idiosincráticas del libro tradicional, promoviendo con ello procedimientos hipertextuales de lectura y acercamiento a la obra.

La nueva novela, proyecto escritural fundacional de la llamada neovanguardia literaria, concentraría así un variado sistema de referencias, un permanente juego con el signo y su materialidad, una marcada fragmentación de sus elementos constituyentes, un innegable cuestionamiento y puesta en crisis de las formas culturalmente sancionadas de producción del arte, todo ello en el marco de un diálogo oposicional y lúdico respecto de los grandes saberes legitimadores de la cultura vigente: arte, ciencia, religión, filosofía, crítica.

Palabras clave: Fragmentación, hipertexto, intertextualidad, muerte del autor, texto.

ABSTRACT

This article examines, from a critical semiotic perspective, some of the characteristics of hypertext that are part of *La nueva novela* (1977) by the Chilean writer Juan Luis Martínez, in order to look into the points of convergence between textual and hypertextual writing in the aforementioned artistic production. The premise that motivates this research has to do with the assumption that this text, considered one of the most paramount experiences of Chilean poetry, would show at least three of the essential features that conform hypertext in a structural and significant way, this is, the disappearance of the author's figure as subject guarantor of the text, a radical intertextuality that turn the text into a real galaxy of signifiers, and piecemeal provision which, by its nature, breaks with the linear sequential idiosyncratic structure of a traditional book structure, thereby promoting hypertextual reading procedures and an approach to the work.

La nueva novela, scriptural foundational project of the so-called literary neo-vanguard, would gather a

varied system of references, a permanent match the sign and its materiality, a marked fragmentation of its constituent elements, an undeniable enquiry and throw into crisis of culturally validated forms of art production, all this under a framework of an oppositional ludic dialogue regarding the great knowledge that legitimize the current culture: art, science, religion, philosophy, criticism.

Keywords: Death of the autor, fragmentation, hypertext, intertextuality, text.

Recibido: 06.03.14. Revisado: 10.04.14. Aceptado: 26.06.14.

INTRODUCCIÓN

El contexto de la posmodernidad ha hecho de la actividad artística un verdadero catalizador discursivo de los diversos elementos que componen la cultura, dando como resultado una visión fragmentaria de la realidad sustentada en cuestionamiento de los metarrelatos rectores de las sociedades modernas, particularmente la problematización en torno a la idea de progreso como eje de la vida social. En un sentido más específico, la llamada posmodernidad implica una relativización de los dogmas imperantes que se convierten en fragmentos dispuestos libremente en el espacio de la cultura. El sujeto posmoderno queda expuesto, de este modo, a un desencantamiento de la existencia, de cara a una realidad difusa, saturada de espectáculo, escenografías y simulacros de sí mismo (Baudrillard, 1978).

A tales influjos responderían, esencialmente, las escrituras de la posmodernidad, promoviendo textos que operan como lugares de entrecruzamiento de diversas formaciones discursivas en los que los límites se difuminan y el sentido ideológico de la textualidad se ve opacado por una suerte de estéticas de superficie. Tal operación tiene como uno de sus resultados más notorios la emergencia de un nuevo papel para el lector quien, frente a la experiencia de un mensaje marcado por la hibridación, la polifonía, la fragmentación, etc., deberá desplegar sus

propias estrategias de recepción y adoptar sus particulares recorridos interpretativos.

Es pues en el marco de estas configuraciones culturales donde el hipertexto, entendido en forma genérica como una red compuesta de múltiples nodos interrelacionados, aflora como una clara muestra de los nuevos modos de representación de la realidad y como un dispositivo comunicativo que rompe con las tradicionales formas del texto canónico, evidenciando una ruptura más o menos importante respecto de su función y configuración. En el ámbito de la teoría literaria, el hipertexto es concebido como aquel texto derivado de un texto precedente en virtud de diversos procedimientos dialógicos, esto es, como un texto que remite a otro, con el cual mantiene estrechos vínculos de significación.

El presente artículo busca profundizar, precisamente, en algunas de las características propias del hipertexto presentes en *La nueva novela* (1977) del escritor chileno Juan Luis Martínez, con el objeto de pesquisar enclaves de convergencia entre la escritura textual e hipertextual presentes en dicha producción artística. La premisa que motiva esta investigación tiene que ver con el supuesto que este texto, considerado una de las experiencias capitales de la poesía nacional, mostraría estructural y significacionalmente a lo menos tres de los rasgos esenciales constitutivos del hipertexto: la anulación de la figura del autor como sujeto garante del texto; una inter-

textualidad radical que convierte al texto en una verdadera galaxia de significantes; y una disposición fragmentaria que, dada su naturaleza, rompe con la estructura lineal y secuencial idiosincráticas del libro tradicional, promoviendo con ello procedimientos hipertextuales de lectura y acercamiento a la obra.

LA NUEVA NOVELA DE JUAN LUIS MARTÍNEZ

La nueva novela de Juan Luis Martínez (1942-1993) constituye un corpus escritural que, desde una perspectiva literaria, emerge como una abierta provocación a las formas canónicas de producción artística de su época. Concebida como una obra que incorpora una extensa gama de códigos y recursos textuales, y organizada a la manera de un complejo juego verbo-visual, este poemario, junto con el libro-objeto *La poesía chilena* (1978) del mismo Martínez, constituye sin lugar a dudas uno de los textos paradigmáticos de la llamada neovanguardia literaria chilena.

La nueva novela fue autopublicada por su autor primeramente en enero de 1977, reeditándose facsimilarmente en 1985, en ambos casos bajo el sello Ediciones Archivo de Santiago de Chile. En su interior puede hallarse, además de textos escritos (poemas, citas en idioma diverso, notas, epígrafes, etc.), un conjunto de otros elementos de diversa índole: una bandera chilena de papel, imágenes de variado tipo (fotografía, dibujo, collage, etc.), páginas semitransparentes, un anzuelo adherido a una de sus páginas, etc.

De acuerdo con Brito (2001), la estructura misma de *La nueva novela* propondría dos recorridos de lectura en función de la disposición de los elementos que la com-

ponen: una lectura lineal, establecida por el orden indicado en el sumario, y otra opuesta “que traspasa los contenidos sémicos de los elementos lingüísticos, provocando relaciones insospechadas y equivalencias de funciones entre los diversos miembros componentes de los axiomas que en gran medida constituyen el texto de Martínez” (p. 16). Esta lectura en segundo grado sería de orden espacial, bajo la forma de círculos que se envuelven los unos a los otros dando como resultado diversas dimensiones significacionales.

Cabe señalar, por otro lado, que tanto desde la perspectiva de los textos verbales como de los no verbales, cada una de las partes constitutivas de *La nueva novela* puede ser tenida como una totalidad, en la medida que cada una de ellas exhibe una clara autonomía formal y de contenido respecto de la totalidad del corpus, sin dejar de formar parte sustancial de él.

TEXTO E HIPERTEXTO: UNA APROXIMACIÓN GENERAL

En los actuales contextos de producción-recepción del texto, el modelo tradicional autor-obra-lector pareciera no alcanzar a dar cuenta cabal de un conjunto de fenómenos escriturales –literarios y no literarios–, surgidos al amparo de estrategias hipertextuales, que responden a dinámicas que exceden la concepción del texto como un espacio autónomo, supeditado a los estrictos dominios de la autoría. Tal como lo plantea Landow (2009):

el hipertexto implica un lector más activo, uno que no solo selecciona su recorrido de lectura, sino que tiene la oportunidad de leer como un escritor; es decir, en cualquier momento, la persona

que lee puede asumir la función de autor y añadir enlaces u otros textos al que está leyendo (p. 118).

A modo general, el hipertexto se asume como una estructura de trama multidimensional compuesta por múltiples nexos, trama frente a la cual el lector podrá, eventualmente, “escoger la ruta que desea recorrer (...) por ejemplo siguiendo algún personaje, una imagen, una acción” (Lindow, 1995, p. 147). El hipertexto es caracterizado así como una red que integra unidades de información procedentes de códigos diversos, rompiendo con la secuencialidad del texto escrito al relacionar las partes de su contenido mediante vínculos, permitiendo al lector escoger entre diferentes recorridos.

Así, la teoría del hipertexto concibe al texto no como un objeto único y acabado, sino más bien como una entidad compuesta por múltiples redes y puntos de conexión en permanentes dinámicas reconstructivas, caracterizado por: a) la intertextualidad, en virtud de la cual dichos nexos conectan bloques de información textual a través del comentario o la comparación; b) la polifonía, el encuentro de múltiples voces textuales sin que ninguna mantenga privilegio sobre otra; c) el descentramiento, asociado a la ruptura que manifiesta el hipertexto respecto de los modos tradicionales de construcción textual (linealidad, secuencialidad).

Desde una perspectiva literaria, el hipertexto corresponde a la última de las categorías transtextuales identificadas por Genette, cuya estructura supone una ruptura con la relación lineal que se produce entre textos, modificando la actividad del lector/autor y hallando su asentamiento ideal en soportes digitales. En su análisis sobre las diversas formas de la transtextualidad, Genette define la hipertextualidad como:

toda relación que une a un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) (...). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré (...) como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (Genette, 1989, p. 14).

La naturaleza abierta y fragmentaria del hipertexto hace posible así un doble juego manipulador: uno, en relación con los diversos materiales significantes del texto; otro, basado en la interacción texto-lector en el momento de la selección de información (Vanderdope, 2003, p. 131). El resultado de estas operaciones consistirá en la emergencia de un nuevo modo de asumir el acto de la recepción textual, sustentada en la construcción de significados a partir del recorrido por los bloques de información y las posibles conexiones ofrecidas por el texto.

JUAN LUIS MARTÍNEZ O LA MUERTE DEL AUTOR

En su ensayo titulado “Sobre la angustia en el lenguaje”, Blanchot (1977) ofrece la siguiente aproximación a la escritura desde la perspectiva de quien toma la palabra en el texto:

El escritor se halla en la situación cada vez más cómica de no tener nada que escribir, ni medio alguno para escribirlo, y de estar obligado por una necesidad a escribirlo en todo momento. No tener nada que decir debe interpretarse en el sentido más sencillo del término; sea cual fuera lo que quiera decir, no es nada. El mundo, las cosas, el saber, no

son para él más que señales en el vacío. Él mismo ya se ha reducido a la nada. (p. 9).

En efecto, esta imagen de reducción a la nada de la que habla Blanchot se ajustaría plenamente a la escritura martiniana en la que el sujeto parece desaparecer en el entramado de la producción poética, a lo menos en dos sentidos convergentes. De una parte, la borradura (real y simbólica) de la autoría a raíz del diálogo permanente y a ratos indiscernible con otras voces; de otra, la desaparición del sujeto en los intersticios de una escritura fragmentaria y dispersa, signada por la acumulación (aparentemente) anárquica de los materiales significantes y códigos que componen la obra.

Juan Luis Martínez pareciera establecer pues un distanciamiento formal respecto de su propia función de autor, bajo la modalidad de la tachadura, a la vez negación e inscripción del sujeto en el texto. La noción barthesiana de la muerte del autor, como mirada crítica respecto de su concepción romántica, esto es, aquella figura central de la obra vehiculada por el texto, aparece aquí en esa doble negación presente ya en la portada del libro, como una operación que tiende a desarticular la esperable continuidad entre el sujeto y su obra.

Desde esta perspectiva, el autor emerge simplemente como un lugar de entrecruzamiento, sitio en el que el sujeto se inscribe apenas como caja de resonancia del lenguaje en sus diversas manifestaciones históricas y sociales. La anulación de la figura del autor lleva entonces al texto al lugar de la intersección entre escritura y lector, llamado este último a efectuar las operaciones de sentido necesarias para aportar su significación.

En el marco del análisis de *La nueva novela* se hace necesario diferenciar, asimismo, entre la noción barthesiana de autor y

el concepto de función-autor establecido por Foucault, con el objeto de establecer un acercamiento efectivo a la obra. En síntesis, Foucault (1999) asigna cuatro características esenciales al autor en el contexto de la producción literaria: a) nombre del autor: función destinada tanto a organizar un variado número de textos; b) relación de apropiación: función que otorga un régimen de propiedad a los textos; c) relación de atribución: función que posibilita la asignación de un determinado estatus a la obra como consecuencia de la autoría; d) posición del autor: función creadora que le asigna al autor un lugar de privilegio en el marco del origen de la escritura.

Por su parte, Chartier (1999) sintetiza este conjunto de rasgos del siguiente modo:

La función-autor es el resultado de operaciones específicas y complejas que refieren la unidad y la coherencia de una obra, o de una serie de obras, a la identidad de un sujeto construido. Semejante dispositivo requiere dos series de selecciones y exclusiones. La primera distingue al interior de los múltiples textos escritos por un individuo en el curso de su vida, aquellos que son asignables a la "función-autor" y aquellos que no lo son; la segunda retiene entre los innumerables hechos que constituyen una existencia individual, aquellos que tienen pertinencia para caracterizar la posición de autor (p. 12).

Bajo estas consideraciones, la relación autoral de Juan Luis Martínez con su obra aparecería a la vez afirmada y a la vez negada si se consideran, precisamente, las formas de inscripción del autor en *La nueva novela*: a) nombre tachado del autor; b) propiedad sobre el texto según consta en la página de derechos del poemario; c) estatus variable de la obra en función de los procedimientos de negación autoral; y d) relativización de la

posición del autor como resultado del juego de inclusiones/exclusiones que conforman el cuerpo de la obra. La desaparición/muerte del autor implicaría, en este contexto, una disolución de esa subjetividad asignable al productor del texto y, por ese intermedio, una anulación de la individualidad que le otorga una cierta realidad histórico-social. Así, a juicio de Vásquez (2007), Juan Luis Martínez re-presentaría únicamente un “nombre-pretexto”, tras el cual sólo hay un espectro. Aún más, esta verdadera desaparición formaría parte estructurante del ideario poético del autor, fundando en el compromiso de emanar una identidad velada. Identidad y alteridad convergerían en el dispositivo de una escritura cooperativa que, por su propia naturaleza, anula el fantasma del autor, situándolo fuera del texto a la manera de un predecesor. Se diluye por este intermedio la misma personalidad del autor, permaneciendo únicamente el tejido, el testimonio, la huella de esa voz colectiva presente en la galaxia significativa que es el texto.

INTERTEXTUALIDAD EN LA NUEVA NOVELA

El fenómeno de la intertextualidad como elemento constitutivo de toda manifestación discursiva (Bajtín, 1979; Barthes; 1980; Kristeva, 1981; Genette, 1989) puede ser entendido como una herramienta esencial de problematización y análisis del texto, tanto en la dimensión de su naturaleza signficacional como en el ámbito de su relación con otros fenómenos de la cultura. En su sentido más amplio, y siguiendo los postulados de Julia Kristeva (1981), la intertextualidad operará como un registro, implícito y/o explícito, del universo de dialogal del texto con otros anteriores y/o co-

etáneos, de los cuales se nutre y a los cuáles afecta a partir de su misma manifestación. Genette, por su parte, considerará la intertextualidad como una forma particular de relación transtextual, definiéndola como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989, p. 10). El concepto de intertextualidad pone de manifiesto, en consecuencia, la estrecha trabazón que mantiene la obra con la tradición precedente así como la necesidad de concebirla como un producto de la cultura, esencialmente entrelazado con sus referentes anteriores. En este sentido, la perspectiva intertextual permite acercar las nociones de texto e hipertexto, a partir del rasgo compartido del dialogismo inherente a toda producción textual. De hecho, tanto para Riffaterre (1989) como para Eco (1987), la intertextualidad aparece como un rasgo esencial del fenómeno de la textualidad, ya sea bajo la modalidad de resultado de la recepción (en el caso del primer autor), ya como elemento estructural de la misma (en relación con el segundo). Es decir, la obra requiere, para su despliegue efectivo como dispositivo estético, de la cooperación y acción del lector y del reconocimiento de los referentes que la delimitan.

En el marco del estudio de la obra de Juan Luis Martínez, esta problemática ha sido abordada en dos direcciones generales. Por una parte, buscando identificar, describir y analizar las diversas maneras como *La nueva novela* integra en sí misma (a modo de recurso o programa) sistemas semióticos de variada naturaleza (verbales, visuales y/o verbosuales); por otro, evidenciando los procedimientos de elección/exclusión (a modo de recurso o programa) utilizados en la construcción del texto. Así, Brito (1994) considera *La nueva novela* como un

verdadero “museo de la cita”, vinculado al contexto sociohistórico del Chile de la época, a la manera de un enfrentamiento con las prácticas políticas dominantes, a partir de lo que la autora denomina “resistencia literaria”, ejercicio basado en la diversificación de los materiales significantes como estrategia de huida frente a los poderes discursivos. Sarmiento (2008), por su parte, buscando establecer las posibles afinidades entre las poéticas de Huidobro y Martínez, concluye que este último, al igual que su predecesor, buscaría poner en circulación “una obra multifacética, partícipe ultracosmopolita de la biblioteca globalizada (...) que entra a la esfera de la circulación del libro como un producto singular y eficiente” (p. 243), adquiriendo un estatuto transnacional, fundado en un diálogo literario con la producción crítico-filosófica francesa, primordialmente, como instancia de reflexión y de creación en torno al hecho escritural, determinando, por ese intermedio, “la legitimación de la escritura y el tejido mismo del libro de Martínez desde la partida” (p. 244). El paradigma intertextual funcionaría aquí, por lo tanto, como una herramienta legitimadora del discurso a partir del diálogo con cierta tradición cultural occidental, representada por la figura de Roger Caillois como sujeto destinatario del texto, según consta en la dedicatoria de *La nueva novela*.

El examen del texto de Martínez muestra, efectivamente, una cierta estructura en la que el sistema de citas y referencias excedería el plano estrictamente lingüístico-literario para adentrarse en una referencialidad semiótica compleja, basada en intertextos de múltiple naturaleza, cada uno respondiendo a las particularidades de sus códigos de procedencia. De acuerdo con Lihn y Lastra (1987), se trataría de una urdimbre de conexiones y selecciones arbitrarias

cuya armazón vacía implicaría la negación de la temporalidad, como resultado de la manipulación de los referentes intertextuales de forma contradictoria, basada en los siguientes recursos: a) declaración de referentes canónicos reconocibles o hiperrreconocidos (por ejemplo, las imágenes de Arthur Rimbaud y Carl Marx dispuestas en la página 7); b) elitismo y sofisticación de otros referentes (filosofía, lógica, matemáticas, la poesía china, etc.), c) recorrido disperso por épocas y culturas diversas, d) “emplazamiento del sujeto de los textos en el centro móvil de una circunferencia – el libro-, de gran amplitud de radios”, cuyas coordenada responden también a la movilidad y al descentramiento (Lihn y Lastra, 1987, p. 8). El proyecto de Juan Luis Martínez se estructuraría así como un mosaico intertextual aleatorio frente al cual el lector habrá de desplegar un conjunto de competencias semióticas tendientes no solo a reconocer los intertextos de referencia, sino a completar los vacíos formales y de sentido dispuestos por la textualidad poética.

La nueva novela de Juan Luis Martínez da cuenta, a través de las operaciones descritas, de un juego incesante de traslaciones de sentido a partir de la fragmentación misma del texto, sustentada en el recurso de la cita como desacralización del aura del enunciado original y cuestionamiento de su valor de totalidad enunciativa en sí misma. El paratexto viene a configurarse de esta forma como elemento central del libro, bajo la forma de ejercicios y/o acciones que el lector deberá actualizar con el objeto de completar el pacto comunicativo inherente a la relación texto-lector.

La práctica intertextual recorre, sin duda, todo el corpus de *La nueva novela* dejando entrever su función programática, ya no solo como recurso de construcción poética, sino como factor estructural en el

ámbito de la producción literaria. Ejemplos paradigmáticos en este sentido son las referencias permanentes a Jean Tardieu y Lewis Carroll como ejes articuladores de la configuración intertextual de la obra, lo mismo que el conjunto de tradiciones culturales inscritas implícita y explícitamente en ella.

FRAGMENTACIÓN EN LA NUEVA NOVELA

Las prácticas literarias posmodernas, tanto las tradicionales basadas en la impresión como las hipertextuales, tienden a caracterizarse por una ostensible vulneración de los clásicos principios de la linealidad y de las coordenadas temporales y espaciales, instituyendo espacios más bien heterotópicos marcados por la fragmentación y la incongruencia, fenómenos estos últimos representados por prácticas tales como el pastiche, el collage, la fractura discursiva, etc. La teoría del hipertexto ha situado el fenómeno de la fragmentación y la atomización como un elemento central en la construcción textual, procedimientos que a su vez posibilitan la lectura no secuencial del texto, en el marco del universo de diversos recorridos posibles. En esta dinámica, el lector surge como un agente activo, cuya función determinará finalmente la configuración provisional de la textualidad (Landow, 2009). Quizá como ningún otro fenómeno comunicativo, el hipertexto evidencia precisamente esta relación intrínseca entre texto y lector, frente a una discursividad organizada de manera compleja y marcadamente fragmentaria (Scolari, 2008). La lectura y el lector pasan a ubicarse de este modo en un lugar privilegiado en el proceso de producción-recepción del texto, afectando directamente en la determinación de sus límites, de su estructura, organización y

función. La naturaleza esencialmente fragmentaria compartida por el texto y el hipertexto sitúan a estas manifestaciones en un lugar de convergencia, susceptible de ser definido en consecuencia desde una óptica común, no obstante sus particularidades estructurales.

Frente a estas descripciones puede sostenerse que, como lo ha establecido gran parte de la crítica, *La nueva novela* se estructura como un conjunto poético altamente fragmentario, cuya lógica organizativa escapa a las nomenclaturas y cánones propios del género, en particular, y de la literatura, en general. En efecto, la inserción en la obra de diversas materialidades semióticas conforma una trama textual que excede abiertamente la lógica de la linealidad, dando paso a una disseminación textual cuya coherencia solo podrá ser pesquisable a partir de los diversos trayectos de lectura posibles, en función de sus diversos lectores. Se plantea de este modo, además, una puesta en crisis del propio objeto (libro) como representación estética de una cierta realidad y como obra inscrita en la tradición artística (poesía). Frente a la índole fragmentaria del texto, surge pues la idea de navegación como estrategia de desplazamiento a través de las múltiples lexías, hitos o fragmentos que lo componen. El lector textual o hipertextual deberá recorrer la materialidad de la obra a objeto de actualizar en dicho trayecto los sentidos propuestos ya sea sobre la base de los mapas de ruta propuestos por el autor, ya en función de sus propios movimientos interpretativos (Codina, 2001). En efecto, al lector del texto de Martínez se le impele claramente a establecer los nexos correspondientes a los planos intra, inter y metatextual, se le invita a completar los trayectos incompletos, se le asigna el papel de explorador de los materiales significantes del texto y el rol de ejecutor de las acciones

(problemas, acertijos, paradojas, ejercicios, etc.) desperdigadas en la obra. En este sentido, las rutas de navegación propuestas por Juan Luis Martínez podrían agruparse en dos grandes categorías imbricadas: a) guiar al lector por el universo material del texto; b) prefigurar los nexos significacionales entre los múltiples fragmentos que lo componen.

El sistema fragmentario de *La nueva novela* plantea así de manera implícita un recorrido de lectura y de no-lectura, a partir de las elecciones/exclusiones que han dado como resultado su materialidad. La necesidad del establecimiento de unas ciertas señales de ruta en torno a la obra de Martínez no hace sino reafirmar el papel central de la navegación en el marco de la lectura de una obra de alta complejidad semiótica, marcada por el descentramiento y la fragmentación. De esta forma, Monarca (1997) sostiene que las señales de ruta que procura *La nueva novela*

se entrecruzan, sin que predomine una sobre otra, sino actuando simultáneamente, de modo que el lector pueda seguir una u otra dirección (...) Incluso en la lectura podremos actuar con la misma libertad, ya que la escritura no aparece sólo en forma horizontal de izquierda a derecha, sino en ambas direcciones, en forma oblicua de arriba hacia abajo, o de abajo hacia arriba (p. 23).

El lector está destinado a recorrer en consecuencia tales rutas de navegación, pero bajo el influjo de los imperativos de descentramiento de la figura del autor y del texto, surcando itinerarios que requieren de una mirada atenta pero, por sobre todo, del despliegue de una alta competencia intertextual que permita reconocer el papel significacional de tales señales. En particular, el carácter fragmentario de *La nueva nove-*

la se despliega en múltiples direcciones: a) incorporación de códigos de diversa naturaleza; b) reiteración de materiales significantes que componen la obra; c) utilización de recursos gráficos e iconográficos propios del pastiche y el collage; d) ruptura de los órdenes temporales y espaciales, tanto nivel de la forma como del contenido; e) uso de recursos de significación que obligan al lector a romper la linealidad textual; f) fraccionamiento de la propia página como unidad escritural; etc.

Suárez (2013) identifica en la obra de Juan Luis Martínez una estructura caleidoscópica, en las que las relaciones intertextuales y la fragmentación se extreman a tal punto que, producto del despliegue de combinaciones de diversos niveles de sentido, se colocarían en crisis las mismas posibilidades de expresión e interpretación del texto. La obra pasa a convertirse por ese intermedio en una entidad dispersa, cuyo orden secuencial o lineal conformaría un esquema más en el marco de las múltiples estructuraciones potenciales del libro. De esta forma, en tanto entramado de redes, *La nueva novela* propone diversos trayectos de lectura que se irán configurando a medida que el destinatario interactúe con la obra, desarticulando con ello la proposición de un autor individual y anticipando, de esa forma, la llamada escritura hipertextual, tal como lo ha hecho notar Vásquez (2007) y Herrera (2007).

En síntesis, puede sostenerse que esta propensión al rompimiento relativo de los límites de la secuencialidad y linealidad literarias visibles en *La nueva novela*, no solo actúa como un indicio y anticipación de la escritura hipertextual, sino que sitúa al texto de Martínez en el centro mismo de las producciones artísticas posmodernas, en el sentido de la renuncia a la articulación de discursos estéticos sistemáticos y

unificadores, cuyo resultado más ostensible sería el cuestionamiento del canon artístico como margen de operación estética, la hibridación signica, textual y discursiva, la fragmentación y descomposición de la obra como totalidad, la desaparición de los límites de la obra (y, por su intermedio, de la autoría), en fin, la apertura del texto “hasta donde alcance la vista” (Barthes, 1980, pp. 5-6).

CONCLUSIONES

El hipertexto operaría como un entramado en el que confluyen y se relacionan un conjunto de signos y códigos de variada índole, generando nuevos territorios textuales en los que las limitaciones temporales y espaciales empiezan a perder vigencia. La idea del palimpsesto se instala entonces como una metáfora válida para la caracterización de estas prácticas que, estratégicamente, dinamizan y transforman los circuitos comunicativos. En el plano literario, tales rasgos se manifiestan en la emergencia de manifestaciones artísticas que exhiben claramente una estructura de obra abierta, permitiendo un tránsito más o menos libre del lector a través de los diversos elementos (enlaces) que, desjerarquizados, articulan el texto. Se trata, en definitiva, de una disposición relativamente no lineal que supone una ruptura con los modelos de producción artística al mismo tiempo que una fragmentación del propio texto como unidad.

Bajo estos lineamientos, la obra de Juan Luis Martínez parece exhibir unos ciertos atributos que, vistos en su conjunto y en sus relaciones, vinculan a *La nueva novela* con a lo menos tres rasgos característicos de la escritura hipertextual: la desaparición del autoría como dispositivo garante de cierta subjetividad enunciativa (muerte del au-

tor), la extrema polifonía basada en el uso del intertexto como recurso esencial y la fragmentación del cuerpo textual, como resultado de esas mismas inserciones de otras voces precedentes.

Las intertextualidades presentes en la obra de Martínez permiten concebir este proyecto escritural como el resultado complejo de la mixtura entre diversos relatos legitimadores de la cultura occidental (ciencia, arte, filosofía, religión, crítica), interactuando entre sí y aportando desde su particulares campos de saber a la configuración de una red textual que, en su conjunto, oscila entre la ilusión mallarmiana de la obra total y el derrumbe de ese misma ilusión, desde la óptica del fracaso del proyecto moderno. Paralelamente, la incorporación del intertexto como mecanismo a la vez estructural y a la vez confirmatorio de la naturaleza esencialmente polifónica de la escritura, ubica al autor en la posición de la borradura, de la desaparición y/o, particularmente en el texto, de la tachadura. La autoría se desvanece así tras el cúmulo de voces que toman la palabra en la obra, resultando altamente arduo para el lector distinguir entre la figura del autor y la de aquellos otros que, implícita y explícitamente, concurren a la cita literaria.

Por otra parte, la escritura fragmentaria de *La nueva novela* provoca la emergencia de un texto marcado por una cierta especialidad literaria que ubica al lector en la posición de un navegante a la deriva en la extensión de la obra. La autonomía de los segmentos poéticos que articulan el texto, junto con su (posible) conexión significativa, la acercan decisivamente a los procedimientos connaturales de la construcción hipertextual, relativizando el papel organizador de las coordenadas temporales y espaciales propias de la literatura tradicional. Junto con ello, el manifiesto cues-

tionamiento de la linealidad textual y la utilización de recursos que rompen con la conformación secuencial de la escritura canónica, permiten situar a *La nueva novela* en un lugar de privilegio tanto en el campo de la experimentación artística, como en el de la crítica profunda a los modelos culturales legitimadores de un cierto pensamiento (occidental) marcado por los imperativos de coherencia hermenéutica y de orden pragmático.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M. (1979), *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1980), *S/Z*, España: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, J. (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.
- BLANCHOT, M. (1977), *Falsos pasos*, Valencia: Pretextos.
- BRITO, E. (1994), *Campos minados: (literatura post-golpe en Chile)*, Santiago: Cuarto Propio.
- BRITO, E. (2001), La redefinición del contrato simbólico: La Nueva Novela de Juan Luis Martínez. Entre escritor y lector. En Fariña, S. y Hernández, E. (2001), *Mereos en torno a la obra de Juan Luis Martínez* (pp. 16-19), Santiago de Chile: Ediciones Intemperie.
- CODINA, LL. (2001), *El diseño de la navegación en hipertextos informativos. Temas de disseny*, 18. Disponible en: <http://tdd.elisava.net/coleccion/18/codina-es>
- CHARTIER, R. (1999), Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la "función-autor". *Signos Históricos*, 1(1), 11-27.
- FOUCAULT, M. (1999), ¿Qué es un autor? En Rabinow, P. (2003), *Literatura y conocimiento* (pp. 95-125), Mérida: Ediciones de la Universidad de Los Andes.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- HERRERA, J. (2007), La nueva novela de Juan Luis Martínez: Poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera. *Acta Literaria* 35, 9-27.
- KRISTEVA, J. (1981), *Semiótica 1 y 2*, Madrid: Fundamentos.
- LANDOW, G. (1995), *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Buenos Aires: Paidós.
- LANDOW, G. (2009), *Hipertexto 3.0. La teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*, Barcelona: Paidós.
- LIHN, E. Y LASTRA, P. (1987), *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, Santiago de Chile: Ediciones Archivo.
- MARTÍNEZ, J. (1977), *La nueva novela*, Santiago de Chile: Ediciones Archivo.
- MONARCA, P. (1997), La deconstrucción del logos (una nota de "La nueva novela" del poeta Juan Luis Martínez). *Aérea* 1, 149-151.
- RIFFATERRE, M. (1989), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.
- SARMIENTO, O. (2008), Huidobro desde 'La Nueva Novela' de Juan Luis Martínez. *Anales de la Literatura Chilena* 9, 241-256.
- SCOLARI, C. (2008), *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la Comunicación Digital Interactiva*, Barcelona: Gedisa.
- SUÁREZ, Z. (2013), Objetualismo en Juan Luis Martínez: el significante palpable. *Estudios filológicos* 51, 83-98.
- VANDENDORPE, C. (2003), *Del papiro al hipertexto: ensayo sobre las mutaciones del texto y la lectura*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- VÁSQUEZ, A. (2007), Alteridad e identidad en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez. La reconstrucción de autor. *Convergencias Literatura* 6, 130-145.

Revisión / Revision

DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO DE LA CIUDAD DE CONCEPCIÓN*

DRAMATURGIES MEMORY OF CONTEMPORARY THEATER
IN THE CITY OF CONCEPCIÓN

PATRICIA HENRÍQUEZ PUENTES*, JUAN PABLO AMAYA GONZÁLEZ,
CAROLINA DÍAZ CASTRO, CAMILA CONTRERAS BENAVIDES, LILIAN FLORES SÁEZ

Grupo de Investigación Lenguajes Escénicos Teatro, Departamento de Español,
Facultad de Humanidades y Arte, Universidad de Concepción, Concepción, Chile.

* Departamento de Español. Facultad de Humanidades y Arte. Universidad de Concepción.
Barrio Universitario s/n Concepción. Teléfono 041 2204143 / 041 2204313,
pathenriquez@udec.cl

RESUMEN

Este artículo revisa las modalidades a través de las cuales el teatro contemporáneo de Concepción construye dramaturgias textuales y escénicas que actualizan antiguas relaciones entre teatro y memoria, en un juego de cuestionamientos, recolecciones, disputas, sobreexposición y valorización testimonial. Se ejemplifica con dos de las compañías teatrales representativas de las artes escénico teatrales de la ciudad, La Otra Zapatilla y Teatro Uno.

Palabras clave: Teatro, memoria, Concepción, testimonio, política, investigación.

ABSTRACT

East article checks the modalities across which the contemporary theatre of Concepcion constructs textual and scenic dramaturgies that update former relations between theatre and memory, in a game of questions, compilations, disputes, overexposure and nominal valuation. One is exemplified by two of the theatrical representative companies of the arts scenic theatrical of the city, La Otra Zapatilla and Teatro Uno.

Keywords: Theatre, memory, Concepción, testimony, politics, investigation.

Recibido: 02.05.14. Revisado: 12.05.14. Aceptado: 21.07.14.

* Esta investigación forma parte de los resultados del Proyecto Fondart Investigación N° 7461, 2013, "Procesos creativos del teatro contemporáneo de Concepción: espacio y memoria". Consejo Regional de la Cultura y las Artes. Región del Biobío. Investigador responsable: Dra. Patricia Henríquez P. Coinvestigadores: Dr. © Juan Pablo Amaya, Mag Lilian Flores. Colaboradores: Dra. © Carolina Díaz, Mag. © Camila Contreras. Grupo de Investigación Lenguajes Escénicos Teatro. Dirección de Investigación de la Universidad de Concepción y Programas de Postgrado en Literatura de la Universidad de Concepción.

INTRODUCCIÓN

En el año 2003, la Dra. Marta Contreras afirmaba en el inicio del libro *Historias del Teatro de Concepción* que “las ciudades contienen muchas ciudades, entre ellas, la ciudad teatral con su música propia se entrama con otras creando espacios donde algunas de ellas se pueden tocar: En torno al TUC se articuló la ciudad teatral de Concepción por varias décadas” (2003). Con el término del Teatro de la Universidad de Concepción el año 1973, la ciudad quedó huérfana de un teatro que la habitara. Desde *Santa Juana de América*, la última obra de la compañía universitaria, hasta nuestros días, Concepción ha sido una ciudad sin teatro institucionalizado, pues las escuelas de teatro surgidas en planteles privados cerraron tras las primeras generaciones egresadas, los nuevos actores titulados formaron compañías que ponen en escena montajes esporádicos, sin regularidad temporal.

Sin embargo, son esos actores y sus compañías, pese a todas las dificultades, quienes construyen una ciudad teatral particular y visualizan el compromiso que su teatro establece con Concepción. Sus montajes, con dramaturgia individual y colectiva, llevan a los “escenarios teatrales, síntesis lúdicas, aglutinan en su interior, cristalizan diamantinamente escenas de pasión, de pensamiento, de acción que nos retratan en nuestra confusa condición humana, en nuestra diversidad irreplicable o en nuestros más profundos temores y deseos” (Ibíd., 2003). Es por ello que interesa estudiar el teatro contemporáneo de Concepción en la medida que es un teatro que se pregunta por sus posibilidades en torno a la memoria, a la ciudad, al país.

MEMORIA, OLVIDO Y RECUERDO

La memoria, a la que los griegos concibieron en su mitología como la madre de todas las artes y las ciencias, incluida también la propia historia, es entendida por Ricoeur como ese vínculo original de la conciencia con el pasado. La memoria es el presente del pasado, cumple así la tarea de restituir lo que ha tenido lugar, por lo cual se halla en su seno la huella del tiempo (1999). Esa continuidad entre el pasado y el presente permite que nos remontemos sin solución de continuidad desde el presente vivido hasta los acontecimientos más lejanos de nuestra infancia (Ibíd., 1999). La memoria desde este punto de vista vendría a ser la capacidad para recorrer y remontar el tiempo en búsqueda de ciertos recuerdos (mnémes) que, en palabras de Ricoeur, se distribuyen y organizan en niveles de sentido o en archipiélagos separados posiblemente mediante precipicios. La memoria, señala Steiner, es el don humano que hace posible todo aprendizaje, el entendimiento y la anticipación equivalen a un acto de remembranza (2004). Según ello, la memoria protege el aprendizaje a través de la conservación de las impresiones del pasado y de la lucha contra el olvido (Ricoeur, 1999).

La amenaza de la memoria es esa facultad inhibitoria activa implicada en el olvido (Nietzsche, 1987), verdadero mecanismo de autoprotección que tiende a eliminar o disminuir espontáneamente las experiencias negativas para conservar y destacar las positivas. Ricoeur señala que una memoria sin olvido sería insoportable (1999). Y añade que el olvido es la estrategia necesaria para la instrumentación de la me-

moria, permitiendo la selección de ciertos recuerdos, de ahí que la memoria posea un significado positivo en la medida en que el “carácter de sido” prevalece sobre el “ya no” en el significado vinculado a la idea de pasado (Ibíd., 1999). Lo propio señala Todorov cuando concluye que la memoria no se opone absolutamente al olvido, sino que marca la interacción entre la supresión (olvido) y la conservación (2000). Casi podría decirse que la memoria, lejos de oponerse, es el olvido.

TEATRO Y MEMORIA

El teatro, al igual que la performance, entendida como “conducta restaurada” (Schechner, 2003) o “proceso reiterativo y de traspaso” de saber social, memoria y sentido de identidad (Taylor, 2013) es depósito de memoria cultural y colectiva, en este sentido, está sujeto a continuos ajustes y modificaciones (Carlson, 2009), a ensamblajes de materiales diversos, entre los cuales están los materiales de obras anteriores.

sabemos que hay un texto no constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje de un Autor-Dios), sino por el espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, *ninguna de las cuales es la original*: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de una cultura (Barthes, 1987, p. 69).

Si la memoria es el presente del pasado, el teatro en tanto depósito de la memoria cultural, es el lugar en el que el pasado se hace presente en todo su esplendor tridimensional, es el espacio en el que ese tejido de citas provenientes de los mil focos

de la cultura –en palabras de Barthes– cobran vida frente a nuestros ojos en una “una tapicería de fantasmas” (Carlson, 2009), que remueven en diversos grados nuestros recuerdos individuales y colectivos¹. La relevancia del teatro como depósito de la memoria radica en su potencialidad para restaurar esa gramática orgánica del pasado que no cabe dentro de las palabras (Sprengelburd, 2011), para reestablecer lo que calla el discurso y no ha podido ordenarse bajo el sentido verbal (Cornago, 2003), lo que excede y desborda la palabra oral y escrita y sólo se hace visible como recurso corporal configurador de significados.

Toda recepción está atravesada por la memoria, la que provee los códigos y estrategias que modelan la recepción. Al cambiar las memorias culturales y sociales, se modifican también los parámetros en el marco de los cuales funciona la recepción, parámetros que el teórico Hans Robert Jauss llama “horizonte de expectativas”. Las expectativas que los espectadores o lectores tienen ante una nueva experiencia teatral son equivalentes a los residuos de las experiencias anteriores semejantes. Este proceso ocurre en cualquier actividad que implique interpretar (1978).

TESTIMONIO Y MEMORIA

El testimonio, en tanto “cuerpo discursivo que afecta y es afectado” (Rodríguez, 2010), determina la construcción de la his-

¹ Según Halbwachs, la memoria colectiva aspira a dar cuenta de las formas de conciencia del pasado compartidas por un grupo social en el presente. Las memorias individuales, por su parte, se inscriben en el seno de la memoria colectiva de un grupo de pertenencia social primario (2004 [1925], p. 123).

toria de un grupo y/o de una nación. De ahí que el testimonio individual, el que expresa una persona que en relación a un tercero da a conocer algo, esté relacionado dialécticamente con el universo en que se halla, según una relación, entre individuo y sociedad, que puede ir desde la armonía hasta la negación.

La palabra testimonio deriva desde el latín de dos expresiones: *testa* y *superstos*. En la primera acepción se indica que el testimonio es la persona que atesta, es decir, que da testimonio, es una persona que en relación a un tercero da a conocer algo, que actúa como una experiencia y tiene que ver con una experiencia vivida, algo ocurrido a modo de recuerdo, dando a entender que ese testigo estuvo ahí. En la segunda definición, ese testigo se identifica con la expresión superviviente, el que sobrevivió y por este hecho es capaz de dar testimonio de algo (Agamben, 2000).

Memoria y testimonio manifiestan su estrecha relación, especialmente cuando consideramos al testigo como un sobreviviente, es decir, como alguien que ha vivido una experiencia absolutamente inolvidable y que en el relato que realiza respecto de ella permite que los otros, los que leen o escuchan, se aproximen al “inconsciente de la experiencia” (Didi-Huberman, 2008). Es importante recordar que la experiencia de un sobreviviente es siempre una “verdad inimaginable es decir, irreductible a los elementos reales que la constituyen”, tal como lo señala Agamben (2000). El superviviente o testigo, representante de una minoría anómala y exigua, tiene la vocación de la memoria, no puede no recordar (Ibid., 2000), debido justamente al privilegio de la supervivencia que pone en tela de juicio su identidad y credibilidad, en tanto los

verdaderos testigos son los que “han tocado fondo”, los sobrevivientes vienen a ser unos seudotestigos que hablan en su lugar, por delegación (Ibid., 2000).

TEATRO, MEMORIA Y POLÍTICA

El teatro contemporáneo, en palabra de Dubatti, “instala un campo de verdades subjetivas y diversas” (2008). Habría que agregar que estas verdades se presentan en la escena teatral intensificadas por los lenguajes de lo simbólico y lo poético, la mayoría de las veces con la clara intención de invitarnos a repensar, reimaginar y reconfigurar lo propio a través de la visibilización de sus fisuras, vacíos y carencias (Mansilla, 2006); y con ello, a ratificar y/o cuestionar la macropolítica del statu quo y/o los imaginarios colectivos más extendidos y arraigados (Dubatti, 2008).

Ranciere afirma que la literatura hace política en tanto literatura (2011). Con esto viene a descartar que la literatura haga política según el compromiso partidista o revolucionario de los escritores que la producen, como había sido entendida por la poética social vinculada a una literatura comprometida de la izquierda de principios del siglo XX.

Entonces, si la política de la literatura no es la política de los escritores, alude al rol que tienen las artes en general en la conformación de los imaginarios sociales. Para el caso de la literatura, ésta participa en la política porque es capaz de poner en común ciertos imaginarios o silenciar otros, aquello que el autor llama “participación en el reparto de lo sensible”: “esta distribución y esa redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo invisible” (Ibid., 2011).

De forma más clara, cuando la literatura “pone en escena lo común de los objetos y de los sujetos nuevos. Hace visible lo que era invisible, hace audibles cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos sino como animales ruidosos” (Ibíd., 2001), gracias a las palabras utilizadas y que vehiculan la comunicación.

Si bien Rancière se refiere a la literatura, es posible ampliar sus palabras como definición metonímica para el teatro pues éste, en su doble conformación, es literatura más textualidad escénica. Por lo tanto, el teatro es más político aún en virtud de que también, al igual que la literatura, interviene “en el recorte de los objetos que forman un mundo común, de los sujetos que lo pueblan, y de los poderes que éstos tienen de verlo, de nombrarlo y de actuar sobre él” (Ibíd., 2011) y es capaz de escenificarlos frente a públicos diversos en ese momento de comunión del hic et nunc de la representación teatral.

Como reconoce Rancière, ha existido en el teatro la tendencia equivocada a considerar al espectador como un ser pasivo que se limita a recibir y a reaccionar frente a lo que el dramaturgo, actores, directores y técnicos han presupuestado como su comportamiento. En un trabajo anterior titulado *El maestro ignorante*, Rancière recoge el pensamiento de Joseph Jacotot, de principios del siglo diecinueve, quien afirmaba que era posible que un ignorante enseñara a otro aquello que él mismo no sabía.

El maestro ignorante sirve como ejemplo para comprender que el teatro aspira a la igualdad puesto que se supera el modelo tradicional de un espectador pasivo, al emanciparlo: esto es, comprender que es activo pues “observa, selecciona, compara, interpreta. Conecta lo que observa con otras cosas que ha observado en otros escenarios, en otros tipos de espacios” (Ibíd.,

2011). Pensar así la relación entre actores y espectadores es apostar por la igualdad, en tanto que el “espectador es actor en su propia historia y que todo actor es a su vez el espectador del mismo tipo de historia” (Ibíd., 2011).

La utilidad de considerar el teatro como lo hace Rancière es que “nos puede servir para entender mejor cómo palabras, historias y *performances* pueden ayudarnos a cambiar algo en el mundo en el que vivimos” (Ibíd., 2011), pues sabemos que tanto actores como espectadores son creadores e intervienen en ese reparto de lo sensible. En síntesis, ambos hacen la política, podemos agregar, del teatro.

MEMORIA, POLÍTICA Y TESTIMONIO EN EL TEATRO DE CONCEPCIÓN

En este estudio nos proponemos estudiar las modalidades de la memoria en dos elencos teatrales contemporáneos de la ciudad de Concepción: Compañía La Otra Zapatilla² y Compañía Teatro Uno³. Nos interesa fo-

² Los integrantes de la Compañía La Otra Zapatilla son actores profesionales egresados de la que fue una de las propuestas de formación teatral de la ciudad a comienzos del siglo XXI, de la Universidad del Desarrollo (2002-2009). Entre sus obras destacan: *Memorias de la Concepción*, creación colectiva, dirigida por Andrés Céspedes, ganadora del Fondart Itinerancia 2010 y de CONARTE de la Región de los Ríos; *Louta*, creación colectiva, egreso dirigido por Andrés Céspedes; *Marat/Sade* de Peter Weiss, egreso dirigido por Andrés Céspedes; *El ganso*, creación colectiva, dirigida por Cristóbal Troncoso, obra ganadora del Fondart Itinerancia 2011; *Amador ausente* de Leila Selman, dirigida por Cristóbal Troncoso; *A lo mejor ahora está lloviendo*, creación colectiva, dirigida por Carolina Henríquez.

³ La compañía Teatro Uno, originalmente compañía Teatro Frack, está compuesta los actores Cristian Romero y Miguel Barra, egresados de la Escuela de Arte Dramático del Sur, la que funcionó en Concepción entre 2007 y 2010. Desde el año 2011, la Compañía Teatro Uno ha tenido

calizar en tres de sus propuestas: *A lo mejor ahora está lloviendo* (2012) y *Victor, un canto para alcanzar las estrellas* (2013) de La Otra Zapatilla y *Niño Perro* de Teatro Uno (2011).

Compañía La Otra Zapatilla

Este elenco inauguró sus actividades en la ciudad de Concepción el año 2007. Desde ese entonces hasta hoy ha sido una constante de su producción dramático teatral la búsqueda de formas de conciencia del pasado compartidas en el presente y la consecuente reconstrucción de nociones comunes que se encuentran en nuestra memoria (Halbwachs, 2004). Metodológicamente, inician cada uno de los procesos creativos desde la investigación de un corpus de microhistorias locales⁴, gran parte de las cuales han sido silenciadas por los relatos monumentales. El resultado de ello es una dramaturgia colectiva que hace visible las fisuras, vacíos y carencias de los sectores sociales olvidados y pone en común aquello que el olvido inexorable ha convertido en cenizas.

Según Carolina Henríquez, integrante del elenco y directora de la puesta en escena de la obra *A lo mejor ahora está lloviendo*⁵, la opción de contar una historia particular

y no otra, también tiene que ver con aquellos problemas que “mueven” a nivel autobiográfico a quienes participan de la puesta en escena. Encontramos entonces, en esta dramaturgia, un tejido compuesto por referencias locales y detalles autobiográficos, es decir, memorias individuales⁶.

A lo mejor ahora está lloviendo habla sobre el destierro experimentado por aquellos que han sido expulsados de sus referentes y entornos de sentimientos y pensamientos de arraigo y pertenencia y, en general, sobre los han vivido una “ausencia a pedazos”, tal como lo señala Mario Benedetti en el poema “La Patria”, citado textualmente en la obra. Entre éstos están los mapuche, los pobladores, los exiliados e incluso, los desterrados de sus hogares después del terremoto que asoló Concepción y sus alrededores, el año 2010. En la obra, uno de los personajes señala que “el costo mayor del destierro, del exilio, (es el) sentido de pertenencia” (Compañía La Otra Zapatilla, 2012). La imagen presentada en escena que sintetiza esta mirada corresponde a aquella en la que uno de los personajes –para explicar la sensación de desarraigo, siempre irreductible a los elementos reales que la constituyen– arranca una planta de un macetero y la arroja al suelo. Esta imagen permite a lectores y espectadores acceder al inconscien-

una presencia sistemática en la escena teatral de la ciudad. Entre sus montajes se destacan las obras *Niño perro* (2011), *Madre Patria* (2013) y *Apocalipsis de mi vida* (2013).

⁴ La microhistoria en cuanto práctica se basa en esencia en la reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental. La reducción de escala es un procedimiento analítico aplicable en cualquier lugar, con independencia de las dimensiones del objeto analizado. El principio unificador de toda investigación microhistórica es la creencia de que la observación microscópica revelará factores anteriormente no observados. En microhistoria, el punto de vista del investigador se convierte en parte intrínseca del relato (Levi, 1993, pp. 122, 124, 136, 142).

⁵ Elenco: *A lo mejor ahora está lloviendo*: Daniela Ortíz, Maira Perales y Oscar Cifuentes. Técnico: Jenifer Salas. Sala Andes. 2012.

⁶ Señala Ricoeur que es habitual que se subrayen tres rasgos del carácter fundamentalmente privado de la memoria: la memoria aparece como radicalmente singular: mis recuerdos no son los suyos. No se pueden transferir los recuerdos de uno a la memoria de otro. En cuanto mío, la memoria es un modelo de lo propio, de posesión privada, para todas las vivencias del sujeto. En segundo lugar, en la memoria parece residir el vínculo original de la conciencia con el pasado. La memoria es del pasado, y ese pasado es el de mis impresiones, en ese sentido, este pasado es mi pasado. En tercer lugar, la memoria se vincula al sentido de la orientación en el paso del tiempo; orientación de doble sentido, del pasado hacia el futuro, por impulso hacia atrás (Ricoeur, 2004, pp. 128-129).

te de una visión de realidad que conecta al hombre con su entorno. Así como la planta arrancada pierde la única vía a través de la cual absorbe agua y nutrientes, el hombre “arrancado” pierde sus referentes y su entorno de sentimientos y pensamientos de arraigo y pertenencia.

La reconstitución de una microhistoria supone la puesta en funcionamiento de estrategias que permiten tomar lo particular como punto de partida y, en palabras de Levi, proceder a identificar su significado a la luz de su contexto específico (1993). *A lo mejor ahora está lloviendo* incluye el siguiente epígrafe a modo de declaración metodológica: “Investigación teatral basada en el destierro” (Ibid., 1993). La secuencia de la investigación (selección, disposición, análisis e interpretación de información) ha solido llevar al elenco, según palabras de la directora, a las plazas de los pueblos a hablar con la gente, a las bibliotecas y hemerotecas locales y a revisar sus propias biografías, de modo de reestablecer lo que Halbwachs identifica como la “intuición sensible”, es decir, aquello que está en la base de todo recuerdo, el recuerdo de un estado de conciencia puramente individual (2004), que los acerque a los acontecimientos gravitantes de un tiempo y lugar, pero también a las emociones y pensamientos más íntimos que se originan en los entornos y circunstancias sociales.

El cruce de los antecedentes provenientes de fuentes diversas, incluyendo los propios testimonios, llevó al elenco a proponer una división de la obra en cuatro cuadros⁷: Prólogo, Despojo (del pueblo mapuche),

⁷ Señala Pavis que la aparición del cuadro está ligada a la de los elementos épicos en el drama: el dramaturgo no centra su foco en una crisis, descompone una duración, propone fragmentos de un tiempo discontinuo. No se interesa por el desarrollo lento, sino por las rupturas de la acción (Pavis, 1998, p. 104).

Exilio (en dictadura), Desplazamiento (pobladores de Aurora de Chile) y Final, cada uno de los cuales cristaliza en un montaje de fragmentos que pone ante los ojos de los espectadores formas de conciencia del pasado compartidas. El espectador está invitado a descubrir la red de relaciones que se esconde tras los fragmentos (Didi-Huberman, 2008).

La primera escena se destaca por la inclusión de un recurso muy recurrente en la dramaturgia chilena contemporánea, el metalenguaje teatral, recurso que utiliza con maestría Guillermo Calderón en sus obras, “metalenguajear... es hacer referencia al propio lenguaje de una forma autorreferente, irónica... Ponerlo en crisis, enfrentarlo al escenario, cuestionarlo como un elemento dentro de una totalidad” (Baboun, 2009). En *A lo mejor ahora está lloviendo*, el metalenguaje se aparta del registro de la ironía, con lo cual desaparece la distancia que ésta genera, para acercarse al “detalle autobiográfico” (Baboun, 2009) relacionado con la microhistoria local de una de las comunas más representativas de la región del Biobío, Coronel.

Maira: Así recorríamos en bici, todo Coronel y la gente andaba como más alegre, nos saludaban, sonreían, como que era un pueblo lleno de colores, más alegre. Y ahora cuando voy a ver a mis tatas a Coronel, veo un pueblo gris, hediondo, contaminado, con el aire denso.

¿Quién tiene el derecho de llegar y poner una termoelectrica ahí? ¿Quién tiene el derecho de contaminar a toda una ciudad? Y a sacar a esa gente que vivía ahí, sacarlas de su lugar, en donde han vivido toda la vida, para llegar y poner una termoelectrica. A esa gente la sacan de su lugar, los destierran, ellos son desterrados... el destierro, ese es un tema para hacer una obra (Compañía La Otra Zapatilla, 2012).

Coronel, junto con Lota, “son ciudades que viven del carbón, o más bien de su recuerdo” (Vivallos y Brito, 2010). A mediados del siglo XX la crisis y posterior cierre de las minas puso en funcionamiento el controvertido Programa de Reversión Laboral, con el objetivo de reinsertar laboralmente a los trabajadores y/o propiciar la puesta en marcha de alguna actividad productiva distinta. Es por todos conocidos que este plan de reversión fracasó, agudizando la crisis económica y social de miles de familias de la zona. Al descalabro económico se sumó la instalación de la central termoeléctrica Bocamina (Ibid., 2010), ubicada en el sector Lo Rojas de Coronel, foco de contaminación que “afecta los ecosistemas, la salud y la calidad de vida de las personas, vulnera sus derechos de acceso a recursos básicos para una vida digna” (Aedo y Larraín (ed.), 2004).

El detalle autobiográfico permite al elenco poner en común ciertos imaginarios silenciados, que dan cuenta de otras formas de destierro, muchas veces naturalizadas por la comunidad: la contaminación del aire a través de la emisión de gases tóxicos y la contaminación del agua y los suelos.

A fines del año 2000, se constataba que en la zona de Coronel existían altos niveles de dióxido de azufre (SO₂), afectando particularmente a las villas Yobilo I, Villa Alegre, Cerro Obligado, Estación Ferrocarriles y Cementerio. Esta contaminación se atribuye principalmente a las emisiones de la Central Termoeléctrica Bocamina (Aedo y Larraín (ed.), 2004, p. 22).

El recurso del metalenguaje convive en esta obra con una construcción en fragmentos, es decir, con una construcción desde la discontinuidad de una sucesión de situaciones que se “critican dialécticamente las

unas a las otras” (Didi-Huberman, 2008) y que en la interrupción generan ciertos espacios vacíos que, como señala Stranger en relación a la dramaturgia contemporánea, facilitan “la aparición de textos, imágenes y personajes” (2011).

Oscar... La araucaria tiene que ser grande, sus raíces deben meterse entremedio de su tierra y estar al lado de las otras araucarias. Entonces, ¿Quién tiene el derecho de decir “esta es mi tierra”? ¿Quién puede adjudicarse la tierra de otro? ¿De quién es la tierra?

En la mesa los tres. Al ritmo del cajón peruano se muestra el paso del tiempo a través de una coreografía gestual. Daniela toca el cajón.

Óscar y Maira tocan cajones y delimitan el espacio de Daniela, dos veces. Daniela baila, cada vez en un espacio más reducido.

Todos: DESPOJO

II DESPOJO

Los 3 actores discuten, hasta que se enojan y cada uno se va para un lado, pero regresan para interpretar un personaje.

Oscar: Pablo Carbullanka.

Maira: Catalina Calfulen

Oscar: Mi abuelo le inculcó eso a sus hijas, que tenían que estudiar, entonces las mandó a un internado a la ciudad más cercana, que en ese entonces era Cañete. Y ahí mi mamá me cuenta que sufrió mucho porque le mezquinaban las cosas (Compañía La Otra Zapatilla, 2012).

El cuadro II, Despojo, constituye uno de los momentos de la obra mejor logrados. Construido a partir de la articulación de tres fragmentos testimoniales, vinculados a los problemas indígenas: “Despojo”, “Testimonio Abuela Mapuche” y “Diálogo inconcluso entre un taxista y un mapuche (crónica publicada por Pedro Cayuqueo en el diario *The Clinic*)”, instala en escena a los

sobrevivientes, a aquellos que, tal como lo señala Agamben, no pueden sino recordar, a aquellos que siendo mapuche del siglo XXI, hablan en lugar de los verdaderos testigos, hablan por aquellos que han “tocado fondo” (2000), los de antes y los de ahora.

En el caso de la dramaturgia de la obra *Víctor, un canto para alcanzar las estrellas*⁸, estrenada en Concepción en agosto de 2013, nos encontramos con formas de conciencia de un pasado políticamente complejo referido a la dictadura militar (1973-1989). Aquí, de igual modo a como ocurrió en *A lo mejor ahora está lloviendo*, la dramaturgia se construyó a partir de la investigación y de la recopilación testimonial directa e indirecta. El resultado fue la reescritura de la vida de Víctor Jara, ícono de la canción chilena, torturado y asesinado en el Estadio Nacional al inicio de la dictadura militar (1973), y personaje popular que dio sentido poético a las microhistorias locales y marginales del país de ese entonces. A través de la relectura de su figura, la Compañía logró con éxito recorrer y remontar el tiempo en búsqueda de ciertos recuerdos silenciados y olvidados como estrategia de instrumentación de la memoria.

La vida de Víctor Jara es hasta el día de hoy depósito de memoria cultural y colectiva que, al ser recreada escénicamente, resulta en un ensamblaje de lenguajes y símbolos que dan sentido a varias generaciones de chilenos. La rememoración del pasado, tal como señala Todorov, es necesaria para afirmar la identidad de todo aquel que se

reconozca en él, tanto los individuos como el colectivo (2000).

Óscar Cifuentes, director de *Víctor, un canto para alcanzar las estrellas*, explicó que esta obra fue el resultado de dos motivaciones. La primera, relacionada con la gran admiración que el elenco sentía y siente por la figura de Víctor Jara; y la segunda, relacionada con el interés de visibilizar, a través de la puesta en escena, el nexo que mantuvo Víctor Jara con el teatro, la danza y la música, convirtiéndolo en un artista integral que entendía el arte como un todo, y donde la expresión artística era una herramienta de transformación social.

El proceso de investigación para construir esta obra significó, entre otras cosas, las siguientes etapas: recopilación de antecedentes, sistematización de relatos autobiográficos; y lectura, análisis e interpretación de los textos de sus canciones, como de su música. Lo interesante de este proceso es que la construcción escénica final hizo visible la investigación y las distintas voces y formas de enunciación. Por un lado, la historia de vida de Víctor: infancia, juventud, adultez, muerte; por otro, el contexto: su relación con el canto, el teatro y la política; y, por último, el testimonio de cada uno de los intérpretes que se materializó en relatos de vivencias relacionadas directa y/o indirectamente con el ícono Víctor bajo dos interrogantes principales: ¿Cómo aparece Víctor en mi vida? y ¿Qué sé de él? Estos testimonios, en el sentido de relatos por medio de los cuales alguien da a conocer algo que actúa como una experiencia (Agamben, 2000), constituyen la base para que el espectador entre en el siguiente juego de construcción: ese grupo de actores que está en escena reconstruye a partir de materiales y voces diversas la historia de Víctor, rompiendo de esta forma con la idea

⁸ Elenco: Maira Perales, Monserrat Cifuentes, Jenifer Salas, Patricia Cabrera, Darwin Mora, Daniel Espinosa, Julián Hernández. Músicos: Manuel Cerdeira, José Manuel Cifuentes, D'angelo Guerra. Dirección: Óscar Cifuentes. Iluminación: Orly Pradenas. Sonido: Juan Hermostilla. Sala Artistas del Acero. Concepción. 2013.

de que la obra sea sólo es una recreación histórica de su vida. Aquí, los actores entran y salen de la ficción a través de sus propios testimonios, lo que hace que la dramaturgia se vuelva más dinámica y compleja, tornándola sugerente y particular. Existen escenas en las que se recrea la infancia de Víctor Jara en el campo y en un entorno de precariedad, relato que se enlaza con el testimonio de una de las actrices que cuenta la historia de su hermano. Así mismo, existen otras en las que se recrea el encuentro entre Johan Turner y Víctor Jara en la universidad, relato introducido por otro de los actores que cuenta cómo conoció a Víctor en el centro de danza Calaucán, a través de las coreografías que allí realizaban con la música del cantautor. De esta manera, en esta propuesta, el elenco en su conjunto, así como también cada uno de los espectadores, recuerda ese vínculo establecido con la figura del cantautor. De ahí que sea posible señalar que en esta obra se ponen de relieve las verdades subjetivas o, como diría Richard Schechner, las cintas de conducta (2003) que en la performance (entendida como lo teatral) se restauran para generar las acciones, repercutir en el cuerpo y generar la composición escénica. Estas verdades subjetivas se proponen como base para la configuración de la memoria cultural y colectiva.

La dramaturgia que se construye en base a la investigación da cuenta de ese proceso, volviéndolo performativo. No existe aquí una historia lineal y secuencial, sino que aparecen en ella esos “fantasmas de la memoria” que menciona Marvin Carson y que son los que dan matices a la historia y los que significan estética y emocionalmente, conmueven por el sólo hecho de develar aquello que se ha olvidado, aquello que la historia oficial no cuenta, son esas historias

particulares las que demuestran la permanencia del ícono musical, y al mismo tiempo su permanencia como un ser humano valiente, sensible y provocador.

Compañía Teatro Uno

La compañía Teatro Uno data del año 2011, fecha desde la cual ha tenido una presencia sistemática en la escena teatral de la ciudad. *Niño Perro*⁹ de Luis Barra Lira es la obra con la que inauguran sus actividades teatrales. Esta obra de ocho escenas está compuesta por sólo dos personajes, nombrados como “Niño Perro” y “Chica del Puerto”. El personaje central es Niño Perro, un símil de los niños lobos en la Europa medieval, basada en el caso real de Miguel Luengo, quien vive en el puerto de Talcahuano junto a sus perros, en abandono y drogadicción. Por otro lado, el personaje de la Chica del Puerto es un ente extraño, cuya función es interpelar al personaje principal, hacer que exponga su origen y ofrecerle una redención junto ella; su conformación como personaje es inverosímil y con detalles externos al conflicto de la obra.

Las dos primeras escenas corresponden a la presentación de los personajes que a modo de monólogo exponen su presente y algunos hechos que los han llevado a ese estado. Desde la tercera escena, hay una interacción dialógica entre éstos, marcada por la tensión provocada por la Chica del Puerto al ser la única ciudadana que lo busca y se detiene a mirarlo, hablarle de su propuesta de llevarlo con ella aún a costa de la muerte de sus queridos perros.

⁹ Elenco: Cristián Romero y Karen Guevara. Dirección: Miguel Barra Lira. Sala Artistas del Acero. Concepción. 2011.

Tanto los monólogos como los diálogos son poéticos y en ningún grado son reflejo de la marginalidad de los personajes pues no se acercan al registro coloquial esperable en un teatro realista. Esta decisión por un lenguaje poético es válida en el teatro contemporáneo, sobre todo en el teatro postmoderno; ejemplo de ello es la dramaturgia de Luis Barrales, especialmente en *HP (Hans Pozo)*, en que se mezcla la belleza poética con la crueldad de las imágenes:

Soy el perro guacho, vivo dentro de un gran espectáculo, soy la atracción, todos compran su entrada para verme, se pelean, se arrancan la piel a pedazos tratando de conseguir una entrada para verme, se pelean, se arrancan la piel a pedazos tratando de conseguir una entrada y poder asistir a mi derrota, aplaudir al perro, mear al perro, escupir al perro, hacerlo bailar, comprarle un helado y cerrarle un ojo. Para más no da (Barra, 2011).

Pese a que en momentos el conflicto principal es desplazado por los problemas que la Chica del Puerto tiene con respecto a su familia, su ceguera inventada y su ánimo de venganza, es interesante la propuesta de contenido que hace la obra porque pone en escena aquello que la historiografía tradicional y oficial no considera, está en el nivel de la microhistoria y en la valorización del testimonio, ambos elementos importantes para la configuración identitaria de una ciudad puerto como Talcahuano.

Si bien el sujeto real que es asunto de la obra aún habita y deambula por el puerto junto a sus perros, pareciera ser que es un personaje invisibilizado por quienes habitan y transitan por la ciudad o aquellos que lo ven y le hablan de modo cruel. Su apodo de Niño Perro lo bautiza como uno más de los personajes típicos de una ciudad y con ello la obra realiza un trabajo creativo pare-

cido al de Maha Vial en *El paso del Chaucha Brujas, la Lala y otras historias de Valdivia* (2010)¹⁰ al rescatar esos personajes e historias ciudadinas.

Esta dramaturgia se opone al olvido inexorable y busca restituir a una figura marginal de la ciudad. Ya sea por la conducta restaurada (Schechner, 2003) o el proceso restaurativo (Taylor, 2013), esta obra de teatro trabaja con la memoria reciente de la comunidad para evitar su olvido, pues pone en escena el mismo cuerpo y materiales físicos que pueblan el horizonte de expectativas de los espectadores. Sirva de ejemplo este fragmento del inicio de la obra: “Los perros regresan con la comida, pasa la gente, no quieren mirar, hacen como si los perros y el niño no existieran” (Barra, 2011). Por eso tiene mucho sentido el subtítulo de la obra: “Omisión de una vida perra”, porque finalmente es visto como un sujeto sin derechos ciudadanos, un sin estado, un ser abyecto para la racionalidad moderna.

Así, el trabajo con la memoria en contra del olvido participa de la política que hace la literatura (Rancière) y, doblemente el teatro, pues interviene en aquello que no queremos mirar y lo visibiliza reiterativamente porque la figura del niño perro no se desvanece tan fácil por la ciudad. En la obra, el protagonista dice: “Resisto a lo mezquino, resisto al olvido” (2011).

Los lectores y espectadores receptionan la obra en virtud de su horizonte de expec-

¹⁰ Maha Vial y la Compañía Gran Bufanda montaron esta obra que daba cuenta de aquellos personajes típicos de la ciudad de Valdivia, pero que en su cotidianeidad le restaba miradas de los transeúntes. La obra restituye esos personajes en escena y le otorga al lector o espectador la posibilidad de establecer relaciones entre su memoria individual y la memoria colectiva de los valdivianos. Fue publicada en *Teatro de Los Ríos. Antología crítica de la dramaturgia valdiviana contemporánea* (2010). Roberto Matamala, ed. Valdivia: Ediciones Kultrún.

tativas (Jauss, 1978), es decir, a partir de los residuos de las experiencias anteriores semejantes. En particular, el receptor del gran Concepción interpreta la obra desde su experiencia como testigo del niño sobreviviente gracias al calor de sus perros, lo ha visto en Talcahuano, lo ha visto en televisión cuando la morbosa programación apea a los márgenes como si fuera un bestiario medieval, ha escuchado de él como un mito urbano que se difunde oralmente.

A lo largo la obra, lectores y exectores no son interpelados directamente a tomar una actitud específica, salvo al final de la obra en la que hay una apelación al público, para que deje su cómodo rol de testigo y sea parte de su abandono materno:

Mi madre ¿se acordará de mí?
¿Mi madre pensará en mí?
Si alguien la ve le dice que me convertí
en perro el mismo día que me olvidó,
que me prendí fuego, solito, que ya no
estoy (Barra, 2011).

NOTAS FINALES

La producción teatral contemporánea de Concepción se instala en la tradición teatral de la ciudad y en sus formas de representar o presentar el mundo ante el lector espectador. Los antecedentes de esta tradición teatral, lo hemos señalado en textos anteriores, se encuentran en uno de los capítulos fundamentales de las historias del teatro chileno, en las historias del Teatro de la Universidad de Concepción, TUC, elenco que marcó a mediados del siglo XX el proceso de renovación del teatro chileno.

Hoy la producción teatral de la ciudad vive un momento de interés mayor para la historia del teatro chileno del siglo XXI: existe dramaturgia, investigación, creación

escénica y espectadores interesados en vivir la experiencia de una de las artes que con mayor plenitud fortalece los tejidos sociales, en tanto devuelve a la comunidad, lecturas de realidad intensificadas por los lenguajes de lo simbólico y lo poético.

El teatro actual de Concepción expone ante las miradas propias y ajenas un registro de lo que en el arte de vernos a nosotros mismos se incubaba en la ciudad. Se trata de un teatro que toma posición para hacer visible lo que era invisible y para hacer audibles a aquellos que no eran oídos; que explora en las formas de “metalenguajar” la escena teatral local y en la construcción dramática en fragmentos; que restaura el valor del testimonio del que da a conocer una experiencia vivida y del sobreviviente en tanto seudotestigo que habla por delegación y, entre otras cosas, que sintetiza, en tanto registro, la experiencia irremplazable a través de la cual se trasladan las cosas vistas a las cosas dichas (Ricoeur, 2004, p. 24).

BIBLIOGRAFÍA

- AEDO, P., LARRAÍN, S. (2004), *Impactos ambientales en Chile. Desafíos para la sustentabilidad*. Santiago: Lom Ediciones. http://www.archivochile.com/Chile_actual/patag_sin_repre/03/chact_hidroy-3%2000014.pdf (12-11-2013).
- AGAMBEN, G. (2000), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. España: Pre-Textos.
- BABOUN, I. (2009), “Guillermo Calderón: Tres motivos para una poética casi trágica”. *Apuntes* 131, 20-28.
- BARTHES, R. (1987), *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BARRA, M. (2011), *Niño perro*. (Texto sin publicar).
- CARLSON, M. (2009), *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

- COMPAÑÍA LA OTRA ZAPATILLA (2012), *A lo mejor ahora está lloviendo* (Texto sin publicar).
- CONTRERAS, M., HENRIQUEZ, P., ALBORNOZ, A. (2003), *Historias del Teatro de la Universidad de Concepción*. Concepción: Ed. Universidad de Concepción.
- CORNAGO, O. (2003), *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la Modernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2008), *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.
- DUBATTI, J. (2008), *Cartografía teatral: introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- HALBWACHS, M. (2004), *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza. <http://www.slideshare.net/Gatojazzy/maurice-halbwachs-la-memoria-colectiva> (28-10-2013).
- JAUSS, H. (1978), *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard.
- LEVI, G. (1993), Sobre Microhistoria. *Formas de hacer historia*. Edición de Peter Burke. Madrid: Alianza, http://www.e-historia.cl/cursosupa/12-1_invhistoriografica/lecturas/01%20Formas%20de%20Hacer%20Historia%20-%20Burke.pdf (28-10-2013)
- MANSILLA, S. (2006), Literatura e identidad cultural. *Estudios Filológicos* 41, 131-143. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132006000100010&script=sci_arttext (23-11-2013).
- MATAMALA, R. (2010) (ed.), *Teatro de Los Ríos. Antología crítica de la dramaturgia valdiviana contemporánea*. Valdivia: Ediciones Kultrún.
- NIETZSCHE, F. (1987), *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211756.pdf>
- PAVIS, P. (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Editorial Paidós.
- RANCIÈRE, J. (2010), *El lector emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- _____. (2011), *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- RICOEUR, P. (1999), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Editorial Arrecife.
- _____. (2004), *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ, R. (2010), Literatura y poder: Sobre la potencia del testimonio en América Latina. *Atenea* 501, 113-126. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622010000100007&script=sci_arttext (22-11-2013)
- SCHECHNER, R. (2003), *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Ed. Libros del Rojas.
- SPREGELBURD, R. (2011), “El robo del siglo”. <http://es.scribd.com/doc/60561506/SPREGELBURD-Rafael-El-Robo-Del-Siglo> (23-11-2013)
- STEINER, R. (2004), *Lecciones de los maestros*. México: Fondo de Cultura Económica.
- STRANGER, I. (2011), *Cuaderno de dramaturgia. Teoría, técnica y ejercicios*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- TAYLOR, D. (2013), *Hacia una definición de performance*. <http://132.248.35.1/cultural/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html> (28-19-2013)
- TODOROV, T. (2000), *Los dilemas de la memoria*. Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar. Conferencia Magistral. <http://www.jcortazar.udg.mx/sites/default/files/TODOROV.pdf> (28-10-2013)
- VIVALLOS, C. y BRITO, A. (2010), Inmigración y sectores populares en las minas de carbón de Lota y Coronel (Chile 1850-1900). *Atenea* 501, 73-94. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622010000100005&script=sci_arttext (12-11-2013).

TINA MODOTTI Y EL MURALISMO MEXICANO: MÁXIMO PACHECO

TINA MODOTTI AND THE MEXICAN MURALISM: MÁXIMO PACHECO

MARÍA DE LAS NIEVES RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ

Universidad Nacional Autónoma de México
C/Monte Albán, 518-202 B, Colonia Vértiz Narvarte,
Delegación Benito Juárez, 03600, México, DF, Tfno: (52) 55-44325387,
gentileschies@gmail.com

RESUMEN

Tina Modotti registró la actividad mural llevada a cabo en la ciudad de México en la década de los veinte. Su obra ayudó a difundir e internacionalizar el movimiento que para la década de los treinta se había ya solidificado. Máximo Pacheco, como ayudante de Fermín Revueltas y Diego Rivera, se formó en el movimiento de vanguardia mural y llegó a desarrollar un arte individual reconocido en el país, de gran valor artístico. Actualmente el patrimonio mural en México se está perdiendo y este artículo pretende ser un aporte a la historiografía para que se revalorice su legado no sólo al arte mexicano sino al latinoamericano en general.

Palabras clave: Fotografía, Máximo Pacheco, Muralismo mexicano, Tina Modotti, vanguardia.

ABSTRACT

Tina Modotti registered the mural activity in Mexico city in the early twenties. Her work helped to spread and internationalize the movement that for the decade of the thirties had already solidified. Máximo Pacheco, as assistant of Fermín Revueltas and Diego Rivera, was formed in mural art movement and developed an individual art of great artistic value. Currently the heritage of mural painting in Mexico is being lost and this article aims to contribute to the historiography to revalue its legacy not only for mexican art but for Latin American art in general.

Keywords: Avant-garde, Máximo Pacheco, Mexican muralism, Photography, Tina Modotti.

Recibido: 16.01.14. Revisado: 09.01.14. Aceptado: 21.04.14.

INTRODUCCIÓN

La obra mural en México se desarrolló a la par del movimiento de reconstrucción nacional sobre el triunfo revolucionario que

se había institucionalizado en el Gobierno del Presidente Álvaro Obregón. José Vasconcelos, como secretario de Educación Pública, reunió en torno al Ministerio a los intelectuales que habrían de concretar en el

imaginario la versión oficial de la lucha y el renacer de un nuevo México que emergía en base a preceptos nacionales.

El presente artículo tiene como finalidad el acercamiento al movimiento a través de la obra fotográfica que Tina Modotti realizó de los murales de Máximo Pacheco en la Escuela Primaria Domingo Sarmiento. En el capítulo de Resultados se presenta la posición del pintor en el movimiento mural como un aprendiz de Fermín Revueltas y luego de Diego Rivera. Así como también se hace una aproximación a la obra de la fotógrafa y cómo se circunscribió la obra mural de Pacheco junto a la realizada por la misma de las obras de Diego Rivera y José Clemente Orozco en los patios de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela Nacional Preparatoria respectivamente. En el capítulo de Discusión y Conclusiones se hace una confrontación de los resultados obtenidos en la investigación recuperando la memoria de uno de los muralistas más prolíficos del movimiento que fue olvidado por la crítica moderna al ser destruida gran parte de su obra.

MÉTODO

El método usado en la escritura de este artículo ha sido el histórico donde, a través del manejo de fuentes primarias, se ha investigado el tema para elaborar la producción historiográfica. Se ha tomado la heurística, en primer lugar, como la realización de la recopilación de las diversas fuentes que arrojaban datos sobre el tema para llevar a cabo la consecuente crítica objetiva para escribir la síntesis historiográfica.

RESULTADOS

“La memoria de mi trabajo está en mis manos, en mí”.

(Pacheco, 1995).

Máximo Pacheco Miranda nació en 1905 en el poblado de Huichapan, Hidalgo. La muerte prematura de su madre y la adhesión de su padre a la facción villista durante la Revolución hizo que marchara a la Ciudad de México en 1913. Allí se inscribió, a la edad de trece años, en la Academia de Bellas Artes, donde inmediatamente destacó por su especial destreza en el dibujo.

Con el impulso educativo del gobierno posrevolucionario de Álvaro Obregón a partir de 1920 se emprendió la construcción de más escuelas hacia donde se proyectaría la labor de difusión de la Historia a través de la obra mural asociándose, así, la nueva estética nacional a la formación educativa. Para tal propósito José Vasconcelos como Ministro de Instrucción Pública hizo regresar de Europa a Diego Rivera en 1922 y lo comisionó para pintar el mural de *La Creación* en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. El maestro seleccionó una serie de ayudantes que se mantuvieron a su lado para los subsecuentes proyectos. Xavier Guerrero, Amado de la Cueva, Máximo Pacheco, Pablo O'Higgins y Jean Charlot colaboraron en los realizados en la Secretaría de Educación Pública (1923-1929) en la Calle de República de Argentina del centro histórico o aquellos de la Universidad Autónoma de Chapingo (1923-1927), “moliendo los colores, preparando los barnices, levantando andamios, aplanando y enluciendo las superficies, adiestrándose lo mismo lo mismo en la encáustica que en el

fresco” (Molina Enríquez, 1928) y recibiendo la paga de 400 pesos por cada mural.

Rivera trabajó hasta quedar exhausto en *La Creación*. Su jornada laboral de más de 12 horas diarias dio como resultado la proyección de una obra simbólica que remitió a las fuerzas órficas de la creación, tema que poco tenía que ver con el empuje del gobierno posrevolucionario. La visión cambió radicalmente tras el viaje realizado a Yucatán, donde retomó los temas netamente mexicanos para desarrollarlos a través de los 674 metros cuadrados de la Secretaría de Educación Pública. Allí mostraría, en palabras de José Vasconcelos, “paneles con mujeres, vestidas típicamente y para la escalera un friso ascendente que parte del nivel del mar con su vegetación tropical, y se transforma después en paisaje de altiplanicie para terminar con los volcanes” (Taibo II, 2004). Esto fue la representación del México vital. La mirada se entornó hacia la nación y el discurso se convirtió en la mejor manera de impulsar la educación a través del imaginario monumental y público. Se conformaría entonces la Historia y el conocimiento del medio a través del pincel de un grupo de artistas que, unidos en el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), propusieron un nuevo lenguaje estético mural de contenido nacional.

El espíritu inquieto y autodidacta de Máximo Pacheco le llevó a perfilarse como uno de los artistas potenciales en la década de los veinte a pesar de que se trataba del ayudante de un muralista. Fue destacado el énfasis con el que se forjó su carácter artístico y su destreza gráfica en parte debida a la tradición otomí en la que se había educado y que confería a sus obras un cierto primitivismo inconsciente que fascinaba al público –tan en boga en la Europa de

las vanguardias– y que lo convirtió en su época en el “único artista que podía vivir de las ventas de sus cuadros, aunque siguió llevando una vida de frugalidad indígena” (Brenner, 1985). Con todo, Pacheco fue presentado como una joven promesa del arte que revitalizó a través de su obra la visión de un México de provincia, profundo, desbordado por la rica y exótica vegetación que contemplaba en sus largas caminatas a Texcoco o Atizapán (Pacheco, 1995); quizás como la recuperación utópica de la ‘España’ barriera, barrio de donde era originario el artista (Charlot, 1985) al que nunca volvió y que plasmó, de igual modo, en *La tierra antes de la aparición del hombre*, dibujo con el que ganó un Concurso de pintura infantil que había celebrado la Secretaría de Educación Pública.

A partir de 1922 se sumó al movimiento de pintura mural bajo el mando de Fermín Revueltas en la Escuela Nacional Preparatoria (Charlot, 1985). Juntos pintaron el panel *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, ubicado en un pequeño corredor de la Escuela frente al mural de Ramón Alva de la Canal *El desembarco de los españoles*. Pacheco pintó gran parte de dicho mural, ya que Revueltas atravesó en este momento una crisis de alcoholismo que le imposibilitaba realizar trazo alguno. Roberto Reyes Pérez, que fungía igualmente como ayudante del Maestro Revueltas, rememoró, con gran acierto que

Máximo Pacheco y yo ayudamos a Revueltas en la Preparatoria. Una vez, Vasconcelos vino, en un paseo de inspección de los murales para encontrarse con que Revueltas no estaba: Pacheco, de dieciséis años, pintaba en su lugar. Vasconcelos se encolerizó: ‘Así que los maestros

no hacen nada, y los ayudantes hacen el trabajo de los maestros. ¿Cómo te llamas, muchacho?». Contestó el pequeño Pacheco, con una humilde actitud indígena: “No lo diré, señor Secretario, porque si lo digo, mi señor Revueltas me regaña”. “Muy bien, le preguntaré al conserje”. Don Trini, dócilmente dio la información. “¡Bueno, de ahora en adelante, Pacheco, tú recibirás el salario en lugar de Revueltas!”.

El asustado Pacheco se mantuvo muy callado respecto al incidente y, al siguiente día de pago, Revueltas hizo cola con todos en la ventana del pagador, solo para escuchar: “Se acabó. Por orden del señor Vasconcelos, su salario ha sido transferido a un cierto señor Pacheco”. De ahí en adelante, Revueltas enviaba al pequeño Pacheco a hacer la cola todos los días de pago, y lo agarraba a su regreso, quitándole el dinero, excepto el sueldo usual de ayudante: un peso a la semana.

Vasconcelos supo de esto, vino nuevamente y le gritó a Pacheco, que como siempre trabajaba colgado de un alto andamio: “Eh, muchacho tonto, así que le das tu dinero a Revueltas. Bueno, ¡de ahora en adelante ninguno de los dos recibe nada!” (Charlot, 1985).

Imbuido en el activismo político del gremio ingresó al SOTPE promoviendo así la producción de un arte monumental de base popular al que tuviera acceso toda la sociedad. Asimismo formó parte de la Federación de Escritores y Artistas Revolucionarios (FEAR), la cual después se adhirió a la Alianza de Trabajadores de las Artes Plásticas y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) (Ortiz Gaitán, 1994) con quien expuso *Nadador*, óleo en venta por trescientos dólares enviado por la Galería Central de Arte de la Ciudad de México

y *Soldados*, un dibujo propiedad de Agustín Velásquez Chávez. Desde 1923 hasta 1945 (Suárez, 1972) ejecutó murales de reminiscencia riveriana tan importantes como *El almuerzo*, un fresco para la Escuela Primaria Presidente Domingo Sarmiento en 1927 que ganó la admiración de Anita Brenner quien logró destacar los rasgos “auténticos y mexicanos” (Brenner, 1985) de la obra que concretó la representación de un idealismo natural en el tratamiento de temas agrarios (Toor, 1927) o el fresco para la Biblioteca de la casa del doctor José Manuel Puig Casauranc, Secretario de Educación Pública, en Lomas de Chapultepec. Años más tarde ganaría la mención de los críticos norteamericanos al analizar las obras que expuso junto a José Clemente Orozco, Diego Rivera y Fermín Revueltas en el Centro de Arte de Nueva York (Molina Enríquez, 1928).

En 1935 participó en el encargo dado por el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública de realizar la decoración mural de la Confederación Campesina “Emiliano Zapata” en la ciudad de Puebla para representar los ideales revolucionarios en el reparto agrario y la educación socialista en diversos paneles donde deberían realizar los retratos monumentales de José María Morelos, Emiliano Zapata, Domingo Arenas y Úrsulo Galván (*El Universal*, 1935). Satisfechos con el trabajo el Departamento los comisionó en “brigadas de pintores revolucionarios” para representar la lucha social y la filosofía de la nueva enseñanza en escuelas públicas. Así, Máximo Pacheco junto a Jesús Guerrero Galván y Santos Balmori decoraron el Centro Escolar Revolución, la Escuela Estado de Sonora y la Escuela Secundaria número 2, organismos desarrollados por el proyecto cardenista en el país (*El Nacional*, 1935).

El contacto de Tina Modotti con los distintos muralistas que trabajaban en los edificios públicos de la Ciudad de México en la década de los veinte propició que las obras de Máximo Pacheco quedasen inmortalizadas en la obra de la fotógrafa, por inclusión. Se pueden agrupar en dos grandes rubros:

—*Fotografía de inclusión*, en la que aparece Máximo Pacheco representado como ‘sujeto-creador’ ataviado con el correspondiente *over-all* símbolo del obrero cualificado, una cachucha, botas de trabajo y su cajón con materiales de pintura. Presentaba una actitud activa, está trabajando de modo meticuloso un mural de índole social en el cual él es retratado como artista y no como ayudante (Fig. 1).



Figura 1. Tina Modotti, Máximo Pacheco pintando frecos, citado en *Mexican Folkways*, vol. 3, núm. 3, México, 1927, p. 136. Máximo Pacheco, tras haber preparado el muro, comienza a dibujar las figuras que deben ser coloreadas por el maestro.

–*Fotografía de obra*, como aquella que representaba la obra del autor como objeto autónomo pese a estar contenida en un marco arquitectónico. Las representaciones fotográficas que se tuvieron de Máximo Pacheco correspondían al año de 1927, fecha en la que realizó *El almuerzo*, fresco para la Escuela Primaria Presidente Domingo Sarmiento, en la Ciudad de México. Dichas fotos fueron utilizadas por la revista

Mexican Folkways para ilustrar dos artículos (Toor, 1927) que sobre Pacheco había escrito Frances Toor, editora de la misma. La serie constó de doce fotografías –tres de las cuales correspondían al fresco citado anteriormente– cuya factura, composición y ejecución denotaron la mano de Tina Modotti, aunque solamente haya una intitulada con el crédito correspondiente (Fig. 2).



Figura 2. Tina Modotti, reproducción fotográfica de los frescos realizados por Máximo Pacheco en la Escuela Domingo Sarmiento, citado en *Mexican Folkways*, vol. 3, núm. 3, México, 1927, p. 154.

La fotografías representaron una pintura integrada en la arquitectura y en consonancia con el medio que la rodeaba, esto fue el Parque de Balbuena, en las afueras de la Ciudad de México, lugar que mantenía aún un sentido de naturaleza plena al estar rodeado de una vasta vegetación. En el arco pétreo de medio punto que daba acceso al inmueble Pacheco realizó –a modo de promontorio– un soporte sobre el que descansaron las dos figuras púberes (masculino/femenino) que habían de simbolizar la unión de la tierra: el muchacho que sostiene la hoz se prepara a organizar la siembra mientras que la muchacha, del otro lado, recoge la cosecha. El tema era meramente agrarista y trataba de vincular a los niños con los procedimientos y ciclos del trabajo en el campo, llegando a representarlos como parte del proceso en los ciclos evolutivos de la vida en los que la educación tomaba un papel definitivo. Las diferentes representaciones cobraban vida y autonomía en las tomas fotográficas mostrándose como una opción de trabajo vital que dignificaba al hombre y lo ponía en contacto con las fuerzas primigenias de una naturaleza que aparecía ensalzada en su vía mística: grandes árboles frutales que rebozaban de frutos y se ofrecían sensualmente al espectador, flores de tamaño exorbitado que rezumaban belleza y trabajadores dignificados en la fusión con el elemento prehispánico y pan-teísta de la diosa tierra (madre/tierra).

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Entre 1925 y 1950 más de 150 murales pintados en Escuelas públicas fueron destruidos por la Secretaría de Educación Pública y otra gran cantidad han sido desprendidos, sobrepintados, esgrafiados o manchados a

pesar de que la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas marcaba que debían conservarse, restaurarse y recuperarse. El caso particular de Máximo Pacheco remitió a esta situación y ha sido, en gran parte, debido a la labor fotográfica realizada por Tina Modotti y ciertas publicaciones de la época que las difundieron que se puede conocer el valor y desarrollo de las obras que se acometieron como parte de la aplicación del programa educativo socialista en la República posrevolucionaria.

La obra de Pacheco supone un acercamiento a la práctica y el ambiente artístico-intelectual del México de los veinte-treinta. Subyace el acercamiento a los temas e íconos socialistas así como también la carga ideológica de las imágenes, en las cuales enfatizaba la muestra iconográfica en la representación de las masas o los indígenas con sus aperos de labranza en una apología de la vida mexicana de campo, a los cuales se les abría la posibilidad a través de la educación y los proyectos comunistas de ingresar a un mundo industrializado que prometía ser mejor (Rodríguez y Méndez, 2007/2008). La promesa concretada en la utopía proletaria se reflejaba en su obra que “en verdad es lo más alejado de preocupaciones, simbolismos y de ideas [...]. La sensación plástica que nos produce, el equilibrio y la organización tan perfecta de sus masas” (Molina Enríquez, 1928) que lo ubican dentro de la tradición de vanguardia mexicana. Denotaba el amor y la admiración por México y lo mexicano a través de su propia persona y su obra pero, sobre todo, de sus paisajes y del trabajo de sus ciudadanos que se veía claramente reflejado en la búsqueda de un arte social y nacional imbuido del discurso posrevolucionario. Por eso deseaba ser “buen pintor [para] pintar cosas reales e imagina-

rias, del campo y del mar” (Toor, 1927) que podría encontrar en el extranjero pero que él quiso buscar en su propio México.

En suma, el influjo recíproco que se desarrolló en el México posrevolucionario entre todas las manifestaciones artístico-culturales fue de vital importancia para el desarrollo plástico de las generaciones posteriores, sobre todo, debido al apoyo que ejercieron en la construcción de un imaginario nacional mexicano que permeó a los lenguajes de la Escuela Nacional de Pintura y que tuvieron su origen en estas obras, actualmente, perdidas.

BIBLIOGRAFÍA

- BRENNER, A. (1985), *Ídolos tras los altares*, México, Editorial Domés.
- CHARLOT, J. (1985), *El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-1925*, México, Editorial Domés.
- _____. (1935), “El edificio de la Confederación Campesina Emiliano Zapata, de Puebla, fue decorado”: *El Universal*, 7.
- (2002), *Fermín Revueltas. Constructor de espacios*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- MOLINA ENRÍQUEZ, R. (1928), Máximo Pacheco, el pintor que aprendió con el Renacimiento. *El Universal Ilustrado* 561, 34.
- ORTIZ GAITÁN, J. (1994), *El muralismo mexicano. Otros maestros*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- PACHECO, C. (1995), *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (1935), “Pintura en las escuelas”. *El Nacional*, 2-4.
- RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ, Ma. de las N. (2007/2008), Una aproximación a la estética posrevolucionaria en México: Tina Modotti y el muralismo mexicano. *La Torre del Virrey* 4, 102-107.
- SUÁREZ, O. S. (1972), *Inventario del muralismo mexicano*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TAIBO II, P. I. (2004), El muro y el machete: *Rebeldía* 25, 52.
- TOOR, F. (1927), Los frescos de Pacheco en la Escuela Sarmiento. *Mexican Folkways* 3, 154-157.
- TOOR, F. (1927), Máximo Pacheco. *Mexican Folkways* 3, 132-136.

THEORIA

INFORMACIÓN GENERAL A LOS AUTORES

PRINCIPIOS y OBJETIVOS

THEORIA, publicación semestral editada por la Universidad del Bío-Bío, destinada a divulgar contribuciones originales (inéditas) en español e inglés en los diferentes campos de la Ciencia, Tecnología, Artes y Humanidades, generadas al interior de la propia universidad, en otras instituciones de educación superior o empresas del sector público y privado nacionales o extranjeras. Consta de dos números anuales y publica: Artículos, Revisiones y Cartas al Editor. Todas las categorías de contribuciones (excepto cartas al editor) son sometidas a proceso de referato, consistente en una primera revisión formal realizada por integrantes del Comité Editorial de la revista y una segunda evaluación llevada a cabo por dos especialistas en el tema externos. Todo el proceso de revisión se trabaja en el modo doble ciego y sus resultados son comunicados al autor.

THEORIA se reserva todos los derechos de reproducción del contenido de las contribuciones y/o su indización en bases electrónicas de revistas digitales. Por otra parte, las opiniones expresadas por cada autor son de su exclusiva responsabilidad y no reflejan necesariamente los criterios o políticas de la institución.

INFORMACIÓN GENERAL

THEORIA ha definido las siguientes modalidades de publicación:

ARTÍCULO: Trabajo de investigación original de carácter científico, tecnológico, artístico o humanístico en el que se resuelve una hipótesis o problema por medio de un diseño de investigación. El artículo tendrá una extensión máxima de 15 páginas.

REVISIÓN: Presenta el estado del arte en una materia determinada. Está restringido a autores con demostrada experiencia en el tema objeto de la revisión y su texto no podrá exceder las 25 páginas, considerando el resumen/abstract, escrito, listado de referencias, tablas, notas y leyenda de figuras.

CARTAS AL EDITOR: Se invita a los lectores de la revista a realizar comentarios de los trabajos publicados vía “carta al editor”. La carta al editor debe ser digitada a doble espacio y firmada por el o los autores. El autor principal de un trabajo que es aludido, tendrá la oportunidad de responder al editor antes de la publicación de la carta correspondiente.

Toda contribución debe enviarse en original y dos copias en hoja tamaño carta, digitada en lenguaje Word, tipografía arial 12, a doble espacio. En la preparación de la versión electrónica, que se usará tanto en la versión papel como digital, deberán considerarse las siguientes indicaciones:

- El texto se digitará en forma continua a una columna.
- Para las tabulaciones, no se usará la barra espaciadora, sino el tabulador del sistema.
- Se usará la función de paginación automática incorporada al procesador de texto.
- Las tablas se ubicarán al final del archivo, separando las columnas individuales mediante tabulador (no con la barra espaciadora).
- Una vez que el trabajo ha sido aceptado, el autor hará llegar al Editor un CD que identificará con el nombre del primer autor y un título abreviado del trabajo.

Toda contribución (Artículo o Revisión) se organizará según la siguiente pauta:

1. PÁGINA DE TÍTULO. Esta página debe contener:
 - 1a. Modalidad del trabajo. Artículo o Revisión.
 - 1b. Título del trabajo. Debe ser conciso e informativo, considerando que con frecuencia es empleado

- para índices de materias. No debe incluir abreviaturas, neologismos ni fórmulas químicas y debe acompañarse una traducción al inglés inmediatamente debajo de la versión en español.
- 1c. Nombre de los autores. Se señalarán todos los autores que hayan participado directamente en la ejecución del trabajo. Cada autor se identificará mediante: nombre completo, apellidos paterno y materno. El autor principal debe ubicarse en primer lugar y es el responsable de enviar carta de cada uno de los coautores que figuran en la investigación dando cuenta de su correspondiente conformidad en el envío. La no recepción de este(os) documento(s) será causal de postergación o rechazo.
 - 1d. Institución(es). Se indicará: Laboratorio (según corresponda), Departamento, Facultad, Universidad, Ciudad, País. Para señalar la afiliación de los autores a diferentes instituciones, se usarán números volados 1,2,3... tras el nombre de cada autor.
 - 1e. Autor para correspondencia. Debe indicarse el autor que recibirá la correspondencia mediante asterisco al final del apellido*, precisando a continuación: dirección completa de correo, teléfono, fax y correo electrónico.
2. RESUMEN / ABSTRACT. Debe ser escrito en página nueva. Consignará en forma concisa (250 palabras máximo) el propósito de la contribución, el marco teórico, los procedimientos básicos empleados en el estudio, principales hallazgos y conclusiones. Debe ser inteligible, sin necesidad de consultar el texto del trabajo y deben evitarse las abreviaturas y términos excesivamente especializados. Se incluirá una traducción del resumen al idioma inglés inmediatamente a continuación de la versión en español. Al final del resumen, deberán incluirse entre 3 a 6 palabras clave y su traducción al idioma inglés (Keywords) listadas en orden alfabético. Pueden ser palabras simples o compuestas.
 3. TEXTO. Debe comenzar en una página nueva. El texto, en el caso de las revisiones se organizará según los epígrafes que estipule el propio autor. Cuando se trate de un artículo, el texto de la contribución DEBE ser organizado en las siguientes secciones o sus formas equivalentes en el caso de artículos de las áreas artística y humanística:
 - 3a. Introducción. Esta sección debe brindar referencias bibliográficas estrictamente pertinentes y no una revisión acabada del tema. Incluirá, además, el propósito del trabajo y la hipótesis o problema
 - 3b. Materiales y Métodos. La descripción debe ser breve pero lo suficientemente explícita para permitir la reproducción de los resultados. El diseño experimental debe indicar el número de sujetos involucrados en el estudio, número de mediciones en cada caso. Los nombres latinos binomiales se escribirán en itálica. Se incluirá información precisa de los análisis estadísticos aplicados y cómo se expresan los resultados, cuando corresponda.
 - 3c. Resultados. En esta sección se describirán los logros sin discutir su significado. El autor debe presentar evaluaciones cuantitativas de sus resultados siempre cuando sea posible hacerlo e información acerca de la variabilidad y significación estadística de los resultados obtenidos. Los valores medios deben acompañarse por la desviación estándar o error estándar de la media, pero no por ambos, indicando cuál de esos estadísticos es empleado y el número de observaciones a partir de las cuales ellos deriven. Los datos deben presentarse en tablas o figuras sin repetir en el texto los datos que aparecen en ellas.
 - 3d. Discusión y Conclusiones. Debe ser concisa, enfatizando aspectos novedosos e importantes del estudio y la conclusión que emerge a partir de ellos. El autor debe centrar la discusión en la interpretación de los resultados logrados en el estudio, y contrastarlos con los obtenidos por otros autores.
 - 3e. Agradecimientos. (opcional) Indicar la fuente de financiación y agradecimientos a personas que hayan realizado una contribución importante al estudio y que autoricen –mediante carta– mencionar su nombre en la publicación. Esta carta debe ser enviada junto al resto de documentos.
 4. REFERENCIAS o CITAS. Las referencias en el texto se citarán de la siguiente forma: Se mencionará el apellido del autor y año, separado por una coma todo entre paréntesis v.gr.: (Fuentealba, 1987), o como parte de una frase: Fuentealba (1987) ha puesto en evidencia.../. En el caso de citas en las que sean dos los autores, se mencionarán los apellidos de ambos, v.gr.: (Fernández y Rubio, 1999). Finalmente, en el caso de un trabajo de más de dos autores, se citará el apellido del primero, seguido por la abreviación en itálica et al., separado por una coma, v.gr.: (Salas et al., 1993).
 5. BIBLIOGRAFÍA. Esta sección se iniciará en una nueva página. La bibliografía se listará en orden alfabético y cada título incluirá: Apellido e iniciales del nombre de todos los autores en mayúsculas separados por comas, año entre paréntesis, nombre completo del artículo (colocando en mayúscula sólo la palabra

inicial), volumen (seguido de dos puntos) y la página inicial y final de cada artículo (separadas por guión).

Ejemplo:

AAKER, D., JONES, J.M. (1971), Modelling store choice behaviour. *Journal of Marketing Research* 8: 38-42.

En el caso de capítulo de libro, se mencionarán los nombres de los editores (en mayúsculas), seguido por la abreviatura “ed(s)” en paréntesis, el nombre del libro (con, la inicial de las palabras principales en mayúsculas y las restantes en minúsculas), ciudad y editor (separado por dos puntos), abreviación “pp” seguida de la página inicial y final del capítulo correspondiente. Ejemplo:

SALAMONE, M.F., HEDDLE, J.A. (1983), The bone marrow micronucleus assay: Rationale for a revised protocol. In: DE SERRES, FJ (ed) *Chemical Mutagen: Principles and Methods for their detection* Vol 8, Amsterdam: Elsevier, pp 111-149.

Si un autor posee dos citas para un mismo año, se diferenciarán asignando letras después del año correspondiente, e identificándolas de igual forma en el listado bibliográfico. Todas las citas en el texto deben aparecer en el listado bibliográfico y viceversa.

6. TABLAS. Deberán ser numeradas consecutivamente con números romanos y escritas en páginas separadas. Cada tabla debe encabezarse por un título breve y con suficiente detalle experimental para hacerla inteligible sin necesidad de consultar el texto. Los encabezamientos de las columnas expresarán claramente sus contenidos y unidades de medición. Los valores medios y las medidas de dispersión deben ser referidos a las observaciones, indicando el número de individuos empleados en el estudio y el valor “p”, cuando corresponda.
7. LEYENDA DE LAS ILUSTRACIONES. Deben ser escritas en página separada. Las figuras deben ser numeradas consecutivamente con números árabes. Cada figura debe consignar un título y una breve leyenda explicativa con suficiente detalle como para que sea comprensible per se. Las ilustraciones deben ser citadas en el texto por la palabra Figura cuando ésta forma parte de una frase y por la abreviación (Fig.) cuando ésta se coloque entre paréntesis.
Las ilustraciones, gráficos, histogramas u otras serán limitados en cantidad, deben enviarse a escala de 150%, en formato “jpg”. Deben ser de suficiente calidad para permitir su reproducción y se enviarán en papel de tamaño no superior a 21 x 27 cm.

FLUJO EDITORIAL:

El siguiente es el flujo editorial para cada contribución que llega a la oficina editorial de THEORIA:

Una vez que el manuscrito es recibido se asigna a uno de los miembros del Comité Editorial según su disciplina y disponibilidad. Si el editor determina que el manuscrito no es de suficiente calidad o no se adecua al objetivo de la revista, el editor rechaza el manuscrito sin posibilidad de apelación.

– Si el editor determina que el manuscrito es de suficiente calidad y cae dentro del ámbito de la revista, asigna la revisión del mismo a dos especialistas. Los revisores remiten sus informes con recomendaciones para alguna de las siguientes acciones:

- Publíquese inalterado
- Publíquese después de cambios mínimos
- Revisar nuevamente después de cambios grandes
- Rechazar

Cuando el editor recibe ambas evaluaciones puede hacer una de las siguientes recomendaciones editoriales:

- Publicar inalterado
- Revisar nuevamente después de hecho los cambios mínimos
- Revisar nuevamente después de hacer los cambios grandes
- Rechazar

Si el editor recomienda publicar sin alteraciones es manuscrito es aceptado para su publicación.

Si el Editor recomienda “Revisar después de cambios mínimos” el autor es notificado para preparar y remitir una copia final de su manuscrito con los cambios sugeridos por los evaluadores. Se espera que los autores revisen su manuscrito de acuerdo con las recomendaciones hechas por los pares evaluadores (árbitros). El Editor en jefe revisa si el autor ha incorporado los cambios sugeridos por los evaluadores. Una vez que el editor está satisfecho con el manuscrito final, es aceptado para su publicación.

Si el Editor recomienda “Revisar después de cambios grandes”, el autor es notificado y se solicita revisar y adecuar el manuscrito según las recomendaciones de ambos pares evaluadores. Una vez que el autor remite su manuscrito corregido, se contacta nuevamente al editor externo para que revise nuevamente el manuscrito final y determine si éste se adecua a los requerimientos realizados. El Editor externo puede recomendar nuevamente “Publíquese inalterado”, “Publíquese después de cambios mínimos” o “Rechácese”. A su vez el editor Jefe solo podrá recomendar: “Publíquese inalterado”, “Revisar después de cambios mínimos” o “Rechazar”. Si el Editor recomienda rechazo, éste es inmediato. Si los dos editores recomiendan rechazar, el rechazo es igualmente inmediato.

Este flujo editorial le brinda al editor la autoridad de rechazar cualquier manuscrito debido a lo inapropiado de su tema, falta de calidad o inexactitud de los resultados. El proceso es realizado en metodología doble ciego, es decir los revisores no conocen el nombre ni afiliación de los autores del trabajo y, a su vez, los autores no conocen el nombre de los pares evaluadores.

Finalmente, la no adecuación de cualquier contribución a las normas estipuladas por la revista será causal de devolución inmediata al autor para su corrección.

Toda contribución debe ser enviada a:

DR. ENRIQUE ZAMORANO-PONCE
EDITOR
Laboratorio de Genética Toxicológica (GENETOX)
Departamento de Ciencias Básicas,
Facultad de Ciencias,
Universidad del Bío Bío
Casilla 447 Chillán,
Chile
Fax: (56-42) 270 148
e-mail: ezamoran@ubiobio.cl

THEORIA

INFORMATION FOR AUTHORS AND INSTRUCTIONS FOR THE PRESENTATION OF PAPERS

PRINCIPLES AND OBJECTIVES

THEORIA is a biannual, open access publication, edited by Bío-Bío University, that spreads original (unpublished) contributions in Spanish or English in the different fields of Science, Technology, Arts and Humanities, which are generated from within the university itself, from other national or foreign post-secondary educational institutions, or from public or private sector companies. It consists of two annual issues and it publishes: Articles, Reviews and Letters to the Editor. All of the contribution categories (except for letters to the editor) are subjected to peer review by the Editorial Board and two external referees (Editorial Workflow explained below).

THEORIA reserves all the rights of reproduction of the content of the contributions and / or their indexing in electronic databases of digital journals. On the other hand, the opinions expressed by each author are their exclusive responsibility and do not necessarily reflect the views or policies of the institution.

GENERAL INFORMATION

THEORIA has defined the following kinds of publication:

ARTICLE: A paper from an original research of scientific, technological, artistic or humanistic nature in which a problem or hypothesis is resolved through the design of an investigation. The article is to have a maximum length of 15 pages.

REVIEW: It presents the state of the art of a particular matter. It is restricted to authors that have demonstrated experience in the subject matter of the review and the paper cannot exceed 25 pages, taking into account the abstract, writing, bibliography, charts, notes and diagrams.

LETTERS TO THE EDITOR: The readers of the journal are invited to make comments on the papers published via "letters to the editor". Letters to the editor are to be typed, double-spaced and signed by the author(s). The principal author of a paper which is mentioned will have the opportunity to respond to the editor before the publication of the corresponding letter.

All contributions must be written in Word and double-spaced, using arial 12 font. While preparing the electronic version, the following instructions must be taken into consideration:

1. The text is to be typed in the form of one continuous column.
2. Do not use the space bar for tabbing. Use the tab key.
3. The automatic pagination function which is incorporated into the word processor is to be used.
4. Charts are to be located at the end of the file, with the individual columns separated using the tab key (not the space bar).
5. Once will receive the corresponding Theoria volume and reprints of his (her) contribution free of charge.

Articles or Reviews are to be organized according to the following guidelines:

1. **TITLE PAGE.** This page must contain:

1a. Kind of work. Article or Review.

1b. Title of work. It must be concise and informative, considering that it is frequently used for material

- indexing. It must not include abbreviations, neologisms nor chemical formulae and it must be accompanied by an English translation immediately following the Spanish one.
- 1c. Author's name. All authors who have directly participated in the execution of the work are to be indicated. Each author is to be identified by their full name. The main author must be situated first and is the one responsible for sending a letter from each one of the co-authors that figure in the investigation indicating their consent in the letter to the publishing of the article. The failure to receive this (these) document(s) will be cause for a delay in its publishing.
 - 1d. Institution(s). To be indicated: Laboratory (when relevant), Department, Faculty, University, City, Country. To indicate the authors affiliation with different institutions, superscript numbers 1, 2, 3 are to be used after the name of each author.
 - 1e. Author for correspondence. The author who is to receive correspondence is to be indicated with an asterisk at the end of his/her name, followed by his/her complete mailing address, phone number, fax number and e-mail address.
2. ABSTRACT. Must be written on a new page. The goal of the contribution, the theoretical framework, the basic methodology employed, the main findings and the conclusions are to be concisely stated (maximum 250 words). It must be intelligible without the need to consult the body of the paper, and abbreviations and specialized terminology must be avoided. An English translation of the abstract (resumen in Spanish) is to be included immediately following the Spanish version or viceversa. After the abstract, a list (in alphabetical order) of between 3 and 6 Keywords, along with their English translation, is to be included. The words may be simple or compound, appropriate for being used in material indexing. In the case of an author not providing this information, the journal reserves the right to supply the suitable words.
3. TEXT. Must begin on a new page. The text, in the case of summaries, essays and reviews are to be organized according to the epigraphs that the author stipulates. In the case of an article, the text of the contribution MUST be organized in the following sections or have an equivalent format in the case of articles in the areas of arts or humanities:
- 3a. Introduction. This section must present bibliographic references that are strictly relevant to the theme as opposed to an exhaustive review of the theme. The aim of the work as well as the hypothesis or problem are to be included.
 - 3b. Materials and Methods. The description must be brief but sufficiently explicit enough to allow for the reproduction of the results. The design of the experiment must indicate the number of subjects involved in the study and the number of calculations in each case. Binomial Latin names are to be written in italics. Precise information pertaining to the statistical analysis applied is to be included, as well as, when relevant, how the results are expressed.
 - 3c. Results. In this section, the achievements are described without discussing their significance. Whenever it is possible to do so, the author must present quantitative evaluations of their results, as well as information concerning the variability and statistic significance of the results obtained. The average values must be accompanied by either the standard deviation or the standard error from the mean, but not both, indicating which of these statistics is used and the number of observations from which they derive. The data must be presented in charts or diagrams without repeating this information in the text.
 - 3d. Discussion and Conclusions. This section must be concise, emphasizing new and important aspects of the study and the conclusion which emerges from these. The author must center the discussion on the interpretation of the results achieved in the study, and contrast these with those obtained by other authors.
 - 3e. Acknowledgments. (optional) Indicate the source of funding and appreciation to people that made an important contribution to the study and that authorize – by means of a letter - the mention of their name in the publication. This letter must be sent by the main author along with the other documents.

4. REFERENCES OR QUOTATIONS. References in the text are to be cited in the following way: The author's last name and the year, contained in parenthesis and separated by a comma, are to be mentioned v.gr.: (Fuentelba, 1987), or as part of a sentence: Fuentelba (1987) has shown.../. In the case of quotations in which there are two authors, the last names of both are to be mentioned, v.gr.: (Fernández and Rubio, 1999). Finally, in the case of a work in which there are more than two authors, the last name of the first author is to be cited, followed by the abbreviation in italics *et al.*, separated by a comma. v.gr.: (Salas *et al.*, 1993).

5. BIBLIOGRAPHY. This section is to start on a new page. The bibliography is to be listed in alphabetical order and each title is to include, in capital letters and separated by commas, the last name and initials of all of the authors; the year in parenthesis; the complete title of the article (putting the first letter only of the first word in capital letters); the name of the book in italics (putting the first letter of all important words in capital letters); volume (followed by a colon) and the first and last page of each article (separated by a dash). Example:

AAKER D, JONES JM (1971) Modelling store choice behaviour. *Journal of Marketing Research* 8:38-42.

In the case of chapters of books, the names of the editors (in capital letters) are to be mentioned, followed by the abbreviation "ed(s)" in parenthesis; the name of the book (with the first letter of each of the main words in capital letters and the rest in small letters); city and publisher (separated by a colon); the abbreviation "pp" followed by the first and last page of the corresponding chapter. For example:

SALAMONE MF and HEDDLE JA (1983) The bone marrow micronucleus assay: Rationale for a revised protocol. In: DE SERRES, FJ (ed) *Chemical Mutagen: Principles and Methods for Their Detection Vol 8*, Amsterdam: Elsevier, pp 111-149.

If an author has two or more citations for the same year, they are to be differentiated by assigning letters after the corresponding year, and by identifying them in the same way in the bibliographic listing. All of the citations in the text must appear in the bibliographic listing and vice versa.

6. NOTES: Notes must be presented as footnotes.

7. CHARTS. They are to be on separate pages and numbered consecutively, using roman numerals. Each chart must have a short title at the top and contain enough experimental detail to make it intelligible without the need to consult the text. The headings of the columns are to clearly express their content and units of measurement. The mean values and measurements of dispersion must be mentioned in the observations, indicating the number of individuals employed in the study as well as the "p" value.

8. DIAGRAMS. They are to be on a separate page and numbered consecutively using arabic numbers. Each diagram must be assigned a title and a brief legend containing sufficient detail for it to be self explanatory. The diagrams must be cited in the text using the word Diagram when it is part of a sentence and by the abbreviation (Diag.) when it is in parenthesis. The diagrams, graphs, histograms or others must be limited in quantity, and they must be sent in the scale of 150%, in "jpg" format. The quality must be good enough to allow for their reproduction and they are to be sent on paper that is no bigger than 21 x 27 cm. Finally, any contribution that is not adapted to the norms stipulated by the journal will be cause for the immediate return to the author for his/her correction.

EDITORIAL WORKFLOW

The following is the editorial workflow that every manuscript submitted to the journal undergoes during the course of the peer-review process.

Once a manuscript is submitted, the manuscript is assigned to member of the Editorial Board (an Editor) most appropriate to handle it based on the subject of the manuscript and the availability of the Editors. If the Editor determines that the manuscript is not of sufficient quality to go through the normal review process or if the subject of the manuscript is not appropriate to the journal scope, the Editor rejects the manuscript

with no further processing. If the Editor determines that the submitted manuscript is of sufficient quality and falls within the scope of the journal, he/she assigns the manuscript to a minimum of 2 and a maximum of 3 external reviewers for peer-review. The reviewers submit their reports on the manuscripts along with their recommendation of one of the following actions to the Editor:

- Publish Unaltered
- Publish after Minor Changes
- Review Again after Major Changes
- Reject: Manuscript is flawed or not sufficiently novel

When all reviewers have submitted their reports, the Editor can make one of the following editorial recommendations:

- Publish Unaltered
- Review Again after Minor Changes
- Review Again after Major Changes
- Reject

If the Editor recommends “Publish Unaltered,” the manuscript is accepted for publication.

If the Editor recommends “Review Again after Minor Changes,” the authors are notified to prepare and submit a final copy of their manuscript with the required minor changes suggested by the reviewers. Only the Editor, and not the external reviewers, reviews the revised manuscript after the minor changes have been made by the authors. Once the Editor is satisfied with the final manuscript, the manuscript can be accepted.

If the Editor recommends “Review Again after Major Changes,” the recommendation is communicated to the authors. The authors are expected to revise their manuscripts in accordance with the changes recommended by the reviewers and to submit their revised manuscript in a timely manner. Once the revised manuscript is submitted, the original reviewers are contacted with a request to review the revised version of the manuscript. Along with their review reports on the revised manuscript, the reviewers make a recommendation which can be “Publish Unaltered” or “Publish after Minor Changes” or “Reject.”

The Editor can then make an editorial recommendation which can be “Publish Unaltered” or “Review Again after Minor Changes” or “Reject.”

If the Editor recommends rejecting the manuscript, the rejection is immediate. Also, if two of the reviewers recommend rejecting the manuscript, the rejection is immediate.

The editorial workflow gives the Editors the authority in rejecting any manuscript because of inappropriateness of its subject, lack of quality, or incorrectness of its results. The Editor cannot assign himself/herself as an external reviewer of the manuscript. This is to ensure a high-quality, fair, and unbiased peer-review process of every manuscript submitted to the journal, since any manuscript must be recommended by one or more (usually two or more) external reviewers along with the Editor in charge of the manuscript in order for it to be accepted for publication in the journal. The peer-review process is double blinded, i.e., the reviewers do not know who the authors of the manuscript are and the authors do not have access to the information of who the peer-reviewers are.

The contributions must be sent to:

DR. ENRIQUE ZAMORANO-PONCE
EDITOR IN CHIEF
Laboratorio de Genética Toxicológica (CENETOX)
Departamento de Ciencias Básicas,
Facultad de Ciencias,
Universidad del Bío Bío
Casilla 447 Chillán, Chile
Fax: (56-42) 270 148
e-mail: ezamoran@ubiobio.cl