

# Teatro UC

Cuadernillo de Mediación Cultural N°

43



LA ~~A~~ NARQUISTA

T E A T R O U C P R E S E N T A



# LA ANARQUISTA

---

CUADERNILLO DE MEDIACIÓN CULTURAL TEATRO UC N° 43 / LA ANARQUISTA

**Teatro UC**

Esta publicación ofrece claves y herramientas para facilitar y promover la comprensión de la obra *LA ANARQUISTA* desde diferentes perspectivas. Está concebida como una iniciativa de mediación cultural en el marco del Programa de Formación de Públicos del Teatro UC. Queda prohibida la reproducción total o parcial sin la autorización expresa de la Pontificia Universidad Católica de Chile a través del Teatro UC.

---

JORGE WASHINGTON 26. PLAZA ÑUÑO A. TELÉFONO: 2205 5652 / [WWW.TEATROUC.CL](http://WWW.TEATROUC.CL)

# La Anarquista

*De David Mamet*

*Dirección Claudia di Girólamo*

**Paulina García: Cathy**

**Coca Guazzini: Ann**

Asistencia de dirección: Katy Cabezas

Traducción: Milena Grass

Diseño de escenografía e iluminación: Karl Heinz Sateler

Diseño de vestuario: Pablo Nuñez

Realización de vestuario: José Vergara

Realización de escenografía: Teatro UC

Música original: Miguel Miranda

Ilustración piezas gráficas: Roberto Contador

Diseño piezas gráficas: Gerardo Rivera

Producción: Katy Cabezas

Producción Teatro UC: Javier Ubilla.

## Cuadernillo de mediación

Contenidos y edición: Amalá Saint-Pierre

Asistente: María Ignacia Goycoolea

Diseño gráfico: Gerardo Rivera

Fotografías: Eduardo Aguilera

*La Anarquista* se estrenó mundialmente el 2 de diciembre del 2012 en el Golden Theatre the Broadway, bajo la dirección de David Mamet.

Se estrenó en Chile el 8 de mayo del 2014 en el Teatro UC, bajo la dirección de Claudia di Girólamo.

# Contenidos

## Editorial

Por Mario Costa

3

## Conversaciones sobre el proceso

### *Desentrañando a Mamet*

Entrevista Claudia di Girólamo, directora

Por Amalá Saint-Pierre

6

### *Aceptar la condición humana*

Entrevista a Paulina García y Coca Guazzini

Por Amalá Saint-Pierre

10

### *Pensar la traducción*

Entrevista a Milena Grass. Por Andrea Pelegri

12

## Anarquismo y violencia, reflexiones en perspectiva

### *¿Qué es el anarquismo?*

Por Federica Montseny

16

### *El anarquismo, un impulso hacia la salvación*

Por Denis Cardinaux

18

### *Violencia política, ¿una cuestión de género?*

Por Paula Raposo

22

## Acercarse a Mamet (Claves de recepción)

Por Damián Noguera

### *David Mamet, vida de cine y teatro*

### *Entre David Mamet y Kathy Boudin.*

### *Mamet, la vanguardia y el “nuevo realismo” norteamericano*

27

28

30

### *Poder y lenguaje en La Anarquista*

34

# EDITORIAL

**Por Mario Costa**

Subdirector Teatro UC

Desde hace ya nueve años, el Teatro UC ha decidido incluir en su programación anual una serie de proyectos teatrales ajenos a nuestras producciones propias, bajo el concepto de *compañía invitada*. Esta idea refleja la voluntad de abrir nuestro Teatro a proyectos de excelencia realizados de forma independiente, como una manera de colaborar y coproducir con artistas que no están necesariamente ligados al Teatro UC ni a la Universidad, pero cuyos proyectos, de indudable calidad artística, están en sincronía con los principios de nuestro Teatro.

Para nosotros, se ha vuelto una necesidad vincularnos con las tendencias e innovaciones escénicas de nuestro medio, con el objetivo de renovar nuestros lenguajes y temáticas desde la pluralidad de miradas y puntos de vista. La inclusión de estos proyectos significa también poner al servicio de la comunidad teatral nuestra experiencia en tanto Teatro Universitario, haciéndonos cargo de las labores de difusión y mediación cultural, tan importantes para desarrollar nuevas audiencias y para fomentar la discusión y la reflexión en torno al acontecer teatral nacional.

Este año no ha sido la excepción. En esta ocasión, se trata de la destacada actriz y directora Claudia di Girólamo, quien estará a cargo del montaje *La Anarquista*, del dramaturgo estadounidense David Mamet, con la traducción chilena realizada por Milena Grass. El equipo artístico está conformado además por otras dos grandes actrices del medio teatral y cinematográfico nacional: Coca Guazzini y Paly García (ganadora del oso de plata en el Festival de Berlín en 2013 y quien es además ex alumna de nuestra Escuela de Teatro). Las particularidades de este proyecto y del equipo artístico en particular son muchas. En primer lugar, se trata de un grupo mayoritariamente femenino, encabezado además por una mujer, algo lejos de ser anecdótico considerando que el oficio de dirección teatral, a nivel mundial, ha sido eminentemente masculino. En segundo lugar, consolida la recientemente iniciada carrera de directora de Claudia di Girólamo, que comenzó hace algunos años con su exitosa trilogía

*Sobrevivientes*. Y, por último, se trata de un equipo artístico de gran nivel, integrado por artistas muy activas, talentosas -y por lo demás multifacéticas- dentro del medio nacional.

La pieza que completa todo este puzzle es la obra de David Mamet, *La Anarquista*, estrenada en 2012 en Broadway. La obra pone en escena a dos mujeres, una convicta por haber asesinado a un policía, y a la oficial encargada de decidir su libertad bajo palabra. En esta aparente simpleza, Mamet logra construir magistralmente los dilemas humanos actuales, reflexionando sobre el anarquismo, el terrorismo, los ideales, la fe, la acción y el discurso. A la larga, sobre la compleja naturaleza humana. A través de la palabra, gran protagonista de la pieza, el dramaturgo problematiza los conflictos entre los ideales y la acción, entre la teoría y la práctica, entre la revolución pacífica y la armada.

Mamet, consolidado dramaturgo estadounidense -nunca exento de polémica-, no es un extraño a nuestro Teatro: en 1997, Cristián Campos estuvo a cargo de la dirección de su exitosa obra *Glengarry Glen Ross* (en español, *Lomas del paraíso*). Es conocido también a nivel mundial por sus películas y series de televisión, en las que han actuado consolidados actores hollywoodenses, como Al Pacino o Helen Mirren. Su obra ataca particularmente las costumbres y los vicios del estadounidense actual (y del ser humano en general), desde una simplicidad escénica, que esconde una compleja red de significados y reflexiones para el espectador.

Para el Teatro UC es un orgullo y un placer colaborar con la producción de este proyecto artístico, no solo por la calidad y el talento de sus integrantes, sino también por lo que significa *La Anarquista* en nuestro contexto actual. Como Teatro Universitario, nos sentimos responsables de invitar e incitar a la reflexión y la discusión de las temáticas que nos aquejan como sociedad, desde la visión particular de nuestra Universidad. Se vuelve urgente reflexionar en nuestro país sobre la importancia y el valor de los ideales, de la verdad, de la vida humana, sin la cual ninguna revolución valdría nada.



***Conversaciones  
sobre el proceso***

POR AMALÁ SAINT-PIERRE

# Desentrañando a Mamet

Entrevista Claudia di Girólamo,  
directora

*David Mamet es novelista, dramaturgo, guionista y director de cine estadounidense, con más de veinte guiones, dos nominaciones al Oscar, y una treintena de obras de teatro. Conocido por Glengarry Glen Ross (Premio Pulitzer 1984), en el que retrata la crueldad del capitalismo, estrenado en 1997 el Teatro UC como Lomas del Paraíso. La figura de Mamet es controversial por su conversión ideológica el año 2007, siendo hoy uno de los más fervientes defensores del conservadurismo norteamericano. Su última obra, La Anarquista (2012), habla de otra conversión: una anarquista condenada a cadena perpetua, convertida al cristianismo durante su encierro, lucha por su libertad condicional.*

*La directora Claudia di Girólamo reflexiona sobre la obra, las utopías y la sociedad actual.*

**La Anarquista está basada en un hecho real. ¿Quién es la verdadera anarquista?**

David Mamet se basó en la historia real de Kathy Boudin, una americana del ala radical de izquierda, perteneciente al grupo Weather Underground. Ella fue condenada en 1984 por el asesinato de dos policías durante el robo de un banco, y puesta en libertad el año 2002, a los 60 años, bajo juramento. Kathy es una mujer sumamente interesante ya que hoy en día es profesora en la Universidad de Columbia y activo miembro de la sociedad. La mayoría de los alumnos que tiene llegan con una curiosidad enorme por saber cómo se reinsertó esta mujer que vivió al margen durante tanto tiempo, en una sociedad entre comillas “de consumo”.

**¿Qué la lleva a dirigir este texto?**

Me pareció pertinente poner en escena el conflicto que, hoy día, estamos viviendo como sociedad. No solo en Chile, sino además en el mundo; crisis ideológicas como en la Comunidad Europea o en China, un país comunista que empieza de a poco a abrir las puertas a la economía de mercado, que tiene que sentirse o reconocerse “vencido” frente a este monstruo imperialista. Me parece interesante la caída de la utopía, la caída de los muros, la desesperanza de los que convocaron o hicieron la revolución; no solo en nuestro país, sino también y sobre todo en América Latina. A través de este montaje, me interesa hablar del sistema: cómo este sistema político se defiende de tal modo que todos los íconos revolucionarios o anarquistas, que tienen que ver con algún conflicto social, son incorporados rápidamente al estatus de personas permitidas por el sistema: lo que es un peligro enorme para los movimientos sociales que apuntan a derrumbar ciertas políticas. Por ejemplo, los movimientos estudiantiles y mapuche en Chile, se ven enfrentados a ser absorbidos rápidamente por el sistema, y así acomodados de tal forma que sean permitidos.

**Pero al mismo tiempo son personas non grata.**

Exacto. Hoy día, estos jóvenes impetuosos y revolucionarios están inteligentemente en el sistema. Y tienen voz y voto. Vamos a ver cómo se comportan y cómo el sistema los absorbe o no. Eso me parece interesante porque además está puesto en voces femeninas, lo que hoy en día es muy importante: cómo las mujeres se han empoderado del espacio político y social. En América Latina hay muchas mujeres presidentes, en Europa encontramos a grandes figuras femeninas como Angela Merkel en Alemania,

o Christine Lagarde en el Fondo Monetario Internacional. Son mujeres que hablan el lenguaje del sistema y al mismo tiempo, para llegar a este sistema, fueron grandes luchadoras, abrieron y saltaron muchas barreras y el sistema las acogió. Hay por lo tanto un comportamiento en ellas 50% sistémico y 50% asistémico.

**Más allá de la parte ideológica, La Anarquista aborda también temas filosóficos y religiosos. ¿Qué le interesa ahondar a partir de estas otras lecturas?**

Con el estudio que he hecho de la obra y con lo que he ido aprendiendo sobre el anarquismo, la palabra se compone de “an”, que es “no” en griego, y “arkia” que significa “gobierno”, es decir, el no gobierno. En este sentido, buscando alguna relación y entendiendo por qué Mamet pone tan profundamente el tema religioso, pienso que es una estrategia de la mujer anarquista para reivindicar de alguna manera la postura anarquista; porque si uno estudia el anarquismo se da cuenta que, en todas las versiones o análisis, Jesús sería el primer anarquista de nuestra era. Jesús llevó a cabo una enorme revolución social en contra del Imperio Romano, rodeándose de una minoría que tiene mucho sentido con el anarquismo, que es la minoría más marginada: las prostitutas, los pescadores, los más pobres, los leprosos, los enfermos, los sidosos de la sociedad -podríamos decir hoy día. Hay ahí un profundo tema filosófico y religioso trascendente en Mamet, y estratégicamente muy bien puesto, en el sentido en que no es que el personaje de Cathy se haya vuelto loca en la cárcel y vea en la religión su salvación, sino que hay una postura mucho más vanguardista y peligrosa. Una estrategia política.

**En la historia de las ideas, el anarquismo, que ha sido puesto al margen, está a la base de las grandes ideologías del mundo. Hasta entrado el siglo XX, el anarquismo ocupó un lugar preponderante en la organización de los sistemas, con grandes pensadores como Federica Montseny.**

Y hoy día, el término anarquismo está muy deformado. Si vamos a la obra, es una invitación a reflexionar sobre el sistema. La mujer pertenece a un grupo anarquista, The Weather Underground, que apoya la reivindicación de los derechos de los negros. En la vida real, ella mató efectivamente a dos policías. Son movimientos que generan una especie de caos porque piensan que la única manera de conmovir a la opinión pública y a los gobiernos, es mediante el uso de la violencia.

**¿No es esa la base de toda revolución? Salvo la de Gandhi, las revoluciones han sido históricamente violentas... ¿un mal necesario?**

Creo que Mamet nos pone ante un conflicto, no solo porque es personal, sino que es un lugar en donde están todas las ideologías, las políticas de consumo y las políticas que pretenden romper con esa política de consumo. Es una obra compleja, pero tan reconocible.

**¿Cuál es ese conflicto de Mamet?**

A pesar de que Mamet se haya cambiado de un partido a otro, de una ideología a otra, creo que éste es un retrato de él mismo, un autorretrato muy potente de un conflicto personal. ¿Cómo él, de venir siendo dramaturgo, que participa de obras que son antisistémicas, se pasa al bando contrario? ¿Qué ocurre en este caso? Creo que esta obra es el momento cumbre de su conflicto. Es el momento en que él se pregunta hacia dónde va.

**Al leer la obra, no hay un juicio de parte de Mamet. Finalmente son historias de humanidad, de gente que toma decisiones en un momento determinado, porque en ese minuto siente que es lo mejor para su causa, para su sobrevivencia.**

Los personajes de la obra, Cathy y Ann, son dos mujeres de edad. Pienso que el conflicto es tan transversal a las edades, que decidí ponerlo en dos mujeres de mediana edad, porque cuando la anarquista dice “quiero salir para ver a mi viejo padre...”, o dice “qué mal voy a hacerle hoy día a la sociedad, estoy vieja...”, creo que es bueno poner a personas con más energía y con más posibilidades de vida. Porque finalmente la verdadera anarquista vivió. Si hoy día todavía tiene posibilidades de hacer, o de rehacer una vida, como lo hizo la Kathy Boudin original, es más interesante que una persona que sale a recluirse del mundo. Me gusta la idea que el público tenga la imagen de una mujer que, si le dan la libertad, hará algo con ella.

**El hecho de montarlo en Chile remite a nuestra historia, a 40 años después del Golpe, con personas que militaron con las armas de un bando como de otro, reinsertas hoy en el tejido social. ¿Le llamó la atención el posible eco que La Anarquista pueda tener en el público chileno frente a su propia historia?**

Pienso que sí, que la historia de nuestro país ha llegado a un punto en que evidentemente se nos produce una reflexión obligada con respecto a todas las utopías que muchos de nosotros alcanzamos

a vivir y en las cuales todavía creemos. Y lo que más me llama la atención, es que hoy en día hay tantos discursos de izquierda como de derecha. Nicanor Parra escribió "la izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas". Si escuchabas eso antes, te daban tiritones, pero hoy, casi alcanzas a comprender esa gran ironía de la Historia.

### **¿No son también esos discursos que han retomado las nuevas generaciones nacidas en democracia?**

Absolutamente. Parte de la generación a la cual yo pertenezco, quiere o necesita reivindicar cierta utopía, y me parece que el discurso de la anarquista, a pesar de la violencia que conlleva ese personaje, apunta a una sociedad que hoy en día, la izquierda y la derecha incluyen en su discurso, como la igualdad, la inclusión, el conflicto mapuche, etc. Ahora, ¿qué significan la igualdad o la inclusión para cada uno de esos bandos? Ahí está la diferencia. Pero que lo usan como una arma y como una herramienta, sí lo hacen. Por eso elegí montar *La Anarquista*. Según avanza la obra, podemos encontrarle -por qué no- la razón a Ann, que puede ser una especie de psiquiatra, psicóloga, celadora o guardia, que representa a todo el sistema junto, y de hecho ella lo dice: "yo represento al gobierno, soy el gobierno y tengo el poder de decidir hoy día sobre tu futuro". Y podemos entender eso, porque afuera está la presión de las familias de las víctimas, como una presencia casi fantasmal, obligatoria y enorme -a la cual accedemos por llamadas de teléfono-, y por otro lado está la anarquista. Es una posición que uno nunca tiene clara.

### **¿Existe entonces el remordimiento?**

Cathy está desvalida pero con un poder enorme -a mí me parece de una lucidez intelectual tremenda-, está escribiendo un libro, casi como una autobiografía, reflexionando sobre lo que hizo y cómo el sistema y la religión han invadido este sistema, incluso su sistema físico. Uno se pregunta qué hace una anarquista que mató a alguien con esa fe impactante.

### **Su trayectoria se caracteriza más bien por su rol de actriz, sobre las tablas. ¿Cómo enfrenta esta faceta de directora?**

Ha sido una experiencia muy enriquecedora, en el sentido de que he aprendido mucho al escuchar a las actrices. Me gusta mirar cuando ellas discuten, cuando hablan y definen cada una sus roles. Creo que me ha servido para mover la obra, para darle movimiento a cada uno de los personajes, enriquecerlo con la energía de las actrices. Aportar desde mi punto de vista lo que son ellas, no solo en sus cuerpos y en sus espíritus, sino que a través de las ideas.

### **¿Cómo han evolucionado estas ideas en el trabajo con las actrices?**

Cuando uno es actor, evidentemente tiene una forma de enfrentar el trabajo que es específica, que se va aprendiendo con los años y finalmente se transforma en una firma, un sello propio. Es lo que he tratado de descubrir en cada una de ellas. Porque si bien las he visto constantemente en sus trabajos, porque las admiro profundamente, es en esta etapa que he descubierto cómo son y cómo trabajan. Sin mover prácticamente nada de ellas, he tratado de incorporar lo que yo quiero hacer con esta obra, tratando de que nada de lo que proponga les incomode. En el trabajo del dibujo femenino, que es distinto en cada una de ellas, hay momentos en que he tratado de visualizar su movilidad, su forma de caminar, su forma de respirar, su forma de expresar los sentimientos.

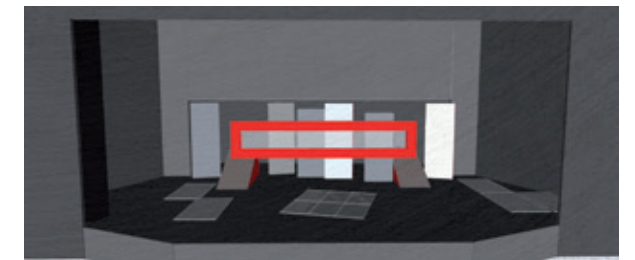
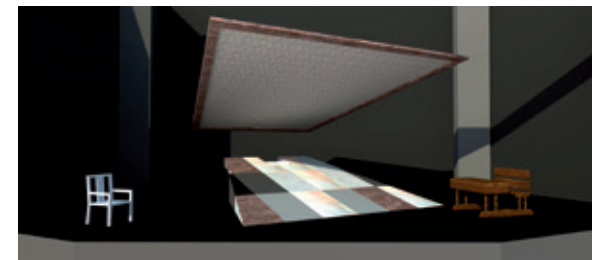
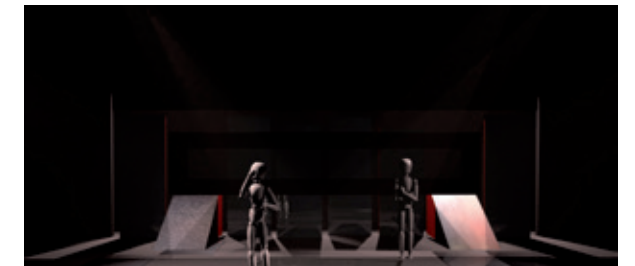
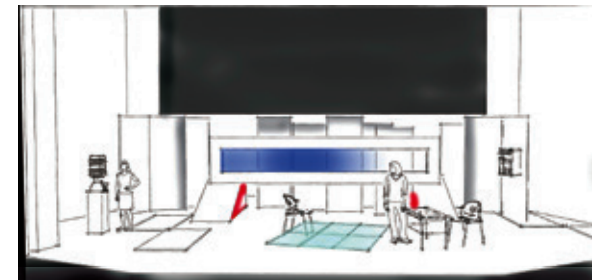
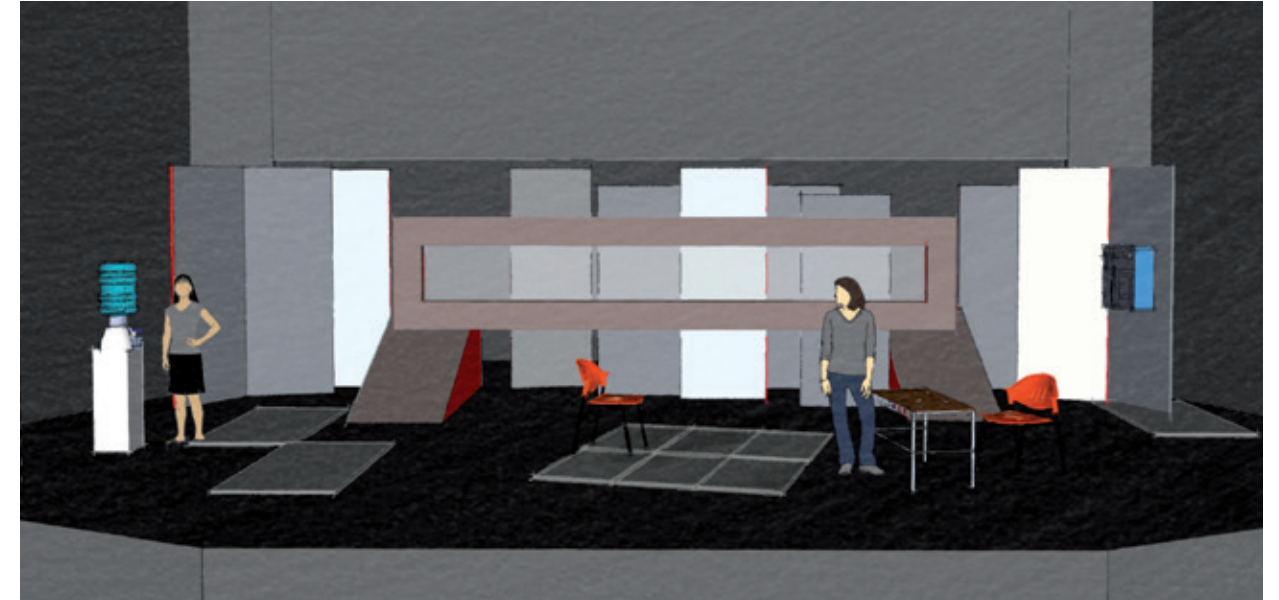
### **Los personajes están en un espacio de tregua. ¿En qué se traduce?**

Me parece que el lugar de la tregua se va viendo en la medida en que Ann, el personaje de Coca Guazzini, está en un lugar más conocido, que ella reconoce como propio. Y para Cathy, que interpreta Paulina García, es un lugar evidentemente incómodo. Un lugar donde está siendo cuestionada, donde está a prueba. Y poco a poco, empieza a desarmar este espacio en conflicto. De alguna manera, uno entiende que es un lugar en donde ella ya ha estado y lo reconoce, lo puede usar. Las mujeres deambulan por ese espacio y se siguen la una a la otra para tratar de desentrañar sus estrategias.

### **¿Con qué sensaciones le gustaría que el público saliera de la obra?**

Nos encantaría que saliera con la impresión de haber descubierto en sí mismo un lugar desconocido, un lugar de confusión. Un lugar en donde se descubre que hoy día, en el siglo XXI, a esta altura del mundo, prácticamente no existen ideologías. No hay mucha diferencia ni oposición entre una postura y otra. Creo que eso puede ayudar a definirnos personal y colectivamente. A tratar de buscar una definición. En donde tengamos que tener y visualizar una postura clara frente a los acontecimientos que se nos entregan diariamente en el mundo. Y en nuestro país. ■

Diseño de escenografía: Karl Heinz Sateler



POR AMALÁ SAINT-PIERRE

# Aceptar la condición humana

Entrevista a Paulina García y Coca Guazzini, actrices

*Las protagonistas de La Anarquista reflexionan sobre las dudas y certezas de sus personajes, y sobre las contradicciones de la condición humana.*

**En La Anarquista, Ann habla de “la fe sin certeza”. ¿Dónde están los personajes frente a sus propias certezas?**

**PAULINA GARCÍA:** Mi personaje, Cathy, tiene claramente una certeza. Tiene varias. Ella lleva 35 años presa, fue condenada por un asesinato y cumplió condena. Esto una certeza para ella: cumplió condena. Y no fue juzgada por un crimen político, sino por un asesinato en primer grado, con alevosía y con todas las condiciones para condenar esa cantidad de años. Por lo tanto, tiene claro que ya cumplió. Y lo que toca ahora es la autorización para salir meses antes, porque su padre se muere y esa es su segunda certeza. Tiene una tercera certeza, que el Estado es represivo. Ella ha comprendido esos tres lugares. La represión, o la rebeldía, la sumisión y una nueva posibilidad que es esta combinación entre cristianismo y anarquía. Y ella ve una unión intrínseca entre ellos. Esa es su nueva certeza.

**¿Ves también posible esa unión?**

**PAULINA GARCÍA:** No, descarto de base la religión. Es una opción. Como la fe es una opción, es una decisión que tú tomas, no es algo que te sucede. Aunque para los cristianos y los musulmanes, eso sea algo que te suceda. Algo que te toma y te toca. Yo, en cambio, creo que es una opción, como lo es ser de izquierda o de derecha. Son decisiones intelectuales que tomas, vinculadas, por supuesto, a lo emocional, pero decisiones al fin y al cabo.

**COCA GUAZZINI:** Yo creo que Ann, en cambio, piensa la fe con certeza.

**Pero Ann carga también con su propia cruz.**

**COCA GUAZZINI:** Sí, pero pienso que Ann siente que la fe es una certeza, no va separada. Y justamente duda de esa separación de fe y certeza, porque sería una fe no palpable. Y para ella, la fe es fe, y es una gran certeza.

**PAULINA GARCÍA:** Para Cathy la fe es sumisión. Porque de alguna manera, permite que otro actúe, dejas que algo, alguien, lo que sea, cargue.

**COCA GUAZZINI:** Esta obra me parece compleja porque tiene tantos temas. Nosotras -en mi caso haciendo la obra y estudiándola de a poco- estamos entrando en estos temas. No tengo definiciones tan claras de los personajes. Creo que los temas se van abriendo y se van planteando, precisamente, para todos nosotros. Nunca creo que las obras sean para entregar un resultado. Siempre creo que las obras son para entregar contenidos y posibilidades de reflexión, las posibilidades de que al espectador le pase algo, algo se modifique en él o lo haga soñar o descubrir temas y sobre todo, descubrir quién eres tú, cómo te has parado frente a lo que estás viendo. Y eso es lo que me parece más interesante. Hay montones de cosas que aquí hemos ido viendo y que a uno le dan vuelta en su cabeza, reflexiones, conciencia, conocimiento.

**Hay una contradicción entre la sumisión en la fe y la liberación por esa misma vía, entre redención y rehabilitación. ¿Cuál es la verdadera liberación de Cathy?**

**PAULINA GARCÍA:** No es lo mismo. Tiene que ver con la rehabilitación. Ese es el punto finalmente. Si uno se rehabilita en castigo o no. Esa es la gran pregunta que Cathy trae de verdad.



Ella dice que el castigo no la ha rehabilitado. Que, en cambio, la rehabilita Cristo. Es interesante, porque la rehabilita la reflexión. En cambio, para Ann, obviamente si ella está trabajando para el Estado, endosando el papel de carcelera, tiene que tener la certeza de que los presos se rehabilitan, la certeza de que confiesan y que lo logran.

**¿Cuál es para Cathy el sentido de renacer?**

**PAULINA GARCÍA:** Hay varias cosas. Ella cometió un crimen, le quitó la vida a otra persona. Ella tiene una postura política profunda, que la llevó a renunciar a la riqueza y a todo lo que recibió como formación. Esa postura política -que es además el fin último del anarquismo- es la bondad. Y coincide con que la bondad es también el fin último de la religión. Cathy trató de ser la buena terrorista, pero sabe de haberle quitado la vida a una persona, no es ser buena persona. Es todo lo contrario. Y ella convive con esa angustia. No estaba preparada para matar, no era eso lo que quería, pero lo hace. Y lo volvería a hacer. Puesta en esa situación, lo haría, porque dice “yo acepto la condición humana”. No es arrogancia, es aceptación. Es la condición humana.

**Y la condición humana es dual.**

**PAULINA GARCÍA:** Y es biológica. En esta eterna pregunta del hombre, de qué lo que es uno. Hay una biología que es súper gravitante ¿no?

**Cathy, la prisionera, le dice a Ann, la carcelera: “Quieres que yo te dé la libertad”. ¿Cuál es esta libertad que pretende entregarle Cathy?**

**COCA GUAZZINI:** Creo que es algo de lo que Ann no está consciente, por algo le pregunta “¿cómo me darías libertad? ¿Por qué?” Dentro de la libertad que tiene como ser humano, de transitar por el mundo, de decidir ser libre, tiene encierros mentales, encierros en que tiene que responder frente a un Estado que le encarga en esta tarea que debe cumplir, de entregar a Cathy convertida en una buena persona que no volverá a hacerle daño a la sociedad. Dentro de ese marco, Ann tiene la limitación de ponerse en este gran mundo de Cathy. Necesita límites, necesita llegar a cosas concretas, escuchar de alguien que diga “no lo voy a volver a hacer”, o “sí, estoy arrepentida”, y no la dualidad de lo que significa la postura de Cathy. ■

POR ANDREA PELEGRI

# Pensar la traducción

Entrevista a Milena Grass, traductora

*La traductora e investigadora Milena Grass habla sobre las problemáticas de traducción de La Anarquista y reflexiona sobre la obra de Mamet.*

**En la traducción del inglés al español, se encuentran diversas problemáticas, por ejemplo que la lengua inglesa no hace la diferencia entre “tú” y “usted”. ¿Qué otros problemas de este tipo surgieron en la traducción de esta obra?**

La obra en inglés se llama *The anarchist* y eso significa que no se sabe si el protagonista es hombre o mujer. No sé si eso es un problema, más bien me parece algo interesante para pensar, como también, por ejemplo, el hecho que en el texto no esté claro quién es la anarquista hasta bastante avanzada la obra.

Sobre “tú” y “usted”, es importante observar la situación dramática de los personajes. Una de las mujeres está presa hace más de veinte años y la otra mujer es la directora de la cárcel. Según las condiciones en Chile, esa conversación debiera ser de tú a usted. Pero hay un momento en el texto, en que la conversación pasa a ser de tú a tú. Al traducir, pensé en qué minuto debiera cambiar esa relación, pero es un hito que debe revisar la directora durante el proceso de montaje.

**¿Su propuesta se basó en señales del texto o fue algo azaroso? ¿Cuál fue la marca textual?**

Hay un momento en que la presa pide que le remitan su pena. Lo que hace densa esta situación, es que es el último día de la directora en su cargo. Esto determina la relación entre las dos mujeres, hay un ejercicio de poder entre ambas. La reclusa,

que estuvo en un grupo de anarquistas, se ha convertido al catolicismo durante su paso por la cárcel, pero la directora intuye que es una farsa para ser perdonada. De este modo, la obra llega a un punto en que las dos se enfrentan muy fuertemente. A mi parecer, en ese nivel de discusión, se rompe la convención de una presa frente a una directora ya que revela una relación entre ambas con mayor profundidad. El tipo de discusión que tienen, el nivel de argumentos personales que esgrimen, hace difícil sostener la conversación en términos tan formales como el “usted”. En este sentido, se puede observar un quiebre muy interesante, que es algo que permite el castellano, pero que no permite el inglés.

**¿Cuál es la pertinencia de traducir este texto en el contexto del Chile actual?**

En la obra original hay un tema bastante local: la anarquista proviene de una familia judía de Nueva York, pero luego ella se convierte al catolicismo. Esta es una situación que en Chile no existe con las mismas características, para nosotros es un poco extraño. La pregunta que habría que hacerse respecto de estas referencias, es si Chile ha tenido una experiencia similar. Preguntarse por nuestros movimientos de izquierda, postgolpe y postgolpe, pues en ellos había un grupo grande que provenía de familias acomodadas. De este modo no es tan ajeno el contexto que plantea la obra.

**¿Qué problemáticas locales podría entonces despejar?**

Siempre, en cualquier ejercicio de traducción, hay un punto en el cual la inscripción local se deja sentir. El tema es por qué a uno le interesa, hoy en día, montar un texto como éste. Ahí, hay varias cosas que son importantes. Por una parte, en Chile, hemos tenido una discusión bastante seria en los últimos años sobre el tema del anarquismo o sobre grupos que se manifiestan en contra de la institucionalidad. La pregunta sobre qué pasa con estos grupos minoritarios, sí es un tema a nivel país. Ahí, hay una pregunta contingente que plantea la obra.

Otro aspecto de la obra que me parece interesante es justamente la pregunta de si la conversión de la anarquista al catolicismo es real o no. Es un poco la pregunta por la catolicidad. Tú eres católico o no, ¿quién define cuáles son los parámetros? ¿Quién, más allá de su propia conciencia, puede realmente establecer objetivamente si lo es o no? La obra plantea una gran pregunta. ¿Es esta conversión pura manipulación para salir de la cárcel? ¿O si efectivamente esta mujer ha tenido una visión, un proceso



de desarrollo en la fe, que la ha llevado a convertirse? Es una cuestión que me parece que no está zanjada en la obra, queda bastante abierta.

**¿Cómo trabaja el traductor con el director? Al tomar decisiones de traducción, ¿se está sugiriendo una puesta en escena?**

Lo que sí pasa, y es ahí donde uno influye como traductor en la puesta en escena, es que si uno mantiene todas las interjecciones ajenas a los actores, rigidiza mucho las actuaciones, porque es muy artificial. Si, como traductora, puedo contribuir a la cosa más coloquial, también el montaje cobra otro ritmo, otra velocidad. Son cosas que de repente parecen muy sutiles, pero

creo que en el fondo se notan en el ritmo arriba del escenario. El inglés es un idioma muy sintético, con frases cortas, y por ende una traducción al español siempre será más larga. Hice algunas modificaciones en pos de que quedara corto para mantener el ritmo original, dependiendo de lo que a mí me parece que es el ejercicio estilístico que está haciendo Mamet, rescatando los procedimientos literarios, dramaturgicos. ■

**MILENA GRASS KLEINER.** Traductora, académica, investigadora y Directora de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica. Master en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile) y Doctor en Letras (c) (Universidad Católica). Ha publicado numerosas traducciones al español de obras en inglés y francés.





***Anarquismo y violencia,  
reflexiones en perspectiva***

POR FEDERICA MONTSENY,  
PENSADORA Y POLÍTICA

## ¿Qué es el anarquismo?

*Federica Montseny, política y sindicalista española, es uno de los más grandes referentes del pensamiento anarquista del siglo XX. En 1976 escribió ¿Qué es el anarquismo? (Editorial La Gaya Ciencia, Barcelona), obra clave de la literatura política. Presentamos la introducción de su ensayo, donde expone los fundamentos ideológicos.*

La Enciclopedia Quillet, en una de sus ediciones, define así al anarquismo: "Sistema político y filosófico, basado en el ideal de una sociedad sin gobierno".

La palabra anarquía deriva del griego AN -no- y ARKIA -gobierno-. Sin embargo, de una manera deliberada, se ha generalizado otra acepción del vocablo. Anarquía es hoy sinónimo de desorden, de caos. Anárquico es interpretado como algo desordenado, caótico.

El anarquismo jamás es definido como "ideal de una sociedad sin gobierno", sino como un movimiento compuesto por individuos violentos, propensos a utilizar, en todo momento, del terror, de la intimidación para imponerse en la sociedad y para entablar la lucha contra sus adversarios. El anarquismo ha sido difamado, deformado y calumniado con igual unanimidad por conservadores y por comunistas.

No obstante, nadie puede negar las bases científicas y filosóficas del anarquismo. Sus teóricos más eminentes han sido hombres de ciencia como el príncipe Pedro Kropotkin, el geógrafo Eliseo



Archivo Internet.

Reclus, el economista Domela Nievehuis, el pensador Rudolf Rocker, el historiador Max Nettlau.

El estudio de las sociedades primitivas y de la evolución de la especie, llevó a Kropotkin y a Reclus a la conclusión de los efectos nocivos del Estado, que en lugar de ejercer función de árbitro y regulador de las relaciones sociales, se convirtió universalmente y a lo largo de sus múltiples transformaciones, en defensor de los intereses creados por los que lo detentaban y por los que habían confiscado los bienes de la colectividad en beneficio propio. Es decir, lo que lanzaran como grandes líneas políticas y filosóficas Proudhon y Bakunin, lo iluminaron con la luz de sus estudios y de su experiencia científica los hombres que continuaron y ampliaron su obra.

El anarquismo es, pues, una doctrina social basada en la libertad del hombre, en el pacto o libre acuerdo de éste con sus semejantes y en la organización de una sociedad en la que no deben existir clases ni intereses privados, ni leyes coercitivas de ninguna especie. El hombre, movido por sus dos instintos paralelos, el egoísmo y el altruismo, que con él nacen y en él viven, sin imposiciones ni educación destinadas a dominarlo y a malearlo, sabrá, por egoísmo, ponerse de acuerdo con los demás hombres, para facilitar su trabajo, su defensa y el medio en que debe desenvolverse, y, por altruismo, sabrá aportar su apoyo solidario a los más débiles y desvalidos.

Archivo Internet.



Sin caer en el infantilismo roussoniano, el anarquismo ha creído en el hombre y ha considerado que si se producirían anomalías fisiológicas, determinadas por la herencia o por malformaciones congénitas, la ciencia, la medicina estaban ahí para curarlo, para remediarlas.

Un pensador anarquista, Rafael Barret, definió con estas palabras profundas la posición de los anarquistas en este sentido: "la maldad es cosa de enfermos". Un hombre normalmente constituido, en posesión de todas sus facultades, sano, libre, con todos los medios a su alcance para vivir feliz, no será malo y buscará la sociedad de sus semejantes, ya que el hombre, como especie, es sociable, necesita la compañía de los demás hombres para desarrollarse y vivir armoniosamente.

Para el anarquismo, sin embargo, la sociedad no puede ser y no debe ser sinónimo de esclavitud, de uniformidad ni de promiscuidad. Los derechos del individuo a la soledad, si así lo desea, al trabajo solitario, si sus inclinaciones a ello lo llevan, son siempre reconocidos. La base del anarquismo es el hombre, sus derechos inalienables, el pacto libre con los demás hombres y la organización de una sociedad donde esos derechos estén garantizados por el conjunto armonioso de todos los hombres reunidos.

Pi y Margall, que, sin ser específicamente anarquista, tantas ideas libertarias expresara en su obra, definió muy bien los límites únicos que tiene el ejercicio de la libertad individual, tal como lo conciben los anarquistas: "la libertad de uno termina donde empieza la libertad de otro".

Porque, contra lo que piensa el vulgo mal informado, nadie se preocupó tanto de los aspectos prácticos de la organización del mundo, después de la revolución social que debería terminar con la existencia del Estado y establecer las líneas generales de la sociedad futura, como los anarquistas. Los teóricos marxistas, atrincherados en la teoría del Estado en manos de la clase trabajadora o de las minorías dirigentes, rara vez abordaron el tema. Nosotros no sólo lo abordamos, sino que nos esforzamos en resolverlos. ■

**FEDERICA MONTSENY MAÑÉ** (Madrid, España; 12 de febrero de 1905 - Toulouse, Francia; 14 de enero de 1994) fue política y sindicalista anarquista española. Fue ministra durante la II República española, siendo la primera mujer en ocupar un cargo ministerial en la Europa Occidental. Con el final de la Guerra Civil se exilió en Francia, donde fue perseguida por la policía nazi y franquista. Siguió trabajando por sus ideas, publicando y dirigiendo periódicos anarquistas como CNT y *Espoir* y realizando viajes por Suecia, México, Canadá, Inglaterra e Italia. Ha escrito una decena de ensayos políticos.

POR DENIS CARDINAUX, SACERDOTE

# El anarquismo, un impulso hacia la salvación

*El teólogo francés Denis Cardinaux reflexiona sobre el paso del anarquismo a la religión y su relación intrínseca con la Fe, a la luz de pensadores como Albert Camus, Charles Peguy o Luigi Guissani. Para él, anarquía y religiosidad se fundamentan ante la misma afirmación de la irreductible grandeza de la persona humana.*

En la obra de David Mamet, Cathy, condenada a cadena perpetua por acto de terrorismo, acaba de escribir un manuscrito que no está destinado a la publicación, dando cuenta de su maduración intelectual. En todo caso, será el documento a partir del cual Ann intentará evaluar su aptitud a reintegrar la sociedad. En aquellos desvelos, de los cuales discuten, la protagonista parece enfrentar el drama de su destino con una profunda autenticidad, sin excluir las posibles ambigüedades de su postura. Para ella, ese "estudio impostergable" tiene la finalidad de ir hasta el fondo de las exigencias de su razón. Revela que sus preocupaciones son más de orden teológico que ideológico. Pero, de repente, el espectador está puesto del lado de Ann, para evaluar si la conversión al catolicismo de Cathy es sincera o si manipula al Estado para obtener su libertad y poder vengarse. Cualquiera sea la opción del público, los argumentos de Cathy nos invitan a indagar lo que realmente está en juego en este drama norteamericano.

Mientras Ann no puede conceder que su anarquismo sea solamente debido a su inexperiencia juvenil, Cathy argumenta que la "celebración de lo transgresor", resulta atractiva para los jóvenes: "Es fácil. Es bien fácil «hacer todo de nuevo» de acuerdo con los propios hallazgos que uno hace si uno no tiene ninguna experiencia de nada". Su ideología se fundamentaba sobre la filosofía existencialista para la cual "el mundo es una ilusión", una mentira, un teatro. La violencia, paradójicamente presentada por su "Movimiento" anarquista como la única opción viable de la "conciencia moral", representaba una vía de liberación con respecto a la alienación impuesta por la sociedad. Pero reconoce ahora que de su ideología resultaba un vaciamiento de la consistencia del individuo que se pretendía liberar: "Si nada tiene significado más allá del que nosotros mismos le damos. ¿Qué realidad tiene, por ejemplo, el sufrimiento de otra persona?" Más encima, si todo lo que pertenece al individuo no tiene en primer lugar un sentido personal y propio, sino directamente colectivo, el más noble anhelo se transforma a su vez en alienación: "Entonces, también cualquier cosa podía ser tomada por cualquiera".

Sin embargo, sería un error pensar que Cathy reniega del todo sus posiciones pasadas. En primer lugar, porque no hay nada más ajeno a su temperamento que la deslealtad de sus antiguos cómplices -es algo que no puede perdonar a pesar de su adhesión a Cristo, por eso rechaza la condición de su liberación que consiste en denunciar a Altea- es una cuestión de principios. En segundo lugar, porque es insuperable la constatación de que exista una alienación de los seres humanos. Si bien el modo de la liberación ha podido estar equivocado, el punto de partida sigue siendo válido para ella. Sin embargo, las dos opciones operables -es decir, rebelarse o someterse- le parecen ahora igualmente "inaceptable". Para ella, la única manera de garantizar una liberación que no sea artificiosa, es precisamente su adhesión a Cristo: "creer en la posibilidad de otra opción, es anhelar a Dios. Y descubrir la fe".

Pero no por eso podemos calificar su conversión de cambio de rumbo. El poeta francés Charles Peguy, después de haber defendido el socialismo y el anarquismo, rehusaba la palabra "conversión" para calificar su adhesión a la fe católica: "no es una evolución (...) es una profundización (...). Es por una profundización constante de nuestro corazón en la misma vía, no es para nada por el medio de una evolución, no es para nada por haber dado vuelta que hemos encontrado el camino de la cristiandad. No lo hemos encontrado regresando. Lo hemos encontrado al final (...) es por eso que nunca renegaremos un



átomo de nuestro pasado"<sup>(1)</sup>. Tal como Benedicto XVI calificó la conversión de revolución, Peguy considera su conversión como "un resurgimiento de savia". Para él, en efecto, "una revolución es un llamado de una tradición menos perfecta a una tradición más profunda, un reprocedimiento de tradición, una superación en profundidad; una búsqueda de las fuentes más profundas; en el sentido literal, un recurso"<sup>(2)</sup>. Al igual, la fe de Cathy ocurre tras una maduración de las mismas exigencias que la habían puesto en camino al inicio de su vida: "enfrentar el sin sentido fue lo que me llevó a la fe".

Pero es precisamente el hecho de que Cathy no quiera recusar su propio camino lo que le ofrece a Ann un motivo sólido para dudar de su sinceridad. Ann representa el papel, la alienación al sistema, una persona que justifica su inhumanidad por su obediencia a un Estado que traspasa los límites de sus prerrogativas cuando pretende juzgar las conciencias. Para Ann, la conversión no es otra cosa que un instrumento al servicio del orden social o del interés propio. Por eso Cathy pregunta: "¿Es posible para usted *imaginar* cualquier cosa que alguien en mi posición pueda hacer por otro motivo? Soy una mujer vieja. Quisiera que me dejaran en libertad".

Es allí donde el drama adquiere intensidad. La benevolencia de Ann se transforma repentinamente en agresividad. Con un voyeurismo denunciado por parte de Cathy, quiere inquirir hasta en su sexualidad para forzarla a revelar su engaño. Cathy solo responderá que la sexualidad es el signo de un deseo más profundo.

El tribunal al cual asistimos nos recuerda el proceso de Juana de Arco, la musa de Peguy, otra mujer acusada de sedición. El aspecto dramático de esos juicios consiste en que los acusadores quedan ciegos con respecto al punto decisivo a partir del cual el acusado podría ser justificado. Así como disculpar a Juana de Arco es reconocer el carácter divino de su misión, rehabilitar a Cathy implica reconocer un valor que trascienda los cercos de la sociedad. Pero los inculpadores rehúsan esa *posibilidad*, porque admitirla sería relativizar el carácter absoluto de su papel, el cual les da una apariencia de consistencia personal y de seguridad. Por eso el proceso se invierte: los acusadores, en posición de poder, son ahora los que tienen que dar cuenta de sus actos. Así, Ann está obligada a decidirse con respecto al único signo que se le

está ofreciendo. La señal de redención está frente a ella, es la misma persona, su conducta, su buena fe, la cual testimonia a favor de Cristo. Pero requiere que Ann adhiera a Cristo.

El anarquismo se fundamenta en una exigencia de coherencia. Pero Albert Camus manifiesta en *La Caída* la imposibilidad de esa pretensión, debido a un estado en que el hombre es incapaz de realizar plenamente su libertad. Desde allí, la crítica radical de todo sistema que se fundamente solamente sobre una justificación facticia: "He aprendido también que tenía miedo de la libertad. Viva, entonces el maestro, cualquier sea, para reemplazar la ley del cielo (...). Lo esencial, es de no ser más libre y obedecer, en el arrepentimiento, a alguien más pillo que sí mismo. Cuando seamos todos culpables, allí estará la democracia"<sup>(3)</sup>. Esa sumisión es paradójica y proviene de una huida del problema de fondo: "Cada uno exige ser inocente a toda costa, hasta cuando, para eso, haya que acusar al género humano y al cielo"<sup>(4)</sup>. Pero si Cathy rechaza la forma de arrepentimiento exigido por el Estado, como Camus, parece llegar al punto donde el hombre no puede ser su propio y último tribunal: "Eso es lo que significa rezar. Significa confesar. Es el peor dolor".

Pues la justificación verdadera a la cual el hombre aspira no satisface el corazón si proviene de la pretensión propia o de la de la sociedad. Debe venir de otra parte y restablecer la humanidad en el estado deseado: "Un hombre mató y pasó toda su vida sumido en la angustia. Y le preguntó a Cristo si Él podía perdonar a un hombre que había matado (...) Cristo dijo: No. Pero ahora eres otro hombre. Porque ahora has renacido en Mí". El escándalo que representa Cathy a los ojos de Ann, es que no fundamenta su dignidad en su perfección moral, ya que se reconoce llena de defectos, incapaz de perdonar y que no se arrepiente del asesinato que, según ella, era legítima defensa. Tampoco es la posibilidad de una liberación física ya que al final renuncia a ella —de cualquier modo, el problema de la libertad es decididamente más profundo que estar afuera o adentro. Lo que le da su dignidad es su percepción de la soberanía de la persona, que encuentra sustento y verdadera realización en su adhesión a Cristo.

Es allí donde el anarquismo confina al cristianismo, desde la consideración de la grandeza humana. Así, Don Luigi Guissani afirmaba que "al igual que el panteísmo lo es desde el punto de vista cosmológico, la anarquía, desde el punto de vista

antropológico, constituye una de las mayores y más fascinantes tentaciones del pensamiento humano. De hecho, a mi parecer, solo dos tipos de hombre salvan enteramente la estatura del ser humano: el anarquista y el auténticamente religioso. La naturaleza del hombre es relación con el infinito: el anarquista es la afirmación de sí mismo hasta el infinito y el hombre auténticamente religioso es la aceptación del infinito como significado de sí."<sup>(5)</sup>

Todo ese razonamiento sería equívoco si la conversión de la protagonista fuera fingida. El espectador debe decidir si Cathy se entrega en la absoluta transparencia de su camino y de su maduración. Para eso, solo tendrá ese escaso signo, solo se podrá decidir desde el testimonio de Cathy. Ella, en todo caso, se quedará donde la encierran las contradicciones internas de Ann: "La señal no fue que él descendiera de la Cruz, Ann, sino que no lo hiciera. Ese es el significado de la Fe". ■

\* Todas las citas de *La Anarquista* son extraídas de la traducción al español de Milena Grass.

1. C. Peguy, "Un Nouveau Théologien Fernand Laudet", *Œuvre en prose, 1909-1914*, prólogo y notas de Marcel Peguy (La Pléiade, Paris 1961), pág. 1054

2. C. Peguy, *idem*, pág. 1305. Si en el contexto del texto, la revolución de la cual habla Peguy es histórica según el desarrollo de su pensamiento ulterior, se puede aplicar perfectamente al ámbito espiritual.

3. A. Camus, *La Chute* (Gallimard, Paris, 1956), pág. 158.

4. A. Camus, *idem*, pág. 96.

5. L. Guissani, *El sentido religioso*. Ediciones Encuentro: Madrid, 2011. Pág. 10.



POR AMALÁ SAINT-PIERRE

# Violencia política, ¿una cuestión de género?

Entrevista a Paula Raposo

*La académica Paula Raposo analiza la obra de David Mamet desde una perspectiva de género. ¿Es la violencia política un tema de sexos?*

**La Anarquista es una obra trasgresora, en el sentido en que el papel de terrorista, usualmente asumido por el género masculino, es encarnado por una mujer. ¿Qué nos podría comentar desde esta perspectiva?**

Lo que más se les recrimina a las mujeres que se vinculan con la violencia política como acción consciente de resistencia, es el hecho de transgredir una "ley natural". Por "naturaleza" y de manera innata, las mujeres no somos violentas, en tanto "los hombres" lo son. Ello implica que contravenir este orden es situarse "contra natura". También podría plantearse de otro modo; podría decirse que las mujeres, para constituirse identitariamente como tales, deben rechazar la violencia como características de lo femenino, de lo contrario, inmediatamente se instala una sospecha que las sitúa en el lugar de lo corrompido o de lo abyecto, de lo que vulnera las leyes, las estructuras, la tradición, las costumbres, lo prohibido. En *La Anarquista*, Cathy representa a esta subversiva, trasgresora de la ley en distintos niveles: ha transgredido la ley de Dios, "no matarás", la ley de los hombres cometiendo asesinato, la ley natural ("de lo

femenino") siendo violenta y manteniendo relaciones lésbicas, incluso ha traicionado a su clase, abrazando una causa que "normalmente" no le corresponde; y en última instancia a su tradición y su cultura, haciéndose cristiana, contrario a su religión judía. Quizás por ello a su celadora, otra mujer, no le satisface su simple arrepentimiento, no acepta su transformación basada en el estudio, en la razón o la fe, ni tampoco le es suficiente que la condena haya sido saldada con tantos años en prisión. Ann quiere algo más de Cathy, quiere un acto de sometimiento, el repudio absoluto de "lo abyecto", quiere que deje de ser quien es, para así lograr la verdadera constricción y purificación.

No estoy segura si a un hombre se le pediría lo mismo. Por ello, es interesante que en la obra la celadora sea otra mujer, porque el sentido común de cierto tipo de feminismos fija su objetivo en visibilizar una y otra vez aquellas instancias y aspectos donde las mujeres son constantemente sometidas por el sistema patriarcal representado en "los hombres", pero muchas veces evitan mostrar cómo, en los límites del dominio de lo femenino, usualmente suelen ser otras mujeres las que disciplinan y custodian que esos bordes no sean transgredidos.

**¿Es el terrorismo una cuestión de género? ¿Existe mayor prejuicio hacia las mujeres vinculadas al terrorismo? ¿Por qué?**

Primero me gustaría plantear que desde una mirada histórica las palabras se refieren a los contextos en los que son acuñadas, entonces la palabra "terrorismo" o "terrorista" es una palabra muy actual, puede no ser exacto pero pienso que en Chile aparece a mediados de la década de los 80 y está relacionada con la manera en que fue recobrada la democracia. Antes de ese período se usaba la palabra "extremista". Y por supuesto cobra otro significado, mucho más ideológico, después del atentado a las Torres Gemelas en 2001. Por ello yo reformularía la pregunta y la plantearía así: ¿es la violencia política una cuestión de género? ¿Existe mayor prejuicio con las mujeres vinculadas a estas prácticas?

La violencia política no es una cuestión de género, es y ha sido a través de la historia una opción, un medio al cual muchos grupos han adscrito para cambiar el orden de las cosas que experimentan como injustas y opresoras, o bien para proteger sus privilegios. Las mujeres también han sido parte de estos grupos. Que sea legítima, que sea efectiva o que estemos de acuerdo con ella o no, es otra cuestión. Pienso por ejemplo en la participación de las mujeres de derecha como opositoras al gobierno de la Unidad

Popular, en la virulencia de sus palabras, en la clara conciencia de sus privilegios y en la absoluta falta de pudor para reclamar la intervención militar. La violencia solicitada está justificada, desde esa mirada. Si bien no la van a ejercer ellas mismas, en dicha solicitud no encontramos ningún recato "propio de lo femenino" para reclamar un acto de ese tipo. O un ejemplo más evidente, como la marcha y saqueo al palacio de Versalles, llevado a cabo mayoritariamente por mujeres del bajo pueblo, que armadas con cuchillos y otros implementos marcharon hasta el palacio y arrasaron con todo lo que se les presentaba en su camino, esto en el contexto de la Revolución Francesa. Podemos seguir dando ejemplos que efectivamente contravienen la ley natural, respecto de la cual la naturaleza femenina no es violenta, hay muchísimos. Sin embargo, estos hechos, que son muy recurrentes, suelen ser explicados por la historiografía como excepcionales o como arranques momentáneos, emotivos o irracionales (características que también se atribuyen a lo femenino) provocados por contextos muy específicos. Así, estas explicaciones tienden compulsivamente a proteger el mito de la "naturaleza femenina".

Si pensamos en términos de la participación efectiva en movimientos armados, ahí el asunto cambia, las mujeres son y siguen siendo en esos espacios minoría, al igual que la participación de las mujeres en el ejército. Yo diría que en estos espacios sí opera el prejuicio basado en el mito natural, que comentaba anteriormente. En parte también porque han sido naturalizados como espacios propiamente masculinos, destinados a potenciar cuestiones asociadas a la virilidad, como la valentía, la fuerza, la disciplina, la pericia para usar armas, etc. De hecho, en las estructuras de mando o de poder de estas organizaciones, prácticamente no hay mujeres. Igual es importante decir que las mujeres que participan en estas organizaciones no se consideran necesariamente marginales o excluidas, al contrario, muchas de ellas piensan que han logrado asimilarse a sus pares masculinos, tanto en su preparación como cuadros políticos, o como combatientes.

**En la mitología griega, Antígona representa esa voz trasgresora, dispuesta a matar y morir por su causa. ¿Quiénes son las "Antígonas" de nuestros tiempos?**

En "nuestros tiempos", los del capitalismo tardío y el neoliberalismo desenfrenado, las Antígonas a pesar de estar bien invisibilizadas, están situadas en aquellos espacios que podríamos llamar de resistencia. Son las mujeres que siguen buscando los cuerpos desaparecidos de sus amados, son las madres que siguen exigiendo justicia a pesar del desgaste que significa, como Luisa



Toledo, Mónica Quezada, Ana María Antoniolleti, entre muchas otras. Son también las mujeres de las comunidades mapuche en el sur, que hoy viven situaciones mucho más beligerantes de lo que el resto del país imagina. Pero también me atrevería a decir que las encontramos en el Movimiento Estudiantil, tomando la palabra y enfrentando a los medios, en los grupos anarquistas y antisistémicos, en colectivos lesbofeministas, entre las temporeras que deben lidiar día a día con las grandes empresas para conseguir mejoras laborales, en fin, yo diría que en todo lugar que desafía y cuestiona el orden establecido, permitiendo desplegar un potencial crítico que vislumbre un camino hacia "tiempos mejores". ■

**PAULA RAPOSO QUINTANA.** Académica Universidad Diego Portales; Doctora en Filosofía Nottingham Trent University; Magister en Estudios de Género, Universidad de Londres Birkbeck College; Profesora de Historia y Geografía Instituto Profesional Blas Cañas.



***Acercarse a Mamet***  
*(Claves de Recepción)*

Por Damián Noguera, investigador

# David Mamet, vida de cine y teatro

David Mamet –dramaturgo, guionista, ensayista y director– nació en Chicago el 30 de noviembre del año 1947, de ascendencia judía. Empezó a escribir sus primeros borradores gracias a su temprana relación con la actuación. Participó como actor cuando recién era un niño en el teatro de Chicago Hull-House y en el grupo Second City donde se hacían rutinas de comedia improvisada. En el año 1965 se matriculó para estudiar en el Goddard College en Vermont durante dos años, en donde pasó gran parte de su tiempo en el departamento de teatro. Posteriormente viajó a Nueva York a estudiar actuación durante 18 meses en una escuela influenciada por el método Stanislavski llamada Neighbourhood Playhouse School.

Tras retornar a Chicago en 1969 y trabajar como profesor de actuación en Marbolo College, monta en el año 1971 su primera obra titulada *The lakeboat*. En el año 1972, formó junto a dos de sus estudiantes la compañía de teatro St. Nicholas con la cual montó gran parte de sus primeras obras tempranas como *The duck variations* (1972) y *Sexual perversity in Chicago* (1974). Fue esta última obra la que situó a Mamet como un dramaturgo destacado dentro del panorama teatral norteamericano. La obra fue votada como el mejor montaje de Chicago durante ese año y fue luego transferida a Off y Off-Off Broadway en donde ganó un premio Obie. El éxito de *Sexual perversity in Chicago* se vio opacada tan solo por el éxito aún mas rotundo que tuvo *American*

*Buffalo* montada al año siguiente, ganando el premio New York Drama Critics Circle Award (con 135 funciones en Broadway) y del cual se hizo después una adaptación cinematográfica el año 96 cuyo guión fue escrito por Mamet. Ambos montajes cimentaron su larga carrera de dramaturgo que cuenta con más de 30 obras a su haber, siendo tal vez las más destacadas los montajes *A life in the theatre* (1977), *Glengarry Glen Ross* (por el cual ganó el premio Pulitzer en 1983 y se hizo una adaptación cinematográfica en 1992) y *Oleanna* (estrenada en Inglaterra por Harold Pinter en 1993 y adaptada al cine en una versión dirigida por Mamet en 1994), entre muchos otros.

Además de sus importantes incursiones en el ensayo (*Verdadero y Falso* siendo tal vez el ejemplo más conocido) y la novela (*The Village*), notoria ha sido también la labor que Mamet ha hecho en el medio cinematográfico. Tras casarse con su primera esposa Lindsay Crouse en 1977 con la cual tuvo dos hijas, escribió su primer guión en 1978 para la película *El cartero llama dos veces*. Su carrera como guionista es también extensa y variada, participando en filmes como *About last night* (1986), *The Untouchables* (1987), *Hannibal* (2001), etc. A su vez, dirigió su primera película el año 1987 con el filme titulado *House of Games*.

*La Anarquista*, estrenada el año 2012, es hasta el momento el estreno más reciente que ha hecho David Mamet en el ámbito teatral. ■

POR DAMIÁN NOGUERA, INVESTIGADOR

# Entre Mamet y Kathy Boudin

## La verdadera anarquista .....

Estrenada en el Golden Theatre en Broadway el año 2012, *La Anarquista* toma en gran parte prestada su historia de los hechos reales que acontecieron a Kathy Boudin (nacida en 1944) y su relación con el grupo de izquierda radical estadounidense Weather Underground. Kathy Boudin fue conocida por su participación el año 1981 en el robo armado de un camión Brink's que transportaba 1,6 millones de dólares en Nueva York, organizado por las agrupaciones Weather Underground y Black Liberation Army. El asalto terminó con dos policías y uno de los guardias del carro muertos por disparos múltiples. Kathy Boudin (cuya función en el robo era servir de distracción para los guardias y ser la conductora del auto para el escape) junto a otros tres participantes en el robo, lograron ser capturados de forma inmediata, y fue condenada a más de 20 años de cárcel.

Al igual que la protagonista del montaje, Boudin proviene de una familia judía muy culta y relativamente acaudalada. Desde muy joven empezó a involucrarse con el grupo Weather Underground (que recibe una serie de menciones a lo largo de la obra aunque de manera indirecta), el cual participó en una serie de atentados con bombas en contra de edificios públicos y empresas multinacionales en EEUU. En ese grupo Boudin tuvo una relación amorosa con David Gilbert (quien sigue en prisión hasta el día de hoy) con el cual tuvo un hijo y que podría perfectamente representar al "mentor" de Cathy llamado Guillaume al cual se hace referencia en el montaje.

Lo que llamó la atención a David Mamet, no fue tanto la participación de Boudin en el atentado de Brink's como su estadía y conversión mientras estaba en prisión. Boudin creó numerosos programas de ayuda social para hijos de mujeres en la cárcel y sobre todo, programas de tratamiento del sida en las mismas prisiones. Incluso publicó tras las rejas un artículo en la revista *Harvard Educational Review* sobre el sida, y escribió y publicó poesía, entre muchas otras actividades. Por esta misma razón, cuando fue liberada el año 2002 gracias a una libertad condicional,



Archivo internet.

trabajó en diferentes instituciones para luego ser contratada el año 2004 (y no sin polémica) por la Universidad de Columbia como profesora asistente en donde dicta actualmente clases relacionadas con el trabajo social. Fue este aparente cambio en Boudin, que se ve reflejada en la conversión religiosa de Cathy en el montaje, el que pareciera haberle llamado la atención a Mamet para empezar a escribir *La Anarquista*. El autor investigó también otros casos con exmiembros del Weather Underground como Bill Ayers, uno de los fundadores de la agrupación y que actualmente hace clases en la Universidad de Illinois.

## Alter ego .....

Junto a la influencia que tuvo la historia de Kathy Boudin en la composición de la obra, es casi inevitable ignorar los claros paralelismos entre la conversión de Cathy en el montaje y la

propia historia de David Mamet. Ha sido muy publicitado en distintos medios de prensa, la drástica transformación política que tuvo Mamet desde el año 2007. De ser un miembro de la elite de izquierda hollywoodense como guionista y escribir obras como *Sexual perversity in Chicago* o *Glengarry Glen Ross*, que tienen claras críticas al sistema capitalista norteamericano, pasó a transformarse en un férreo defensor de las ideas de Milton Friedman y el conservadurismo republicano. Incluso se unió a organizaciones tan conservadoras como la NRA (National Rifle Association), develando así una posición política que claramente se infiltra en toda la trama y reflexiones filosóficas de *La Anarquista*. Al igual que Cathy escribe un manuscrito en el montaje en donde explica su conversión al cristianismo, Mamet publicó un libro titulado *El conocimiento secreto. Acerca del desmantelamiento de la cultura estadounidense* (2011) en donde explicita su

transformación política, manifestando ideas particularmente intransigentes y con un nivel de conservadurismo que rayan el ridículo desde cualquier punto de vista que se le mire. Dicha transformación y ese libro en particular, se enfrenta con su propio pasado, con todo lo que escribió antes y que sobrevivirá a lo largo de todo su trabajo, del mismo modo en que Cathy frente a su interrogadora, ve que todos sus escritos anteriores relacionados con el anarquismo se transforman en una evidencia en su contra. ¿Cuál es entonces el lugar de esa escritura pasada en el individuo? ¿Cómo poder expresar un cambio personal y una transformación, cuando el propio pasado se transforma en evidencia y en una contradicción? ¿Cómo actuar diferentemente de lo que se ha dicho cuando el propio lenguaje pasado ataca el ser presente? Estas son algunas de las preguntas que *La Anarquista* se encargará de formular. ■



# Mamet, la vanguardia y el “nuevo realismo” norteamericano

**La dramaturgia de David Mamet logró posicionarse dese un inicio en un estado intermedio entre la vanguardia teatral, manifestada en el particular manejo de su lenguaje dramático, influenciado por dramaturgos como Samuel Beckett y Harold Pinter, y el realismo psicológico de autores como Tennessee Williams y Arthur Miller. La novedad entonces del “Nuevo realismo” presente en la dramaturgia de Mamet, estriba en una investigación casi naturalista de nuestro lenguaje cotidiano en donde gran parte de la trama de sus obras muestran las grietas de la sociedad norteamericana.**

## David Mamet y su contexto teatral .....

David Mamet empezó a formular y escribir los borradores iniciales de lo que posteriormente serían sus primeras obras como *The lakeboat* (1970) y *The duck variations* (1972), cuando aún era un estudiante en Chicago en la segunda mitad de los años 60, es decir, en el momento de un gran apogeo del teatro experimental y de vanguardia en Estados Unidos. El surgimiento del *happening* en el terreno de la performance gracias a artistas como John Cage y Allan Kaprov a inicios de los 50, y la alta influencia que tuvo para el teatro experimental el Living Theatre en el mismo periodo (particularmente con la obra *The connection* de Jack Gelbers estrenada el año 1959), encontró aún mayor fuerza en los 60, ya liberados de la censura anticomunista del Macarthismo y en un periodo caracterizado por una resistencia artística en contra de la guerra de Vietnam que exigía nuevas formas expresivas. Prueba de ello es que desde el año 65, ninguna de las obras que se produjeron en Nueva York consideradas relevantes fueron estrenadas en el canon de Broadway, sino en contextos más alternativos como Off-Broadway y derechamente más vanguardistas en Off-Off Broadway, el cual surgió gracias a una serie de obras que empezaron montándose en *coffeeshouses* y *lofts* alrededor de Greenwich Village a inicio de los 60. En este sentido, organizaciones teatrales de Off-Off Broadway como La MaMa adquirieron una particular importancia y se convirtieron en hogares para recibir y estrenar obras de dramaturgos vanguardistas tanto norteamericanos (Sam Shepard, Richard Foreman) como extranjeros (Tadeusz Kantor, Eugenio Barba, etc.).

Existe en este periodo entonces, un clima dicotómico en el panorama teatral norteamericano entre el teatro de vanguardia, que cuestionaba los modelos de la tradición artística occidental, y el canon teatral “convencional”, asociado al realismo y a los musicales de Broadway. La escena alternativa en la década de los 60 era un teatro que se alejaba fervientemente de los principios realistas que había caracterizado al teatro norteamericano, inaugurados por Eugene O’Neill y luego desarrollado por autores como Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee, entre muchos otros. Sus principales influencias surgían incluso más de la abstracción en ese momento de las artes plásticas (Jackson Pollock) y la música (John Cage) que de estructuras dramáticas aristotélicas convencionales con un inicio, desarrollo y fin. Esto derivó en la creación de montajes, generalmente de un acto, que utilizaban una imaginería habitualmente grotesca y directa basada en las influencias de Artaud, Brecht y Grotowsky. Por otra parte, el realismo psicológico heredado de Tennessee

Williams y Arthur Miller aún se basaba en el desarrollo de una historia y personajes coherentes para dar cuenta de la tensión entre sus protagonistas y las contradicciones de la sociedad norteamericana, a través de un enfoque de actuación más naturalista basada en el método Stanislavski.

¿Cómo se posiciona entonces la dramaturgia de Mamet en esta suerte de dicotomía entre la experimentación vanguardista más abstracta y el realismo que caracterizó al teatro norteamericano en la posguerra? La verdad es que David Mamet siempre fue muy crítico con el teatro experimental de fines de los sesentas e inicios de los setentas, sobre todo con respecto a la excesiva importancia que se le daba al actor como creador y en particular con lo que él llama como las pretensiones excesivamente academicistas de este tipo de teatro: “*Siempre he pensado que la intermedialidad y el arte de la performance son básicamente basura, algo verdaderamente decadente... el signo de una enfermedad cultural*”. A su vez, son públicas las declaraciones que Mamet hizo en contra de directores y autores vanguardistas como Robert Wilson y Richard Foreman. En este sentido, es importante considerar que si bien Mamet fue testigo de gran parte del auge del teatro experimental, también fue espectador de su declinación a principios de los años 70, cuando el lenguaje de este teatro en EEUU parecía alejarse demasiado de la comprensión de sus audiencias. A manera de ejemplo, solo en el año 1970, siete obras producidas en Off-Broadway fueron canceladas al día siguiente de su estreno y en el caso de Off-Off Broadway (que no enfatizaba tanto el éxito comercial), entre el 69 y 71 no se habían estrenado obras que fueran en ese momento relevantes para la crítica.

Pese a lo anterior, el hecho de que David Mamet criticara duramente la escena alternativa y vanguardista del teatro norteamericano, no necesariamente significa que su teatro no lo sea, o que se refugie en un realismo tradicional. La dramaturgia de Mamet, en definitiva, podría situarse en un punto intermedio entre la dicotomía señalada. Sus obras son realistas, ocurren en situaciones concretas y con personajes concretos que dan cuenta de un cierto estado de la sociedad norteamericana al igual que sus antecesores. Sin embargo, se suma a esto un cambio estilístico y lingüístico sobre todo en el uso y tratamiento de los diálogos, con claras influencias de autores más vanguardistas como Samuel Beckett y Harold Pinter. Es este nuevo lenguaje el que le dio un nuevo aire al realismo y el cual ha catalogado la dramaturgia de Mamet dentro de la categoría de “Nuevo realismo”.

## El nuevo realismo .....

Una de las grandes innovaciones de Mamet dentro de la tradición realista norteamericana, estriba en la manera en que emplea el lenguaje y los diálogos de sus personajes; área que siempre ha sido de interés para el autor. “*Mi principal énfasis es en el ritmo del lenguaje, la manera en que la acción y el ritmo son idénticos. Estoy fascinado por la manera en que el lenguaje que usamos y su ritmo, determinan la manera en que nos comportamos y no al revés*”. Los parlamentos en las obras de Mamet generalmente no pasan de las dos líneas, lo que genera un ritmo más acelerado en la interlocución pero, paradójicamente, también más silencioso. A su vez, los diálogos suelen ser fragmentados e interrumpidos por otros interlocutores, y en esa dinámica tienden a haber saltos temáticos, parlamentos simultáneos y malos entendidos que revelan los deseos manipuladores de los personajes o las falsas construcciones identitarias que se han hecho de ellos mismos (tal es el caso de los protagonistas de obras como *Sexual perversity in Chicago* y *American Buffalo*) Es, en definitiva, un lenguaje cuya violencia estriba no tanto en el habla callejera y escatológica de sus personajes, como por el hecho de que revela una brecha entre los interlocutores que nunca logran comunicar exitosamente. Esto último claramente evidencia una reflexión lingüística en las obras de Mamet con respecto a la verdadera posibilidad de comunicarse, que toma sus influencias del teatro del absurdo y en particular de Beckett. Si bien este manejo del lenguaje en sus obras en una primera lectura podría parecer más abstracta que propiamente realista, es en realidad el resultado de una investigación por parte del autor respecto a cómo funciona nuestro lenguaje cotidiano. A diferencia de Arthur Miller y Tennessee Williams, en donde el parlamento de cada personaje suele ser coherente en sí mismo, el de Mamet es una dramaturgia que elimina los detalles estilísticos por -a ratos- la violenta funcionalidad que tiene el lenguaje en su uso cotidiano, el cual es siempre incompleto y repetitivo. De esta manera, en sus primeras obras, más que tener un desarrollo narrativo claro, pareciera que la acción y trama se articularan a partir de los diálogos siempre fragmentados de sus protagonistas.

Una segunda característica importante en las obras de Mamet que lo aleja del realismo tradicional, tiene que ver con la manera en que el autor sustrae o reduce su lenguaje y recursos escénicos al mínimo. En sus montajes, las descripciones espaciales y la especificación de acciones o caracterizaciones de personajes mediante las acotaciones son casi nulas. Tanto los elementos escenográficos especificados en las didascalias, como el número



de personajes y acotaciones, parecieran ser estrictamente funcionales a lo que el autor pretende contar, y en este sentido, nada puede sobrar, cada objeto escenográfico tiene una función para el desarrollo de la trama al igual que cada personaje, y si no la tiene, simplemente no existe en el montaje. Al respecto, Mamet afirma que gran parte de su proceso escriturario consiste en eliminar del texto cualquier elemento innecesario o puramente estilístico sin que altere la composición o trama general de la obra. Por esta razón, a ratos pareciera que sus obras consisten más en las omisiones y ambigüedades que presentan, que en lo que efectivamente muestran; es decir, son obras cuyos silencios buscan a veces comunicar más que los diálogos. En este sentido, no es fortuito que tanto en montajes antiguos dentro de su historial dramaturgico como *American Buffalo* y más contemporáneos como *La Anarquista*, una de las acotaciones que más se repiten es la simple palabra "pausa", es decir, el silencio que se infiltra e interfiere cada diálogo, entregándole a éste un peso y un significado diferente.

Ahora bien, esta suerte de sustracción en los diálogos de los personajes y en la descripción de los espacios marcan una clara diferencia con el lenguaje del realismo más tradicional. A manera de ejemplo, en la obra *Largo viaje del día hacia la noche* (1956) de Eugene O'Neill, tal vez una de las obras más importantes del que es considerado el padre del realismo norteamericano, el grado de descripción que se hace de la residencia de verano en donde vive la familia Tyrone, al inicio de la obra, llega a un nivel de detallismo insospechado que sobrepasa las tres páginas. Estas descripciones contrastan ampliamente con la austeridad y minimalismo presente en las acotaciones de Mamet y sus diálogos en general. No existen en sus obras mayores caracterizaciones corporales que la edad de sus personajes, ni exhaustivos desarrollos del espacio más que los estrictamente necesarios para el desarrollo de la trama. En *La Anarquista*, lo único que se especifica a nivel espacial es el hecho de que la acción ocurre en una oficina y que en dicha oficina hay un escritorio, dos sillas, un teléfono, un intercomunicador y una serie de expedientes. Cada uno de estos elementos son estrictamente necesarios para el progreso de la obra. Dónde queda esta oficina y cuál es su función, se especifica solo a través del diálogo mismo entre las dos protagonistas del montaje. En este sentido, es el diálogo el que crea y llena de significado dicha realidad espacial, de la misma manera en que el autor afirma que es el lenguaje fragmentado e interrumpido el que motiva las acciones y comportamientos de sus personajes y no viceversa. ■



## Bibliografía

- Aronson, Arnold. "American theatre in context: 1945-Present" *The Cambridge history of american theatre*. Eds. Don B. Wilmet, Christopher Bigsby. New York: Cambridge University Press: 2000.
- Bigsby, Christopher. "David Mamet". *The Cambridge companion to David Mamet*. Ed. Christopher Bigsby. New York: Cambridge University Press, 2004.
- Bloom, Harold, ed: *David Mamet*. EEUU: Chelsea House Publishers: 2004.
- Demastes, William. *American new realism in the theater of the 80s*. PhD University of Wisconsin, 1986.
- Hischak, Thomas. *American theatre: A chronicle of comedy and drama 1969-2000*. New York: Oxford University Press, 2001.

# Poder y lenguaje en *La Anarquista*

**La Anarquista abre la reflexión sobre el poder del lenguaje y cómo éste determina nuestra manera de ver y actuar. ¿Puede el lenguaje generar un cambio real en el individuo?**

*La Anarquista* se centra en la última entrevista entre Cathy, autoproclamada filósofa encarcelada durante 35 años por asesinar a dos policías durante un atentado, y Ann, funcionaria de la cárcel y representante directa del orden estatal. En su último día de trabajo, Ann tiene la responsabilidad de evaluar si acaso es posible excarcelar a Cathy para que pueda ver a su padre en sus últimos días de vida, tomando en cuenta la presencia siempre latente en la obra (a través de recursos escénicos como el teléfono y el comunicador) de los familiares de los policías muertos. Dicha decisión implica considerar si ella realmente ha cambiado y abandonado sus antiguas creencias relacionadas con los ideales revolucionarios de los sesenta que aparentemente la “cooptaron” a participar en dicho atentado; creencias que adquirió en sus años en Francia durante mayo del 68 y en su participación en el Frente de Liberación Nacional Argelino.

Por esta razón, la trama de la obra y sus puntos de tensión giran en torno a la pregunta y sospecha respecto del verdadero cambio de Cathy. ¿Es acaso su proclamada nueva fe en Cristo y su último manuscrito redactado en la cárcel que detalla su conversión religiosa, síntomas de un cambio real? ¿Evidencian una transformación en su manera de ver el mundo o es tan solo

el reemplazo de un fanatismo (el pasado anarquismo) por otro (el actual cristianismo)? Para responder estas interrogantes, Ann tendrá que invadir la intimidad de su entrevistada a través de la revisión de sus cartas, expedientes y diarios, enfrentando en el proceso a Cathy con su propia escritura y creencias tanto del pasado como del presente. De esta manera, los personajes casi opuestos entran en diálogos a ratos dialécticos. Así, mientras Ann cuestiona la sensación de superioridad de Cathy que le dieron sus creencias anarquistas y que en el presente le dan sus creencias cristianas, Cathy, por otra parte, intenta convencer a Ann que ella también está simbólicamente encarcelada en su sumisión a las normas estatales y la represión de sus deseos sexuales y su fe. Dichas indagaciones motivan en la obra una serie de discusiones filosóficas respecto del poder, las propias creencias y la pregunta de si es posible no solo cambiar, sino también poder comunicar ese cambio.

Tal vez la frase que más nos puede esclarecer una de las temáticas centrales que rodean la obra *La Anarquista*, proviene del mismo Mamet. En el libro *David Mamet in conversation*, de Leslie Kane, el autor habla sobre la importancia del tratamiento del lenguaje en sus obras pasadas y al respecto afirma: “*Lo que dices influye en la manera en que piensas y actúas, no al revés*”. *La Anarquista* justamente trata de relativizar los dichos del propio autor y sus implicancias políticas. “¿Las palabras no tienen ningún poder?” se cuestiona Ann en la obra. Y la pregunta es relevante, sobre todo considerando su posición en tanto funcionaria estatal que debe decidir imparcialmente por la libertad o encarcelamiento de otros en base a la veracidad argumentativa de su “rehabilitación”. ¿Lo que dice Cathy en la entrevista y lo que escribió en el pasado, da cuenta de lo que Cathy es? Y de lo contrario, si el lenguaje no es suficiente, ¿cómo efectivamente corroborar que ha cambiado? Tal vez la respuesta común sería mediante sus acciones. Pero esto implica dos problemas.

Primero, como afirma Ann, las acciones de Cathy como la adopción del cristianismo en desmedro de su origen judío y sus creencias anarquistas pasadas, pueden haber sido orientadas tan solo para convencerla de que la libere. Incluso Cathy trata de convencer a Ann que, una vez que sea liberada, va a donar toda su herencia a los familiares de los policías asesinados.

El segundo problema es que la pregunta anterior presupone una distancia entre lo que se dice y lo que se hace, que en realidad no es del todo cierta y que David Mamet se encarga de relativizar a lo largo de los diálogos:



**CATHY:** ¿Qué significa? ¿Qué alguien haya dicho esto o lo otro? ¿O enunciado una doctrina? Son palabras. Son sonidos. No cambia nada.

**ANN:** Son meras palabras

**CATHY:** Así es.

**ANN:** Pero actuaste de acuerdo con ellas.

**CATHY:** Pero no es por eso por lo que me juzgaron.

Este fragmento reafirma la pregunta con respecto a la influencia del lenguaje en nuestro actuar y viceversa, cuestionando cuánto hay de discursivo en los dictámenes de la justicia para decidir quién es libre y quién no. Por esta razón, Ann constantemente enfrentará a Cathy con las afirmaciones de su pasado, interrumpiendo su discurso, motivando pausas y dubitaciones que son ya clásicas en el lenguaje de Mamet. Lo que hace Ann en definitiva, es atacar a Cathy con su propio lenguaje, enfrentarla con ella misma. No es arbitrario entonces que la pregunta más repetida en la obra es si acaso las personas pueden cambiar. Pero dicha pregunta adquiere con las reflexiones anteriores un cariz distinto. No se trata tan solo de si es posible cambiar, sino también de si es posible comunicar a nivel lingüístico ese cambio. De lo contrario, la función de Ann en específico y del sistema carcelario en general se vuelve irrelevante ya que presupone la capacidad de rehabilitación de las personas:

**CATHY:** ¿Qué está haciendo usted aquí? ¿Si no puede concebir una instancia donde su trabajo pueda ser de ayuda?

Nuevamente la reflexión respecto de la incapacidad de la comunicación real entre dos individuos, tema muy presente en las obras más antiguas de Mamet, aparece con fuerza en *La Anarquista*. Si en obras como *Sexual perversity in Chicago* y *American Buffalo* tratan en parte el tema del autoengaño y la incomunicación entre las personas, en *La Anarquista* se nos muestra un personaje en conflicto con su propio lenguaje pasado, incluso a veces incapaz de entenderse y comunicarse con ella misma:

**CATHY:** Mis propios motivos ya son lo suficientemente oscuros para mi misma.

Cathy asume en dos periodos distintos, dos creencias opuestas, pero que sin embargo evidencian un mismo lenguaje, es decir una misma manera de ver y actuar en el mundo, la cual se articula conforme a una idea de superioridad frente a los otros. Tanto en el anarquismo como en el cristianismo, son los otros los que tienen

que ser salvados y Ann se encargará de resaltar esta igualdad para sospechar del cambio real de su entrevistada.

El problema que plantea la obra, tiene que ver entonces con la situación escénica en la cual inserta al espectador. Cuando una persona se juega su libertad en un diálogo, la conversación está mediada por un objetivo ulterior que pone en duda la veracidad del entrevistado:

**ANN:** Todos los que se sientan ahí mienten, lo entiendo. Yo también lo haría.

Lo que intenta Cathy es lograr demostrar que su lenguaje no es interesado, sino que "real", que es el producto sintomático de una persona que "realmente ha cambiado" y lo hace a través de recursos, como por ejemplo escribir un libro:

**ANN:** ¿Pero yo podría saber que es cierto gracias a su libro?

La pregunta entonces es cómo medir ese cambio, ya que, como afirma el propio Mamet: *"Todo el mundo utiliza el lenguaje para su propio propósito de conseguir lo que quiere... nadie habla excepto para conseguir un objetivo"*. *La Anarquista* plantea un problema lingüístico en relación a la utilidad del sistema carcelario cuando no es posible corroborar la rehabilitación de sus presos. ¿Puede el lenguaje influir a una persona respecto de un cambio real en el individuo? ¿Puede articularse como un eje de poder y es esa articulación acaso válida como requisito jurídico? Gran parte de la obra se construye en función de estas ambigüedades, las cuales lamentablemente terminan abruptamente con el final del montaje, en donde Mamet claramente revela su conversión al conservadurismo político. Pese a lo anterior, *La Anarquista* revela en sus series de pausas y silencios el hecho de que el lenguaje en los personajes de Mamet es una superficie que esconde una grieta o una crisis identitaria mayor, pero al mismo tiempo también ese lenguaje no es inocuo e incluso puede transformarse en algo peligroso ya que puede irse en contra del mismo individuo que lo formuló. ■

## Bibliografía

- Leslie Kane, ed. *David Mamet in Conversation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Mamet, David. *La Anarquista*. Trad. Milena Grass.



DECANO FACULTAD DE ARTES: RAMÓN LÓPEZ. DIRECTORA ESCUELA DE TEATRO: MILENA GRASS. SUBDIRECTOR TEATRO UC: MARIO COSTA. PRODUCTOR: JAVIER UBILLA. ENCARGADA COMUNICACIONES Y PÚBLICOS: AMALÁ SAINT PIERRE. ADJUNTO COMUNICACIONES Y PÚBLICOS: IGNACIA GOYCOOLEA. ENCARGADA DE DESARROLLO COMERCIAL: PAMELA LÓPEZ. PRENSA: CONSTANZA FLORES Y RAFAELA MERINO-BIANCHI. DISEÑADOR GRÁFICO: GERARDO RIVERA. ADMINISTRADORA DE SALA Y GESTIÓN DE PÚBLICOS: CAROLA ZULETA. ACOGIDA DE PÚBLICOS: MARÍA JOSÉ SALINAS. JEFE TÉCNICO: FRANCISCO LACALLE. OPERADOR TÉCNICO: MAXIMILIANO CORNEJO. OPERADOR ILUMINACIÓN: JUAN CARLOS ARAYA. REALIZADORES ESCENOGRAFÍA: JUAN PABLO CUEVAS, ARIEL MEDRANO, CLAUDIO VIEDMA. INGENIERO EN SONIDO: MARCO DÍAZ. ELECTRICISTA: JAVIER PEDRAZA. SASTRE: SERGIO ARAVENA. BOLETERA: VIVIANA GONZÁLEZ Y LUCÍA CASTILLO. ESTAFETA: JOSÉ CARO. ENCARGADO DE PROMOCIÓN Y VENTAS: MARIO CONTRERAS, RAÚL PACHECO. ASISTENTE DE ADMINISTRACIÓN: PATRICIO TORRES Y FRANCISCO JORQUERA. JEFE DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS: LUIS COLOMA. SECRETARIA: VERÓNICA VERGARA.

**CUADERNILLO DE MEDIACIÓN CULTURAL.** CONTENIDOS Y EDICIÓN: AMALÁ SAINT PIERRE. ASISTENTE: MARÍA IGNACIA GOYCOOLEA. COLABORADORES: MILENA GRASS, AMALÁ SAINT PIERRE, ANDREA PELEGRI, FEDERICA MONTSENY, DENIS CARDINAUX, PAULA RAPOSO, DAMIÁN NOGUERA, CLAUDIA DI GIROLAMO, PAULINA GARCÍA, COCA GUAZZINI. DISEÑO GRÁFICO: GERARDO RIVERA. FOTOGRAFÍAS: EDUARDO AGUILERA  
**VENTA DE FUNCIONES A INSTITUCIONES EDUCATIVAS Y EMPRESAS: MARIO CONTRERAS. MCONTRE@UC.CL / 2354 5106**

# Teatro UC

JORGE WASHINGTON 26, PLAZA ÑUÑO A. [WWW.TEATROUC.CL](http://WWW.TEATROUC.CL)

**LA ANARQUISTA** DEL 9 DE MAYO AL 28 DE JUNIO 2014 / MIÉRCOLES A SÁBADO 20:00 HRS.

ENTRADAS DALETICKET, COSTANERA CENTER Y TEATRO UC



AUSPICIADORES TEATRO UC



MEDIA PARTNER



COLABORA



PATROCINIO

