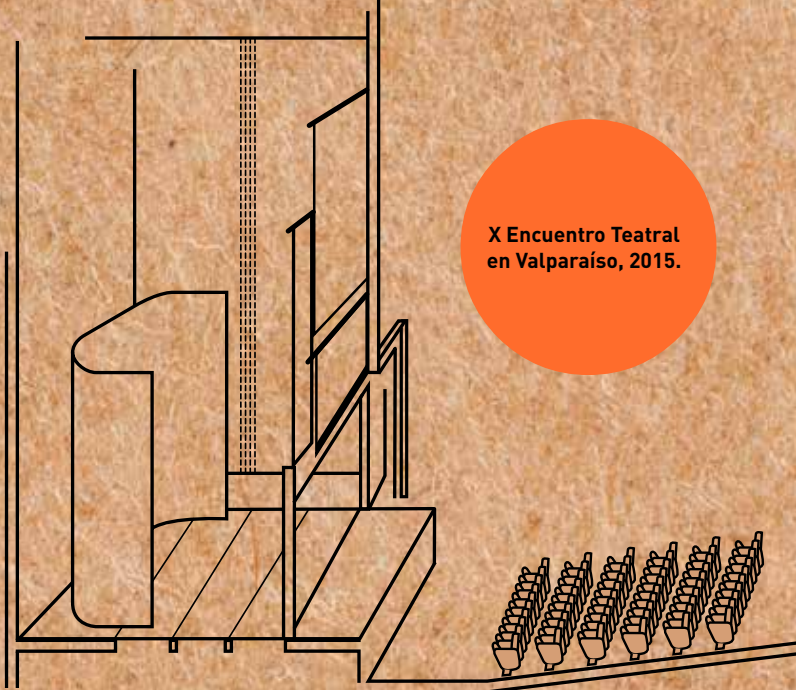


**CREA  
PRODUC  
Y EDUCA**

**CIÓN**

**EN LAS  
ARTES ESCÉNICAS  
DEL SIGLO XXI**



**X Encuentro Teatral  
en Valparaíso, 2015.**

**Giulio Ferretto Salinas & Lorena Saavedra González**

Editores

© **Creación, producción y educación en las Artes Escénicas del siglo XXI.**

X Encuentro Teatral en Valparaíso, 2015.

**Editores:** Giulio Aldo Ferretto Salinas y Lorena Saavedra González.

**Edición y corrección de estilo:** Fabián Cordero

**Diseño Gráfico:** Felipe Román Osorio.

**Contenidos:** Constanza Alvarado Orellana, Solange Durán Elicer, Maritza Farías Cerpa, Giulio Ferretto Salinas, Javiera Larrain George, Danilo Llanos Quezada, Patricio Rodríguez-Plaza, Franko Ruiz Vicencio, Lorena Saavedra, Claudio Santana, Gonzalo Toledo Albornoz, Estefanía Trujillo y Antonio Urrutia Luxoro.

**Imágenes:** cortesía de Patricio Rodríguez-Plaza.

ISBN 978-956-296-142-4

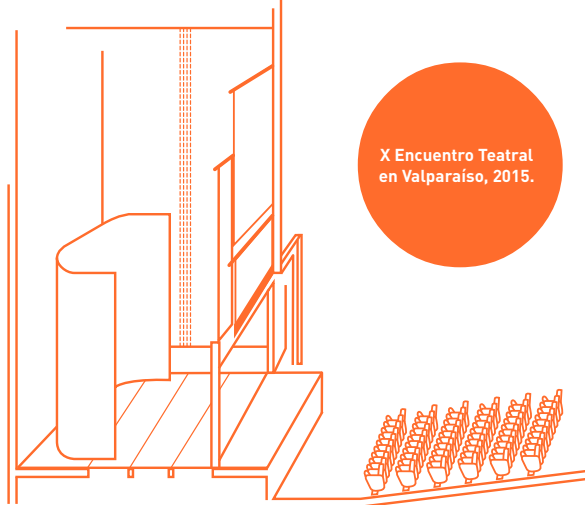
---

Primera edición de 400 ejemplares, verano Valparaíso, Chile, 2016.

# CREA PRODUC Y EDUCA

# CIÓN

EN LAS  
ARTES ESCÉNICAS  
DEL SIGLO XXI



X Encuentro Teatral  
en Valparaíso, 2015.

Giulio Ferretto Salinas & Lorena Saavedra González  
(Editores)

# ÍNDICE

- 6            Presentación
- 
- 7            Prólogo
- 
- 10           **Claves en la poética dramática de Guillermo Calderón. Ideología, afectos y memoria en *Clase, Villa + Discurso y Escuela*.**  
Javiera Larraín George
- 
- 24           ***El Taller y Liceo de Niñas de Nona Fernández, un ejercicio de posmemoria.***  
Lorena Saavedra González
- 
- 36           **La Historia en brazos del Arte: una posibilidad de Teatro Crítico.**  
Maritza Farías Cerpa
- 
- 48           ***Cristo de Teatro de Chile: estrategias mediales para producir realidad.***  
Antonio Urrutia Luxoro
- 
- 66           **La dramaturgia del acontecimiento: “el caso de la batalla del ebr(i)jo de la Compañía Performer Persona Project”.**  
Giulio Ferretto Salinas
- 
- 82           **Proyecto Vitrinas.**  
Danilo Llanos Quezada

- 96 **Cuerpo afectado: instancia metodológica que re-significa una presencia escénica, desde la perspectiva de los patrones corporales de Alexander Lowen.**  
Franko Ruiz Vicencio
- 
- 112 **Interacciones entre teatro y contexto hospitalario en el proceso creativo e implementación del proyecto “Medicina y Teatro: pequeño espectáculo de marionetas para la salud”.**  
Constanza Alvarado Orellana
- 
- 130 **El Juego Dramático como Reforzamiento Psicopedagógico: aplicación a los problemas de aprendizaje.**  
Gonzalo Toledo Albornoz
- 
- 140 **Hacia la profesionalización de la enseñanza de la voz en el actor de teatro universitario.**  
Solange Durán Elicer
- 
- 154 **Dramaturgia Práctica, la estructuración de la experiencia del performer (Conferencia/ performance).**  
Claudio Santana
- 
- 172 **Las artes escénicas y su dependencia de los recursos públicos en la V Región.**  
Estefanía Trujillo
- 
- 184 **Los carteles de teatro de Guillermo Ganga: una aproximación crítica.**  
Patricio Rodríguez-Plaza

## PRESENTACIÓN

La posibilidad de editar un texto que contenga un conjunto de trabajos sobre teoría e investigación teatral, es sumamente relevante sobre todo, para la formación y difusión de conocimientos actualizados en este ámbito. Junto a ello, es doblemente importante porque, esta edición se hace en Valparaíso a cargo del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha, que inaugura una serie de publicaciones sobre teoría y prácticas escénicas que viene a reforzar el ámbito de la investigación que se fundó recientemente con *ARTEESCENA*.

La producción de conocimientos sobre teatralidades y también de reflexiones que ponen de relieve experiencias escénicas de directores, productores, actores e investigadores de la región y del país, no se podrían concretar si no existieran espacios para la promoción de los grandes temas que preocupan a los que estamos en el ámbito teatral. Es así que el *X Encuentro Teatral en Valparaíso: Creación, Producción y Educación en las Artes Escénicas en el siglo XXI*, permitió definitivamente concretar la oportunidad histórica de compilar una selección del material vertido en dicho encuentro con el fin de crear una conciencia crítica y analítica del reciente fenómeno teatral del país y de Latinoamérica.

Esta publicación inédita en las artes escénicas en esta ciudad, viene a inaugurar también una discursividad que estaba pendiente, toda vez que la ausencia de aquella escritura crítica relevante en el teatro, ocasiona el acto inerte de la reflexión y desarrollo de los lenguajes artísticos vinculados –la mayoría de las veces– a una estética escénica cuya legitimidad se concreta dentro una cultura teatral de lo leído, pensado y discutido. Es por ello, que este libro propone seguir el gesto de la reflexión sistemática de los lenguajes teatrales para así difundir el encuentro permanente con la creación escénica.

Finalmente, esperamos contribuir con esta publicación a la proyección de los Encuentros Teatrales en Valparaíso para mantener vigente las evidencias de una investigación teatral nacional, regional e internacional.

Giulio Ferretto

## PRÓLOGO

El Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Playa Ancha realizó en el mes de noviembre del año 2015 el **X Encuentro Teatral en Valparaíso** que en aquella versión se tituló *Creación, Producción y Educación en las Artes Escénicas del Siglo XXI*.

La jornada realizada en dos días fue un grato encuentro que tuvo una excelente acogida, tanto por la cantidad y calidad de las ponencias, como por la asistencia de alumnos, académicos, artistas escénicos y público en general.

Junto con las lecturas, tuvimos la posibilidad de compartir con grandes figuras de las artes escénicas, invitados que realizaron presentaciones destacadas en el área de su especialización. Contamos con la presencia de la teórica e investigadora argentina Lola Proaño- Gómez, con Verónica García- Huidobro, referente obligado sobre el tema de la pedagogía teatral, la actriz, novelista y dramaturga Nona Fernández y el destacado diseñador Ramón López.

***Creación, Producción y Educación en las Artes Escénicas del Siglo XXI*** es la publicación que contiene una selección de ponencias presentadas en el marco del *X Encuentro Teatral en Valparaíso*, consolidando a la ciudad como un lugar para la reflexión y encuentro con el Teatro Chileno, dando cuenta también del estado de las artes escénicas contemporáneas.

Los trabajos aquí contenidos tienen como objetivo hacer perdurar en el tiempo las exposiciones realizadas desde diversas miradas y según los tópicos propuestos para esta décima versión.

Las trece ponencias son una clara evidencia de la multiplicidad de propuestas teatrales, tanto a nivel dramaturgico como de puesta en escena. Sin embargo, el congreso de igual modo acogió otros enfoques de la disciplina, por lo demás, muy relevantes y absolutamente contingentes hoy en día. Así sumado a lecturas sobre análisis de obras de dramaturgos y dramaturgas chilenas como la de Javiera Larraín y Lorena Saavedra, que a través del análisis

de obras dramáticas se piensa el Chile actual, surgen otros textos que se acercan al análisis de procesos de puesta en escena como el de Antonio Urrutia y Giulio Ferretto.

Trabajos como el de Constanza Alvarado y Gonzalo Toledo permiten que el teatro ingrese a otras áreas como la salud y la educación respectivamente. Estefanía Trujillo presenta un panorama de la gestión cultural y Maritza Farías plantea un punto de vista pertinente sobre la idea de cómo hacer y también cómo identificar un Arte Crítico en tiempos en donde el mercado y la espectacularización, muchas veces hacen perder el propósito del arte.

Otros aspecto destacado, considerando lo exiguo que encontramos de ellos, es por ejemplo, la ponencia de Patricio Rodríguez-Plaza sobre un elemento muchas veces obviado pero indispensable en cada puesta en escena, como son los carteles o afiches de Guillermo Ganga. Un esfuerzo importante plasmado en el presente libro es la ponencia de Claudio Santana, quien en aquella ocasión realizó una presentación titulada: "Dramaturgia Práctica, la estructuración de la experiencia del performer" (Conferencia/performance) la cual tuvo que ser transcrita para su incorporación.

Importante es haber contado con trabajos que son resultado de investigaciones y procesos más amplios, como la lectura de Danilo Llanos sobre Proyecto Vitrinas que realizó su segunda versión el año 2015 con gran éxito y Franko Ruíz-Vicencio que da cuenta de su investigación realizada en el contexto del Magíster de Dirección Teatral de la Universidad de Chile. Solange Durán con su ponencia en torno a la profesionalización del uso de la voz profesional, pone en discusión la importancia del aparato fonador y demuestra el camino de su experiencia en torno a ésta área.

El X Encuentro Teatral permitió situarnos en un contexto de hibridación de teorías, experiencias y paradigmas que están presentes en los procesos creativos de compañías, directores, actores y formadores, que sin duda contribuyen al quehacer de nuestro arte teatral .



El *X Encuentro Teatral en Valparaíso* fue un crisol de miradas en torno al teatro chileno desde una ciudad que día a día ha crecido a nivel teatral. Un espacio importante para estimular la participación de profesionales y estudiantes de teatro, el arte y la cultura y así poder recoger sus aportes como experiencias artísticas destinadas a la formación, por qué no, de nuevos talentos.

Invitamos a cada uno de ustedes a rememorar parte de este *X Encuentro Teatral en Valparaíso* a través del presente libro, cuyo valor está en las reflexiones y análisis presentes en cada una de los escritos y en lograr hacer de la ciudad de Valparaíso un foco donde los artistas reconozcan, no solo el crecimiento en cuanto al surgimiento de nuevas compañías y dramaturgos, sino también una ciudad desde la cual se piensa y reflexionan las artes escénicas nacionales.

Lorena Saavedra González

# CLAVES EN LA POÉTICA DRAMATÚRGICA DE GUILLERMO CALDERÓN. IDEOLOGÍA, AFECTOS Y MEMORIA EN *CLASE*, *VILLA* + *DISCURSO Y ESCUELA*

JAVIERA LARRAÍN GEORGE

---

Licenciada en Letras con mención en Lingüística y Literatura Hispánicas (PUC), Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral (Universidad de Chile) y candidata a Doctora en Literatura (PUC). Actualmente se desempeña como docente en distintas universidades (PUC, Adolfo Ibáñez, SEK) e investigadora teatral, y se prepara para una pasantía como investigadora visitante en *The Royal Central, School of Speech and Drama*, en Londres durante el 2016.

## Resumen

La presente ponencia pretende indagar en los principales andamiajes de construcción dramática de la obra de Guillermo Calderón a través de sus últimas tres piezas escénicas: *Clase*, *Villa + Discurso* y *Escuela*. A lo largo de su trabajo autoral, Calderón ha propuesto –en la última década– un cambio en la manifestación del conflicto escritural en torno al trabajo de memoria, pues esta ya no se sitúa desde un mero campo descriptivo de un lenguaje evocativo y reminiscente, sino que se encarna en cuerpos presentes –mediante la materialidad del actor– que dialogan con el actual campo cultural. Es así que, por ejemplo, el trabajo de memoria en torno a la Dictadura, no se realiza desde una lógica conmemorativa, sino desde el diálogo en acción en un intento por reivindicar lo dramático como acto político. En razón de ello, Calderón instala la polémica en el eje de las emociones y los afectos dentro de las relaciones interpersonales de sus personajes, los cuales se disputan diversos pertrechos de representación ideológica en el campo de la memoria histórica, resignificándola desde el enfrentamiento dialógico.

De este modo, por medio de procedimientos propios de la materialidad textual y de los recursos escénicos, Calderón construye puentes de filiación histórica que aúnan la tradición pasada de los hechos acontecidos en Dictadura con el acontecer presente de la realidad inmediata chilena. En consecuencia, esta ponencia esboza algunas reflexiones sobre el proceso de creación de las últimas piezas de Guillermo Calderón, con la intención ulterior de dilucidar los núcleos comunes presentes en su producción dramática, instalando algunas premisas en torno a la construcción de una poética de autor.

Los procesos de construcción de memoria no solo se establecen en las genealogías de una nación, sino también en las construcciones subjetivas de todo sujeto, quien permea –a veces involuntariamente– su vida privada en las vivencias latentes del colectivo en que se circunscribe. La memoria se yergue como un estatuto problemático; para algunos como un valuarte de nuestra configuración identitaria; para otros, como un traspié que no permite que los individuos caminen hacia la configuración de un nuevo espacio social y colectivo. A partir del nuevo milenio, las operaciones del mercado en Chile, tienden a hacer del pasado *tabula rasa*: “Borrar el pasado *como pasado* es la piedra angular de toda mercantilización, incluso cuando el pasado se convierte también en mercancía, negándose así en tanto pasado al ofrecerse como reemplazo de todo lo que hubo en él de derrota, fracaso, miseria” (Avelar, 2000, p.285). En este contexto, la dramaturgia de Guillermo Calderón entiende este principio sustitutivo –propio de la configuración metafórica– y lo contrapone con la postulación de un andamiaje metonímico desde el trabajo de los afectos.

La presente ponencia pretende indagar en los principales ejes de construcción dramática de la obra de Guillermo Calderón a través de sus últimas tres piezas escénicas: *Clase*, *Villa + Discursus* y *Escuela*. A lo largo de su trabajo autoral, Calderón ha propuesto –en la última década– un cambio en la manifestación del conflicto escritural en torno al trabajo de memoria; pues esta ya no se sitúa desde un mero campo descriptivo de un lenguaje evocativo y reminiscente, sino que se encarna en cuerpos presentes –mediante la materialidad del actor– que dialogan con el actual campo cultural. Es así que, por ejemplo, el trabajo sobre la memoria en torno a la Dictadura, no se realiza desde una lógica conmemorativa, sino desde el diálogo en acción en un intento por reivindicar lo dramático como acto político. En razón de ello, Calderón instala la polémica en el eje de las emociones y los afectos dentro de las relaciones interpersonales de sus personajes, los cuales se disputan diversos pertrechos de representación ideológica en el campo de la memoria histórica, resignificándola

desde el enfrentamiento dialógico. Por medio de procedimientos propios de la materialidad textual y de los recursos escénicos, Calderón construye puentes de filiación histórica que aúnan la tradición pasada de los hechos acontecidos en *Dictadura* con el acontecer presente de la realidad inmediata chilena.

### De afectos, de pérdidas y de revueltas

Para Michael Hardt, la teoría de los afectos se enmarca dentro de una “labor inmaterial”, que asume una posición dominante con respecto a otras formas de representación dentro del entramado del capitalismo de mercado. Su fuerte vínculo con la posmodernización social mercantil, es, al mismo tiempo, una potente posibilidad de subversión y autonomía frente a esta, al utilizar su poder biopolítico para revertir los imperativos mercantiles del duelo (1999, p.89-90).

Es en la obra *Clase*<sup>1</sup> donde Calderón inaugura una “lógica de los afectos”, propia del entramado cultural que ha marcado la literatura –ya sea dramática o narrativa– de la última década en la escena y las letras chilenas. Al alero de la revolución pingüina, una alumna se ha marginado de la marcha en la que participan sus compañeros, y se ha quedado en el aula con su profesor, para exponer su tarea en torno a la vida de Buda. La propuesta consigna una evidente tensión entre espacio interior (la sala de clase) y el espacio exterior (la lucha del movimiento social estudiantil por las veredas de la Alameda). Pero dentro de este eje espacial en pugna se sitúan dos fuerzas epistemológicas encarnadas en las figuras del Profesor y la Alumna, lugartenientes respectivos de una historia pasada escrita en tinta sangre, y de un presente de ciertos matices –en apariencia– juvenilmente arbitrarios y antojadizos.

---

1. Estrenada el 21 de Agosto de 2008, en el Centro Mori de Bellavista, Santiago; siendo el tercer montaje de Calderón y su primer proyecto con la Compañía La Reina de Conchalí. El elenco original estaba conformado por Francisca Lewin como la alumna y Roberto Fariás como el profesor. El pasado 2015, la obra es re-montada, ahora con la actuación de Rodrigo Soto en el rol del docente, en el Teatro del Puente.

La voz pedagógica que descansa en el Profesor calderoaniano se cifra desde la pérdida, de aquello que podría haber sido, encasillando la experiencia pedagógica en el descampado de la derrota: “[Profesor]: Yo podría haber sido un hombre de la tierra. Un poeta del hambre. Un folklorista. Un pionero del desierto. ¿Y qué he sido? Un farol de generaciones. Un profeta del aburrimiento. Un perdido. Como tú. Un cansado. Un pulmones blancos. Un profesor” (*Clase*, 2012, p.125). En palabras de Idelber Avelar, la experiencia subjetiva del sujeto postdictatorial –signado bajo el cuerpo del Maestro– es aquella en la que el individuo “se hace cargo de la necesidad no solo de elaborar el pasado, sino también de definir su posición en el nuevo presente de lo instaurado por los regímenes militares: un mercado global en el que cada rincón de la vida social fue mercantilizado” (2000, p.284). Si antes eran bombas y trincheras, ahora son calugones y recreos; si antes era la lucha armada estampada en pasquines, ahora es la revuelta pingüina difundida por redes sociales; si antes era una batalla por la lucha, ahora es la búsqueda por un presente furioso.

En la voz del docente se conjugan la frustración de un sueño ideológico perdido y el descreimiento del proyecto social por el que luchan sus jóvenes alumnos: “[Profesor]: Todos queremos tener una juventud fascinante. Todos queremos vivir indignados. Queremos que todo sea espantoso. Queremos jugar con fósforos. Tus compañeros allá afuera no son más que un montón de caspa. No saben hacer la revolución. No quieren guillotinar a nadie. Se van a perder tu disertación” (*Clase* 2012, p.124-125). En una biopolítica de los afectos, que a ojos del Profesor parece antojadiza y caprichosa, los jóvenes luchan contra el mercado; pero abrazan la inmediatez que este mismo ofrece. Ellos no saben esperar, porque ellos –desde la visión de su maestro– no han vivenciado la derrota; quieren hacer la revolución y sacarse un 7 al mismo tiempo.

El choque generacional entre el profesor Carrasco y sus estudiantes –encarnada colectivamente en la individualidad de su única alumna presente en clases– se evidencia y profundiza a lo largo de toda la obra. Pareciera que el discurso del Profesor,

cargara en sí mismo una labor afectiva imposible de quedarse muda frente al mundo; como él mismo reconoce, su problema es –precisamente– hablarlo todo, puesto que él ha *experimentado* el mundo versus sus estudiantes que anhelarían dicha experiencia, pero sin la carga emocional que esta misma conllevaría:

Bueno. Te va ocurrir lo que le ocurre a todos. Te va a ocurrir la vida. Y en la vida se sufre. Mírame a mí. Yo era tan feliz. Me andaba riendo de la risa. Y ahora mírame. Sólo me rió del futuro. Te aseguro que en el futuro te va a doler tanto el pecho que vas a querer parar. Vas a querer sedarte. Yo me sedo. Vas a estar en tu pieza un día y vas a decir, soy pobre. Soy fea. Soy feo. ¿Por qué me dejó? El mundo se va a acabar. Odio a mi mamá. Mi computador es una mierda. ¿Por qué me saco puros cuatros? ¿Por qué me como las uñas? ¿Por qué tengo la cabeza grande? ¿Por qué no nací en Suiza? ¿Qué hago con este pene que me está volviendo loco? Empezó el verano. Se acabó el verano. ¿Por qué estoy tan triste si es domingo en la tarde? En fin: la condición humana (*Clase*, 2012, p 129-130).

En palabras de Hardt, la mercantilización económica ha mermando la labor inmaterial de los afectos, puesto que el sujeto se relaciona con objetos y situaciones, pero desde una lógica de consumo desprovista de emociones (1999, p.93). Esto ocurriría con la generación estudiantil que el profesor Carrasco está educando, puesto que él siente –en contraposición a su generación, que en términos de Hardt no separaba la experiencia del afecto– que sus alumnos desean vivir una revolución aparentemente furiosa, pero viven atemorizados del sufrimiento o el dolor que esta podría conllevarles.

La pérdida colaborativa de la función afectiva se configura, también, como un eje primordial en los siguientes trabajos de Calderón: *Villa + Discurso* y *Escuela*. En la primera de estas obras, tres mujeres de nombre Alejandra, primeramente –en *Villa*– discuten la viabilidad de reconstruir la Villa Grimaldi, para después –en *Discurso*– encarnarse en una figura tripartita de la presidenta

Michelle Bachelet en una autoevaluación de su primer período de gobierno. Las Alejandras no pueden acordar qué hacer con la Villa: reconstruirla tal cómo era, convertirla en un museo o, simplemente, hacer una cancha de pasto en el lugar. Si bien, las tres propuestas son distintas, en cada una de ellas se sopesa un dejo amargo de pérdida, en la incapacidad de poder representar los horrores cometidos en la Villa. Calderón critica la imposición del duelo –propia de la literatura postdictatorial– en su lógica sustitutiva, ya que “El pasado debe ser olvidado porque el mercado exige que lo nuevo reemplace a lo viejo sin dejar residuos” (Avelar, 2000, p.285).

En consecuencia, la única opción de las Alejandras, que pretende hacerse cargo de la pérdida y del dolor de la tortura, sería la construcción de una cancha de pasto; medida que no posee la pretensión de recrear ni metafórica ni simbólicamente los horrores del pasado. En Villa, las formas de biopoder se radicalizan hacia una política de afectos libres de las imposiciones propuestas por el mercado. Puesto que, tal como señala Hardt: “El biopoder es el poder de la creación de la vida; es la producción colectiva de subjetividades. El foco en los afectos y en las redes de producción de los afectos revela los procesos de la constitución social. Por tanto, aquello que es creado en la red del trabajo de los afectos es una forma de vida” (1999, p.98).

Las Alejandras –a final de cuentas– no discuten por el hecho de la reconstrucción de la Villa en sí misma, sino por la afección emocional que conlleva dicha reinstalación material:

[Francisca]: Pero yo no quiero caminar por la villa y sentirme blandita. Quiero espantar. Quiero denunciarlos a todos. Quiero estar furiosa. Y eso es como un homenaje para los que no vivieron. Para los que cuando estaban presos pensaron, pucha, ahora me gustaría tener un fusil. [...] Porque yo soy de los años noventa. Yo nací aburrida. Yo nací apretada. Tengo derecho a ser la bruja del bosque. Tengo derecho a ser homenaje [...] No soporto el amanecer. No soporto el final feliz. [...] Mejor lloro en silencio. Esto que siento no te lo voy a imponer. No voy a



convertir a la villa en mi leche derramada. Porque todas reaccionamos distinto. Por eso creo que deberíamos convertir a la villa en cancha de pasto. Para que cada una sienta lo que sienta. Pero lo único que pido es que al centro de la cancha plantemos un árbol. Un canelo. ¿Y por qué un canelo? Porque es el árbol sagrado mapuche. No nos olvidemos que no hay dios. Y yo en lo único que creo es en la fotosíntesis y voto marichiweu” (*Villa*, 2012, p. 66-67).

La reconstrucción o el “embellecimiento” de Villa Grimaldi y su consecuente transformación en museo o memorial, se plantea como la posibilidad de reconstruir la historia de la Dictadura chilena como *monumento*<sup>2</sup> –en cierta medida– desprovisto de afección bajo la lógica de la reproductibilidad mercantil actual. La comisión, integrada por estas tres mujeres, se ve enfrentada así a una dicotomía: de si realmente pueden reconstruir aquel recinto de tortura como realmente existió en su momento, o si deben “embellecer” el horror de aquello que fue en el pasado con un memorial, como lo es, por ejemplo, el actual Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Si bien, los monumentos son espacios herederos de un pasado que viene a iluminar nuestro presente, como materiales de memoria colectiva que nos reúnen como grupo social y nos identifican como tal, solo son capaces de reflejar atisbos del pasado, puesto que jamás permitirán vivenciar el hecho real; por consecuencia al no acontecer el hecho experiencial, tampoco habría un compromiso afectivo con el mismo. El monumento es un ejercicio de memoria, pero jamás de vivencia, y en este sentido, nos mantiene seguros, parcialmente alejados de los afectos. ¿Sentimos al visi-

---

2. Para Jacques Le Goff: “Las características del monumento son las de estar ligado a la capacidad –voluntaria o no– de perpetuar de las sociedad históricas (es un legado a la memoria colectiva) y de remitir a testimonios que son solo en mínima parte testimonios escritos” [228]. Desde esta perspectiva –planteada por Le Goff– el problema radicaría en su limitacional representacional, en su incapacidad de transformarse en objeto vivo de aquello que representa. Como bien explicitan las tres Alejandras de *Villa*, al indicar que aunque se traigan perros pastores alemanes, estos jamás serán los mismos perros policiales que fueron usados en los cuarteles de detención o campos de tortura.

tar Villa Grimaldi? Por supuesto. ¿Pero, acaso ese dolor nos invalida como sujetos al punto de no poder seguir viviendo nuestra cotidianidad tal como lo hacíamos antes de dicha visita? ¿O hasta qué punto esta supuesta afección nos modifica? A partir de los estudios críticos realizados por diversos intelectuales –Hardt, Le Goff, Avelar, Bauman– este sería el lugar en donde habría ganado la mercantilización del uso de los espacios de memoria: un espacio, en donde el sujeto es impulsado a sentirse momentáneamente afectado, pero sin correr el riesgo de verse en un peligro real de ser modificado.

Por su parte, *Discurso* operaría bajo la misma lógica que *Villa*, como un artefacto de discusión sobre el pasado, pero –en este caso– desde la condición material del *documento*<sup>3</sup>. Aquí, Calderón explora la construcción cívico-subjetiva que se tenía de Michelle Bachelet tras el término de su primer mandato, coincidente con la primera elección democrática de un gobierno de derecha tras la Dictadura. Bachelet encarnaría –al menos en su primer mandato, que es a lo que apunta la propuesta de Calderón– este *ensueño afectivo* de la lógica de mercado, que nos recordaría la añoranza afectiva de un estado anterior –el modelo socialista– pero que, por el contrario, nos mantendría alejados del mismo:

Y también fui una muy buena presidenta. Aunque todos teníamos más expectativas. Siempre. Hasta yo misma [...] Perdón. Pero si se acuerdan bien, tampoco me eligieron para cambiarlo todo. Me eligieron para otra cosa. Para darse un gusto. Para

---

3. El documento se entiende desde el texto, desde la palabra escrita, la cual es precisamente el medio por el cual la Presidenta quiere despedirse de los chilenos, a través de un discurso. A este respecto, Le Goff aclara que: “No existe un documento objetivo, inocuo, primario [...] La construcción del documento/monumento es entonces independiente de la revolución documental y tiene, entre otros fines, el de evitar que esta revolución se transforme en un elemento diverso y distraiga al historiador de su deber principal: la crítica del documento en cuanto monumento. [...] El documento es monumento. Es el resultado del esfuerzo cumplido por las sociedades históricas por imponer al futuro –queriendo o no queriéndolo– aquella imagen dada de sí mismas. En definitiva, no existe un documento-verdad. Todo documento es mentira” [236-238]. A razón de ello, la construcción del documento-Bachelet presentada por Calderón se estructura como una revalorización subjetiva de una historia lineal que se vuelve progresiva; puesto que se yergue como un supuesto archivo vivo que cobra valor en la memoria de un pueblo, al ver en su historia íntima personal de exiliada y perseguida, la historia de muchos otros.

ser felices por un rato. Para que les amasara un pan con sabor a justicia. Para ver mi foto sonriendo en oficinas públicas. Para que fuera la mejor presidenta de la historia. Y por eso, muchas gracias. Fue un triunfo de todos. [...] ¿Pero qué le voy a hacer? [...] Aquí ya nos resignamos a la sociedad de consumo. No me pidan que ahora sea unidad popular. No. Porque yo ya estuve ahí. En la revolución democrática del pueblo. En la vía chilena al socialismo. Que, como todos saben, se transformó en la vía chilena a la tristeza. En la vía chilena a la tristeza. Y esa tristeza fue en parte culpa mía. Aunque no totalmente mía. De muchos (*Discurso*, 2012, p.75-89).

Las construcciones afectivas de todas estas obras parecieran instalarse desde una configuración identitaria de los sujetos a partir de la derrota. Y en este sentido, *Escuela*, no sería la excepción a ello, ya que en esta pieza también sería posible ver esta pulsión que lucha por descapitalizar la política de consumo en torno a la construcción afectiva de la memoria. A través de una célula clandestina de revolucionarios que intenta luchar contra la Dictadura, Calderón articula cuerpos actantes que no se apertrechan desde una dinámica documental, sino desde la encarnación de la lógica del monumento en sus cuerpos, batallones de resistencia en contra de la pasada Dictadura, pero desde una mirada afectiva que niega la metáfora. Ellos son el recuerdo encarnado, ellos son el brazo armado en contra del olvido de la muerte. Por tanto, en ellos no hay espacio para la sustitución metonímica: “Queremos luchar. Y crear. Un poder que sea popular. Popular. El poder simple del pueblo. No queremos someter a nadie. Queremos. Queremos dignidad, queremos comida. Estufita en invierno. Queremos ir al mar. Queremos libertad para vivir y para estudiar. Queremos paz. Paz. Pero para eso falta mucho” (23). Ellos no apuntan a la mercancía anacrónica y museizada de los afectos; ya que ellos son –en sí mismos– la supervivencia encarnada del objeto que se ha vuelto obsoleto.

La paradoja que instala el andamiaje de la memoria propuesto por *Escuela*, pone en cuestionamiento la consigna de entender la violencia, ya sea física o armada, como un afecto propio del odio, pues en la violencia del revolucionario no habría más que amor. He aquí, que –sin la pretensión del cliché comercial– la figura del Che Guevara, epítome de la revolución armada latinoamericana<sup>4</sup>, resuena con fuerza. En su diario de vida, escribe: “déjenme decir, con el riesgo de parecer ridículo, que el verdadero revolucionario es guiado por un fuerte sentimiento de amor. Es imposible pensar en un revolucionario auténtico sin esta cualidad” (en Anderson, 1997, p.636-637).

El afecto de amor revolucionario se encuentra oculto en *Escuela* en las palabras de Marcela; quien advierte que si ellos, el brazo armado del pueblo, retienen a agentes militares como cautivos no los torturarán ni los matarán de hambre, porque ellos no hacen una guerra sucia, hacen una guerra limpia. Pero en las consignas de esta célula clandestina, también descansa el odio y el miedo –baluartes del aparataje militar–, porque como bien indica Zeta, sin ellos es imposible disparar a matar, y cuando se mata al enemigo, se siente, en parte, un alivio.

### Hacia una ideología de la violencia (o por una lógica metonímica)

La violencia –como arma dentro del campo de batalla– forma parte del discurso biopolítico de los afectos, y se opone, en ocasiones de manera tajante, a “la política actualmente hegemónica

---

4. Zizek advierte –muy lúcidamente a este respecto– que no hay que cometer el error de pensar en una *cristianización* del Che o del sujeto revolucionario en sí; pues la paradoja no descansa en dicha acción –como tampoco lo propone Calderón, quien está lejos de presentar al encapuchado como un mártir o un santo cristiano–; ya que lo que realmente se presenta en una *cheitización* de la figura de Cristo, como imagen occidental universal del sacrificio individual en pos de la instauración de un discurso de lucha y cambio social que apela a un colectivo humano. Al final de cuentas, la famosa frase del Che –que a esta altura ya resuena como eslogan publicitario de una multinacional–: “Tienes que endurecerte, pero sin perder la ternura” (en Anderson 637), no dista mucho del llamado de Cristo a sus seguidores –en el evangelio de Lucas [14:26]– que si no están dispuestos a aborrecer a su padre, madre, hijos y hermanos, no pueden ser sus discípulos

en América Latina [que] se esfuerza por ‘poner punto final’ a la ‘fijación en el pasado’, la tradición de los que fueron derrotados para que el mercado de hoy pudiera instalarse no puede darse el lujo de vivir en el olvido” (Avelar, 2000, p.286). En razón de ello, a través de estas piezas, Calderón se enfrentaría a la crisis del arte por transmitir la experiencia traumática. Tras el intento –en parte fallido– de la mercantilización por borrar el pasado, esta prefirió encapsularlo bajo diversas formas de representación, como el documento, el monumento o el archivo, con el fin de distanciarse y oficializarlo bajo la lógica “metafórica” del punto final.

Consecuentemente, el Profesor en *Clase* legitima la violencia. Para él, la ausencia de la misma en el discurso de los jóvenes, es una acción puesta en entredicho. En *Villa + Discurso* también existe una elección que favorece los espacios de violencia, pero como una respuesta de resistencia a las formas de representación del presente. La afectividad de la derrota también se mantiene como el eje dialogante primordial en ambas obras, en donde las Alejandras no pueden acordar qué hacer con la Villa: reconstruirla tal cómo era, convertirla en un museo o hacer una cancha de pasto en el lugar. Si bien –en el caso de lo planteado por *Villa*– las tres propuestas de las Alejandras son distintas, en cada una de ellas se sopesa un dejo amargo de pérdida, en la incapacidad de poder representar los horrores cometidos en Dictadura: “[Francisca]: No. No, porque mientras más parecido quede al original, más falso va a quedar. [...] Porque la gente va a decir, ah, qué mansión más siniestra, así tiene que haber sido. Pero fue mucho peor. Habría que poner, no sé, a milicos de verdad... / [Carla]: Pero es imposible. / [Francisca]: Por eso. Entonces mejor no hacer nada” (*Villa*, 2012, p.29). Aquí, el acto de violencia es –paradójicamente– no hacer nada, no reconstruir la villa o establecer un memorial. Así, se establece un acto de resistencia con el imperativo del duelo establecido por las formas mercantiles en la Postdictadura.

De la misma manera en que la figura del Profesor en *Clase*, valida un discurso que legitima la violencia como arma dentro del campo de batalla, los revolucionarios de *Escuela*, se secundan bajo un discurso armado: “[Equis]: Sí. Mira. Todo de nuevo. Afuera hay un ejército que nos quiere matar. Y esta es una escuela. Una escuela. Por eso vamos a partir enseñando lo más importante. Las técnicas conspirativas. [...] A todos nos andan buscando. Nos quieren matar. Por lo tanto nuestro trabajo es clandestino. Es tan secreto que no nos sabemos nuestros nombres y aquí no nos podemos ver las caras” (13-14).

En síntesis –y a modo de cierre podría indicarse que– si “el biopoder es el poder de las fuerzas emergentes de gobernabilidad para crear, manejar y controlar la población, el poder para manejar la vida” (Hardt, 1999, p.96), en Calderón este es planteado como un arma de resistencia desde la lógica de la sustitución, para establecer una fuerza biopolítica de los afectos que juegue en el orden de la metonimia, y que ponga en suspensión la “memoria del duelo” para también así suspender el avance hacia un futuro que se encamina hacia las normas del progreso. La sustitución es cuestionada, porque como bien sentencian las líneas finales de *Villa*, que dan el paso a *Discurso*: “Es que todos reaccionamos distinto” (2012, p.69).

## Bibliografía

Anderson, J. (1997) *Che Guevara: A revolutionary life*. New York: Groove.

Avelar, I. (2000) *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago: Cuarto Propio.

Calderón, G. (2012). "Clase". *Teatro I*. Santiago: LOM.

[2012] "Villa + Discurso". *Teatro II*. Santiago: LOM.

Calderón, G. *Escuela*. Texto inédito facilitado por el autor.

Hartd, M. (1999) "Affective Labor". *Boundary 2* N° 26-2.

Le Goff, J. (1991) "III. Documento/Monumento". *El orden de la memoria*. Trad. Hugo F. Bauzá. España: Paidós.

# ***EL TALLER Y LICEO DE NIÑAS DE NONA FERNÁNDEZ,*** UN EJERCICIO DE POSMEMORIA

LORENA SAAVEDRA GONZÁLEZ

---

Actriz, investigadora teatral y docente. Titulada de la Universidad de Playa Ancha, Magíster en Artes, mención Teatro por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es becaria Conicyt y cursa el Doctorado en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Se desempeña como académica del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Playa Ancha.



## Resumen

La presente ponencia tiene el propósito de analizar las obras *El Taller* (2012) y *Liceo de Niñas* (2015) de la dramaturga Nona Fernández, tomando como marco teórico el neologismo de la posmemoria. Así, se pretende dar a conocer los nuevos estilos escriturales para abordar temáticas ligadas a hechos ocurridos en la dictadura cívico-militar, y el cómo la historia de Chile se ve reflejada en la voz de diversos personajes para evidenciar las muertes, los sueños y la rebeldía. Ambas obras dan cuenta de una alegoría de la derrota, pero no para generar pasividad, sino la movilización de la conciencia y de la masa.

La historia y la memoria nos acompañan tanto de manera consciente como inconsciente en nuestras vidas; de hecho, poseemos recuerdos que a veces afloran sin pensar o querer traerlos al presente. En ocasiones, su omisión se debe a graves traumas provocados por situaciones de violencia, maltrato, miseria u otras circunstancias. Las artes se han ocupado de preservar la memoria a través de monumentos y documentos o lo que llamaría Diana Taylor (2015) el archivo y el repertorio. Pero es en el teatro donde, en diversas oportunidades, estas condiciones surgen y se materializan, así, ambas –historia y memoria– dialogan persistentemente en diversas prácticas teatrales de la posdictadura.

Hoy, en pleno siglo XXI, el teatro chileno transita por diversos escenarios, empleando múltiples formas de expresión, pero, como resulta lógico, en otro contexto social y político. Luego del retorno a la democracia uno de los temas más importantes que comenzaron a emerger en las prácticas teatrales, tanto en su dramaturgia como en la puesta en escena, fue el tema de la identidad y la memoria. Sin embargo, los modos y formas en que eran tratados con anterioridad a los años 90, que se relacionaban con una corriente conmemorativa, en la actualidad han sido desplazados para dar paso a montajes en donde los textos de nuevos autores se han permitido “perder el respeto” a ciertos temas por medio de la voz de los personajes. Todo esto se debe, entre otras razones, a que los dramaturgos son hombres y mujeres que respiran aires diferentes, en un tiempo donde la globalización y el neoliberalismo han calado hondo en todos los aspectos de la existencia.

Nona Fernández, reconocida actriz, novelista y guionista de series y teleseries nacionales, es parte de una generación bisagra que transitó entre el terror del golpe militar y la esperanza de nuevos tiempos hacia la tan ansiada democracia. Incursiona como dramaturga por primera vez en el año 2012 con su obra *El Taller*, texto con el que obtiene el premio Altazor a la mejor dramaturgia. Luego vendría su segundo trabajo titulado *Liceo de Niñas*, estrenado recientemente en el teatro de la Universidad Católica.

Luego de haber sido lectora de sus novelas y espectadora de ambos trabajos escénicos, me nace un deseo íntimo de escribir a partir de las historias ahí contenidas, ejercicio que ya lo había realizado con *El taller*, pero que se agudiza al salir de la sala de teatro luego de ver *Liceo de Niñas*. A partir de ambas, y también de su trabajo narrativo, comprendo de mejor manera a una artista que habla desde su verdad, de su historia, que si bien es personal también es parte de nuestra historia común. Son historias gestadas a partir de acontecimientos reales, las que la autora rearticula en un relato ficticio para ser llevado a escena. De este modo, como espectadores, tomamos consciencia de la realidad de la que somos parte, recordando nuestro pasado reciente, para no olvidar dónde estamos y por qué estamos.

Para comprender el marco conceptual en que sitúo ambas obras es importante ahondar más específicamente en el concepto posmemoria: “dentro de los estudios de la memoria se acuña a fines de los años ochenta el término posmemoria para estudiar productos culturales que exploran la perdurabilidad de las experiencias traumáticas a través de las generaciones” (Szurmuk y Mc Kee, 2009, p.224). La posmemoria aparece para enmarcar a una generación que, de una u otra forma, experimentó las consecuencias de un pasado, en el caso de Chile y de Nona Fernández, la dictadura cívico-militar (1973-1989):

La “posmemoria” describe la relación que la “generación siguiente” establece con el trauma personal, colectivo y cultural de aquellos que vivieron las experiencias, “recordando” solo a través de relatos, imágenes y comportamientos que pudieron observar durante su crecimiento. Sin embargo, estas experiencias se han transmitido de forma tan profunda y afectiva, que aparentemente constituyen recuerdos de vivencias personales. Así, la conexión de la posmemoria con el pasado no se encuentra mediada por el recuerdo sino por la imaginación, la proyección y la creación. (Hirsch, 2012, p.5)<sup>1</sup>

---

1. “Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before-to experiences they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation.

Nona Fernández pertenece a una generación de artistas que crecieron y se educaron en plena dictadura, los cuales fueron testigos de lo sucedido en aquellos años y del cambio económico que experimentaría Chile. Siendo niña y adolescente fue protagonista de acontecimientos históricos los cuales al día de hoy no han sido cerrados, ya sea por acuerdos y pactos entre diversos sectores, como también por la falta de ética de algunos hombres. Tanto ella como muchos otros creadores nacidos por aquellos años son herederos del trauma histórico ocasionado por un grupo de hombres que dirigieron el país, de ahí la pertinencia de enmarcar su obra bajo el neologismo de la posmemoria.

Ambas obras toman como punto de partida situaciones reales acontecidas durante la dictadura cívico-militar y que nos presentan una mirada particular a partir de historias íntimas, amigos, familias, parejas –en el caso de *El taller* es un grupo de hombres y mujeres con inquietudes literarias y en *Liceo de niñas* un grupo de estudiantes secundarias–, que evidencian y permiten reflexionar sobre un pasado no resuelto y donde la memoria que se nos plantea a partir de la dictadura chilena aparece en sus personajes y diálogos apelando al mismo fin: los quiebres humanos a partir de historias particulares, en las cuales la culpa, el horror y la traición son la tónica; todo ello como consecuencia de los abusos cometidos en Chile.

*El Taller*, escrito por Nona Fernández el año 2012, escoge como punto de partida un hecho real, un taller literario impartido por Mariana Callejas, que en años de dictadura funcionaba en una casa del sector alto de la capital; ella era esposa de Michael Townley, agente de la CIA y la DINA, y mientras se impartían clases, el mismo lugar servía como centro operativo y de tortura.

La intriga gira en torno a un grupo de incipientes escritores, los cuales se reúnen periódicamente a comentar sus proyectos literarios bajo la hospitalidad y supervisión de María, quien fuera la última ganadora del concurso de cuentos de *El Mercurio* (situación que la ubica en un lugar de poder). Entre análisis literarios,

el licor, el humor y la música disco, Tomy, el marido de María, supervisa y organiza unos extraños negocios. La situación habitual funciona sin sobresaltos, todo ello hasta la llegada de un nuevo integrante, Mauricio, quien dice venir recomendado por Julia Ilabaca, una exintegrante del taller. Dicha situación incomoda y perturba a los otros talleristas, especialmente a María, más aun cuando comenta su proyecto literario: escribir sobre el atentado sufrido por el general Carlos Prats en Buenos Aires. Ahora bien, el real motivo de su inclusión al taller es conocer el paradero de Julia Ilabaca, quien desapareció desde el taller de Lo Curro para no regresar nunca.

Por otra parte, *Liceo de Niñas* recrea la emblemática toma del Liceo A-12, ocurrida en julio de 1985 en Santiago de Chile, junto a otras historias de estudiantes asesinados por aquellos años. La obra trata sobre un grupo de estudiantes que durante una marcha en el año 85 se esconden en los sótanos de su liceo, para no ser detenidas por carabineros; saldrán de allí 30 años después sin darse cuenta del paso del tiempo ni de los cambios acontecidos. Una vez fuera de su escondite se encuentran frente a un profesor en pleno 2015, quien se esconde en su laboratorio a causa de una crisis de pánico provocada por el estrés, los trastornos de ansiedad y la depresión. Todo esto como consecuencia de su trabajo y endeudamiento. Es decir, un hombre ícono del sistema neoliberal. Sin embargo, él será el encargado de contarles la verdad del tiempo que viven.

Las protagonistas, al avanzar la obra se dan cuenta que ya no son las jovencitas que se preparaban para rendir la PAA y concretar sus sueños. Ahora son unas jóvenes envejecidas que emergen a la luz en pleno siglo XXI. Sin embargo, este nuevo presente no es lo que esperaban; al parecer todo sigue igual, pues en plena Alameda se está llevando a cabo una marcha estudiantil, pero no es 1985 sino el año 2015.

Los dos textos se insertan en el contexto de lo acaecido durante la dictadura; este hecho refleja el acto de escribir desde la ex-

perencia de vivir y habitar un lugar devastado, desmemoriado donde se ha tratado de instaurar políticas de olvido. No obstante, ambas obras son un reflejo claro de traer al presente actos y sucesos que atentan contra las libertades del sujeto y que, tanto en aspectos temáticos como formales, nacen desde una diversidad de formas y estilos que asumen el cambio de paradigma en este nuevo siglo y que se condice con lo planteado anteriormente sobre la posmemoria.

Así, ambas obras podrían ser definidas –utilizando el nombre del libro de Avelar (2011)– como *Alegorías de la derrota*, entendiendo la alegoría no es su contexto romántico, sino, parafraseando a Avelar, como la conservación de la memoria que lucha y se enfrenta al olvido.

Para ello Fernández plasma sus propios recuerdos, sus propias vivencias y las de sus contemporáneos, a través de estrategias propias de nuestro tiempo; esto es, su punto de vista, un pensamiento y reflexión que expresa una mirada particular del mundo en que vivió, trayendo al presente espacios nostálgicos cargados de humor negro, para así poder distanciarnos del hoy oscuro de la dictadura. Se intenta, de este modo, que seamos capaces de entender que lo sucedido no debe volver a pasar, pero más aún, que no olvidemos que en el Chile del siglo XXI, nuestra *democracia*, es la perpetuación de formas y modelos gestados por el gobierno de Pinochet, donde se ha tratado de convertir a la memoria en un bien de consumo: una memoria de mercado.

Su teatro habla del recuerdo, de un mirar hacia el pasado de “las historias de los monstruos que nos acecharon cuando éramos chicos. Somos parte de esa generación bisagra que no fue protagonista, pero que conoció estos sucesos en su momento. Eso nos da, al mismo tiempo, la distancia y cercanía para no narrarlos desde la herida y sí hacerlo desde un lugar más pop y menos visitado” (Fernández, sitio *online*).

Nona Fernández pertenece a una generación que vivió restricciones y un retroceso en materia cultural –los llamados hijos de la

dictadura– condición que modifica y articula su visión de mundo. Sus textos y puestas en escena muestran de manera delirante, y a momentos de manera bizarra, la memoria que los acompaña, conjugado con pasajes metafóricos que conectan desde otros lugares emocionales. En *El Taller*, la presencia de la mujer/joven detrás de los ratones, representa lo que le sucedió a Julia Ilabaca: “Érase una vez una mujer que vio lo que no debía ver. Siguió el rastro de un grupo de ratitas muertas por el jardín de un palacio y llegó hasta donde no tenía que llegar” (Fernández, 2013, p.139); del mismo modo, en *Liceo de niñas* entrelaza de manera magistral el mundo real con la fantasía del mundo espacial, de la galaxia con sus cometas y estrellas, para explicar a estas jóvenes envejecidas que el tiempo es relativo y que lo que vemos en el cielo es el pasado hecho presente.

En sus obras habla de los sitios oscuros, de los agujeros negros, de hechos trágicos de muertes y violación a los derechos humanos. Surgen nombres como Carlos Prats, Orlando Letelier, los hermanos Vergara Toledo, Marco Ariel Antonioletti, entre otros. Nombres y actos que pueden no ser conocidos por las nuevas generaciones, pero que a través de los textos y las voces de sus personajes permiten recrear –a través del documento, la testimonialidad, la ficción, la memoria y su propia biografía– y reconstruir ese pasado próximo.

La presencia de los nombres citados en las líneas anteriores se hace carne en personajes fantasmales que transitan en escena: en *El Taller* “La mujer que vio lo que no debía ver”, que es el símbolo de todos los muertos en dictadura que lucharon por los derechos humanos, y en *Liceo de Niñas* es el personaje de Alfa Centauro el estudiante que no sobrevivió a los tiempos de dictadura y los acuerdos de democracia, inspirado en el dirigente estudiantil y posterior lautarista Marco Ariel Antonioletti.

Sus obras tienen distintas capas de lecturas que se van desarrollando en un solo ejercicio. En ambas obras conecta junto a la historia central, personajes o situaciones que sirven como

analogías y metáforas para comprender el desarrollo de la obra. Una imaginería que se cruzan en otra dimensión. En el caso de *El Taller*, de manera inteligente, se mezcla con la historia de Rasputín, mítico personaje de la historia rusa, considerado por muchos como un monje loco, creando un paralelismo de dos realidades en espacios físico-temporales distintos. Así, a través de la intertextualidad, desarrolla una historia capaz de sostenerse con un contenido serio y profundo, pero con una cuota de ironía que ayuda a entender el trasfondo del mensaje. La incorporación de Rasputín permite desarrollar con tintes irónicos pasajes de lo ocurrido en Chile, pues al tener similitudes con la historia rusa, se está haciendo un guiño a situaciones y abusos de poder. Además, podemos reconocer, en general, lo que representa o representó Rusia en su época de Unión Soviética: una de las potencias mundiales con ideales y formas de vida fuertemente criticadas, donde el modelo fue destruido. En *Liceo de Niñas* es la incorporación del cosmonauta ruso Yuri Gagarin, primer hombre en llegar al espacio; su figura nombrada en la obra y presente en una escena con tintes mágicos, surge como la esperanza y las energías de una generación que busca alcanzar grandes sueños y revoluciones. En el caso de Gagarin, conquistar el espacio; y de las jóvenes secundarias, lograr la revolución en un país convulsionado.

Sus dos obras contextualizadas en la posmemoria develan los horrores pasados, pero re-articulados, y dando un giro a la mirada complaciente. La autora demuestra un compromiso absoluto con el tiempo presente, que nace del pasado que aún hace eco. Su dramaturgia nos entrega datos de su vida para retratar el mundo, pues “la literatura dramática es una actividad que supone no sólo un compromiso muy franco, sino muy contundente con el medio. Toda pieza de teatro es un ajuste de cuentas, un enfrentamiento inmediato con la sociedad” (Gambaro, 1992, p.88). Así, sobre *Liceo de Niñas* Fernández dice:

es una reflexión sobre esa generación perdida a la que pertenecí. Un antecedente escondido de los movimientos estudiantiles que hoy vuelven a sacudirnos y que, con mejor suerte, han



logrado llevar a sus dirigentes desde la calle hasta el congreso. Revisitar parte de nuestra historia reciente es una obsesión en nuestro trabajo porque sentimos que ahí están las claves para comprender nuestro presente y nuestro futuro. (Fernández, 2015, p.10)

Sus obras se alejan de un estilo realista, dando cabida a espacios irrisorios, metafóricos, delirantes y hasta grotescos, donde la narración no siempre es correlativa y se va superponiendo con otras dimensiones. Asimismo, sus textos se exacerban en sus puestas en escenas alejándose de una representación nostálgica y conmemorativa; en consecuencia, la reflexión se ejecuta desde otros lugares. Si bien muchos pasajes de las obras van cargados de humor, luego, esto mismo, permite entender que nuestra realidad es irónica, es decir, que debemos tratar de ser felices en un mundo contaminado, para comprender desde la emoción y el intelecto por igual. Este ejemplo se da claramente en *Liceo de Niñas*, teatro que responde a una época en donde:

ante la pérdida de las certezas y la sospecha por la palabra explicativa, se busca generar una escena caleidoscópica y multi-sémica que produzca y desplace energías psíquicas y corporales potentes para, desde ellas, acceder a zonas del imaginario y de lo sensible. El público se relaciona con actores jugando en su aquí y ahora y conectados a su memoria, los que manejan y se relacionan con un mundo objetual y espacial concreto que muchas veces no representa nada o que, por el contrario, está preñado conceptualmente. (Hurtado, 2010, p.21)

De este modo, la revisión de hechos históricos se vuelve un ejercicio imprescindible en nuestro tiempo, lo que se realiza, como ya hemos mencionado, a partir de documentos y la propia biografía, que son los ingredientes principales de la creación teatral. Ambas obras ponen en interacción historia y memoria, para traer al presente el pasado traumático desde una mirada crítica, realzan-

do la reflexión, no solo convirtiendo el teatro en un documento histórico de consulta (que también lo es), sino que también traspasando las barreras del consumo cultural, convirtiéndolo en experiencia viva.

Finalmente podemos decir que si bien estos dos textos dramáticos, nacidos a partir de hechos reales enmarcados en la dictadura, crean una ficción, esta ficción es un reflejo de la realidad retratada, una alegoría que trata de sobrellevar un pasado que ha pesado en las espaldas de cada uno de los habitantes de este país. Son una respuesta al problema de los acuerdos no cumplidos. Es en este contexto donde la memoria se asoma como un estatuto problemático del cual Nona Fernández se hace cargo, porque no puede no hablar de aquellos monstruos que todavía nos acechan.

## Bibliografía

Avelar, I. (2011). *Alegorías de la derrota*. Chile: Editorial cuarto propio

Fernández, N (2013). "El Taller". En: Leonart, M., Carrera, X., Fernández, N. *Bes-tiario*. Santiago: Colección Dramaturgia.

(2014) "Tres obras basadas en personajes de la dictadura llegan al GAM". *Diario Uchile*. Web. Recuperado el 20 Jul. 2014.

(2015) "Liceo de Niñas" Programa N° 56. Teatro UC. Octubre.

Gambaro, G. (1992). "Algunas consideraciones sobre la crisis de la dramaturgia", *Revista Apuntes* N° 104, Universidad Católica de Chile, invierno-primavera.

Hirsch, M. (2012) *The generation of postmemory: writing and visual culture after the holocaust*. New York: Editorial Columbia University Press.

Hurtado, M; Barría, M. (2010). *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Tomo 4, Chile: Ed. Bicentenario.

Szurmuk, M; Robert M. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

# LA HISTORIA *EN BRAZOS DEL ARTE:* UNA POSIBILIDAD DE TEATRO CRÍTICO

MARITZA FARÍAS CERPA

---

Actriz, docente, directora e investigadora teatral chilena. Titulada en la Escuela de Teatro de la Universidad Arcis, posee Magíster en Artes Escénicas por la Universidad de Sao Paulo, Brasil y actualmente cursa el Programa de Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Chile.

## Resumen

Para el presente artículo se ha determinado la utilización de *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger; *Escribir la historia, escribir el trauma* de Dominick LaCapra, y *Las paradojas del arte político* de Jacques Rancière. A partir de estos tres autores y en base a distintas obras escénicas, nos hemos propuesto arrojar posibilidades sobre la idea de cómo hacer y también cómo identificar un “arte crítico”, pero sin que la obra teatral deje de ser arte por los contenidos políticos, ni tampoco deje de ser crítico por enfatizar la eficacia estética, las técnicas artísticas y por otorgarle espacio a lo indeterminable en su recepción.

Pensaremos la obra de arte teatral en relación al quehacer del artista y a la toma de decisiones en el origen de su creación. Queremos proponer una reflexión en torno a la relación de la obra de arte con el contexto histórico, cuando cumple, o no, algunas características que determinarían si puede ser llamada obra de arte crítico. Nuestra intención no es de ningún modo cerrar posibilidades a los vínculos infinitos que se generan entre la Historia y el Arte, por el contrario, la idea es explicitar las diferencias entre una obra de arte que provoca, movilizándolo a sus espectadores tanto al diálogo como a un nivel emotivo, con aquella obra que no nos suspende ni toca de ninguna manera, que nos deja fríos e impertérritos y que no podemos asir a pesar de nuestra disposición. Esas obras “de arte” que pasan por nuestras vidas y una vez que ya no estamos en contacto con ellas, las olvidamos.

## En búsqueda de reivindicaciones de verdad

El presente artículo es una reflexión que invita a pensar en torno al concepto de “teatro crítico” a partir de los textos *El origen de la obra de arte* de Martin Heidegger, *Escribir la historia, escribir el trauma* de Dominick LaCapra, y *Las paradojas del arte político* de Jacques Rancière, puestos en diálogo con la dramaturgia de Isidora Stevenson, *Hilda Peña*, y la puesta en escena de *En el jardín de rosas: Sangriento vía crucis del fin de los tiempos* de la Compañía Teatro La Niña Horrible, dirigida por Javier Casanga y escrita por Carla Zúñiga. Nos proponemos arrojar posibilidades sobre la idea de cómo concebir y también cómo identificar una “obra de arte teatral crítico”, sin que la obra deje de ser arte por los contenidos políticos ni tampoco dejar de ser crítico por enfatizar la eficacia estética, las técnicas artísticas y por otorgarle espacio a lo indeterminable en su recepción.

Pensaremos la obra de arte teatral en relación al quehacer del artista y a la toma de decisiones en el origen de su creación. Quere-mos proponer una reflexión en torno a la relación de la obra con el contexto histórico, cuándo cumple, o no, algunas características que determinarían si puede ser llamada obra de arte crítico. Porque para efectos de este escrito, la particularidad del arte está centrada en su componente crítico y examinador.

Nuestra intención no es de ningún modo cerrar posibilidades a los vínculos infinitos que se generan entre la historia, el contexto y el teatro, sino más bien explicitar las diferencias entre una obra de arte que provoca, que da cuenta de su propio tiempo y moviliza a sus espectadores tanto al diálogo como a un nivel emotivo, y la obra que no nos suspende ni toca de ninguna manera, que nos deja fríos e impertérritos y que no podemos asir a pesar de nuestra disposición. Esas obras “de arte” que pasan por nuestras vidas y una vez que ya no estamos en contacto con ellas, las olvidamos.

El teatro y el arte no pueden medirse bajo los parámetros del sistema productivo, porque es este, precisamente, el campo de su resistencia.

Heidegger en *El origen de la obra de arte* se propone investigar cuál sería la esencia del arte, con qué tendría que ver una obra para ser llamada efectivamente obra de arte. Es así como llega a plantear que su esencia estaría en el “ponerse a la obra de la **verdad**”. Toda obra de arte debiera tener relación con la operación de la verdad, con el **desocultamiento**, que es el significado de verdad para los griegos. El ejercicio de crear es un modo de traer delante, de poner a la vista de todos, una verdad que permanecía oculta o borroneada. ¿Y cómo saber si efectivamente está aconteciendo la verdad? Solo y siempre cuando la obra de arte sea capaz de “levantar un mundo”. Cuando sea la obra misma la que produzca una **apertura** en quien la está presenciando. Cuando ese ser que está delante de una obra de arte musical, teatral, pictórica o poética, experimente el hecho de que es transportado a confines intelectuales y sensibles diferentes a los que está acostumbrado. Solo en ese momento se puede tener la certeza de que en aquella obra está sucediendo la verdad.

“La apertura concede la posibilidad de que aparezca ese lugar cualquiera, ese lugar lleno de presencia” (Heidegger, 1996) que ocurre dentro del espectador. El mundo que se abre dentro de nosotros por una obra de arte, todo lo que se puede desprender de ella misma y arrastrarnos a significados impensados, a reflexiones y emociones inéditas y que no sabemos cuándo pueden hacer sentido. Para lograr esto, es preciso dejar *reposar* la obra en su esencia de obra dice Heidegger, la obra abandonada a su autosubsistencia para saber qué es lo que obra en la obra. El receptor debe detenerse y demorarse en la contemplación de aquel arte para darle espacio a que obre en él la verdad, y pueda desprenderse de sus hábitos llevándolo a “un *lugar distinto* del que ocupa habitualmente”.

En *Escribir la historia, escribir el trauma* el historiador Dominick LaCapra indaga en los diferentes modos y decisiones que un historiador debe llevar a cabo a la hora de “poner en obra” (Lacapra, 2005, p.40), es decir, de escribir sobre un acontecimiento histórico. El escribir sobre la historia como una operación de

búsqueda de “reivindicaciones de verdad” (Lacpra, 2005, p.31) en aquellos pasajes de la historia que aún no han sido contados o permanecen medio velados debiera ser un ejercicio de **transfere****ncia** (psicoanalítica) en la escritura, de posicionarse en la voz que va narrando y que es la que teje las relaciones con el pasado, el presente y el futuro.

En un presente que lleva la marca del pasado, el escritor o el historiador que escribe, así como también cada artista creador, debe tomar posición: “el conocimiento supone no solo procesamiento de información sino también afectos, empatía y cuestiones de valor” (Lacpra, 2005, p.57). ¿Pero cómo hacerlo sin caer en la identificación ni en el paternalismo? LaCapra nos señala las diferencias entre identificación y empatía y es aquí donde está la clave. La empatía es una respuesta emocional que va acompañada de respeto por el otro, de reconocerlo como tal y de entender que esa vivencia le pertenece a él y no es propia, ni tampoco podemos pretender adueñarnos de esa experiencia.

Es delicado cuando nos enfrentamos a escribir sobre algún suceso histórico, o cuando como artistas definimos algún objeto de estudio que se funda en la realidad y que será la base de nuestra posterior creación. ¿Cómo nos acercamos a él sin caer en la objetificación?, ¿sin investigar desde la comodidad de mi hogar?, ¿cómo no abusar del objeto relacionándome con él desde un sinfín de acciones contradictorias? La historia y también el arte muchas veces incurren en este error, o más bien son los artistas e historiadores los que se adentran ajenos a toda sensibilidad, solo importándoles que la investigación arroje los resultados esperados para poder escribir o para poder crear la obra artística. Si no hay un fin, ¿para qué? Si el motor movilizador es reivindicar la verdad en la historia por medio de varias expresiones, debe existir un posicionamiento claro y de una manera empática que no nos aleje nunca de la visión de que estamos tratando de otros, sucesos que podemos repudiar, pero nunca caer en el melodrama ni en el ensalce de la victimización, no perder la lucidez.



En *Las paradojas del arte político* Rancière también apunta a la objetificación que se produce en el arte. En el intento de ser “políticos” están los artistas que creen que solo llevando sus obras a una población ubicada en la periferia de la ciudad ya están cumpliendo con su cometido, o existen fotógrafos que retratan rostros de infancia para elaborar un discurso sobre el trabajo infantil y luego esas fotografías son expuestas en museos y puestas a la venta.

De Rancière tomamos su definición del arte crítico como contribuidor a la transformación del mapa perceptible por su capacidad de mover los límites establecidos por la norma: “crítico es el arte que desplaza las líneas de separación, que introduce la separación en el tejido consensual de lo real” (2011, p.78). El arte crítico es también aquel que es consciente de que su efecto político pasa por la distancia estética. Una manifestación artística no debe pretender buscar un fin unívoco, pues le está quitando al arte aquel espacio que no se puede medir, que no se puede decidir cuál será el efecto resultante.

“Lo indecible” de Rancière cobra una revitalizada fuerza, puesto que hasta hoy se le sigue exigiendo a los proyectos artísticos que postulan a financiamiento del gobierno que sean capaces de medir su impacto. Los efectos del arte teatral no se miden por cantidad de público. Y si esto es lo que importa en nuestro país, da cuenta de una concepción del arte como mercancía, un producto más cuyo único fin es vender.

### **Hilda Peña. Dramaturgia**

En Chile la relación de los sucesos históricos con la creación artística es un campo actualmente muy experimentado. Muchos creadores fundan sus obras en acontecimientos reales, ya sean festividades, noticias de impacto o momentos derechamente históricos que se inscriben en la biografía del país, pero no con el fin de hablar directamente del hecho, sino como contexto histórico

que sustente su relato de interés: el relato del cotidiano. Un cotidiano de personas anónimas que ven afectado su vivir cuando les llega, en una especie de efecto rebote, latigazos de un Chile que ellas y ellos pensaban estaba fuera de su alcance, porque saben que no forman ni formarán parte de los “grandes relatos históricos” que aparecen en los libros; ellas y ellos en su anonimato creían que solo eran testigos de un acontecer del cual estaban a salvo y protegidos por los muros de sus casas. Este es el caso del texto dramaturgico *Hilda Peña* de la actriz y directora chilena Isidora Stevenson.

En el caso de *Hilda Peña*, su protagonista narra desde el dolor la pérdida de su hijo y cómo es el proceso de vivir y cargar día a día con el duelo. Mientras Hilda prepara el almuerzo informan en la televisión de un asalto y posterior tiroteo ocurrido en el banco O’Higgins de Apoquindo. Algo no le calza, al percibir en las imágenes unas bolsas desparramadas en el suelo, muy parecidas (si no las mismas) a las que andaban trayendo su hijo y su nuera. Nos referimos al “baleo (o masacre) de Apoquindo”, hecho verídico ocurrido en octubre de 1993 en que se enfrentaron cinco militantes del Movimiento Juvenil Lautaro y carabineros, dejando como resultado doce heridos y siete muertos. Isidora Stevenson escoge uno de los casos emblemáticos de muertes en democracia en que carabineros disparó cerca de 300 balas al bus de la locomoción colectiva al que subieron los lautaristas sin discriminar entre pasajeros y militantes. Este es el Chile que contextualiza a *Hilda Peña*, el escenario que contiene el relato desgarrado de una madre, porque lo que interesa aquí no es si el hijo era o no miembro del Lautaro, lo que aquí se puntualiza es el enfrentamiento con uno de los hitos más trascendentales de la experiencia humana: la muerte.

La dramaturga construye imágenes del cotidiano de la protagonista entremezcladas con un hecho histórico manchado de sangre que desencadena su tragedia. *Hilda Peña* no es una obra con fines historiográficos reparadores ni con fines de justicia, pero no los ignora; la autora desvía la mirada de las heridas y cicatrices

del pasado elaborando el trauma, lo que “implica un esfuerzo por articular o volver a articular los afectos y las representaciones” (Lacpra, 2005, p.64).

Las demandas del pasado en el presente forman parte de la dramaturgia de Stevenson, pero ella nunca deja de diseminarse en su escritura, apuesta por un lenguaje sensible, doloroso, palabras que intentan describir estados internos desconocidos. “La afectividad es un aspecto crítico de la comprensión” dice LaCapra (2005, p.62).

### ***En el jardín de rosas: Sangriento via crucis de fin de los tiempos***

La viuda del exdictador está perdida, “la vieja mala” salió de su casa y se perdió. Un grupo de ancianos la encuentra en el río y se apiadan de ella; toda moreteada y meada la llevan a la casa de reposo en la que viven, un asilo olvidado en medio de algún bosque del sur de Chile. Sin reconocerla, le dan techo, comida y abrigo sin imaginar si quiera la debacle que se les avecina. Poco a poco todos los objetos preciados comienzan a desaparecer: las vírgenes de yeso, las pastillas, el dinero, las mascotas, todo. Hasta que finalmente son los mismos ancianos los que desaparecen. Orlando, el anciano protagonista de la historia, asume su homosexualidad a los 70 años después de haber construido una vida “normal” con esposa e hijos. La transformación de Orlando va en aumento escena tras escena y es en sus manos travestis se deposita la responsabilidad de matar a balazos a la viuda del ex dictador.

*En el jardín de rosas* el personaje del “viejo que es actor”, intenta una y otra vez, contar la obra de teatro que ha estado ensayado y que se trata de un personaje de la vida real: la viuda del exdictador. Narra cómo los árboles y los búhos del bosque son testigos silenciosos de un asesinato ocurrido en el río; descubren que fue ella quien ahogó al viejo arrojándolo al agua, el “viejo que es actor” y que está vestido de árbol, vibra al contar que en la última

función invitarán a la verdadera vieja y harán que una manada de leones entre y se la coman de verdad. En el transcurso de su relato delirante imagina que el público, extasiado con la muerte de la vieja, escribirá con sus huesos la palabra libertad.

Si nos damos cuenta, es dentro de la misma obra que se le otorga al personaje del "actor" la responsabilidad que debe tener el arte al tratar asuntos históricos, él es el único que puede reivindicar la verdad, pero es anulado por sus propios compañeros que hacen oídos sordos al discurso manoseado.

El teatro político o todo aquel tipo de teatro que adscriba a él debe denunciar, así lo plantea César de Vicente en su libro *La escena constituyente*, denunciar y explorar posibles soluciones que vayan en contra de los sistemas hegemónicos que nos circundan y que subviertan las relaciones establecidas por la ideología capitalista. En esta poética teatral generalmente se superpone a la ficción el discurso y la opinión de sus creadores, el mensaje es completamente claro y directo, no cabe duda de lo que se está hablando y de que hay un súper-objetivo sustentado en un proceso de investigación que engloba toda la puesta en escena. Pero no todos reconocen la llamada "eficacia estética" de Rancière, solo lo atribuyen al modelo moralizante y ético de la pedagogía del arte, dejando sin lugar a lo indecible.

¿Cómo hacer teatro político hoy cuando el tiempo de las utopías ya pasó? Los orígenes del teatro político se remiten a los momentos históricos de agitación política, donde se clamaba en grupo por grandes cambios. Pero hoy los tiempos han cambiado y han caído los grandes discursos colectivos, la representatividad está en crisis y los espectadores deseamos que se nos abran infinitas posibilidades de análisis, sentidos y emociones que no hayamos ejercitado.

Hoy el teatro político debiera ser consciente de que su dispositivo de acción es el teatro, y no evadir la eficacia estética y que la distancia pase por la ficción, y es justamente en este punto, al hacer uso de la eficacia estética del teatro, que *En el jardín de rosas* es

un acierto. El arte crítico debe instalar el disenso en una época determinada por el consenso capitalista. Un teatro político es una obra de arte crítico que disloca los límites dictados por la norma e instala la desarticulación en la conjunción de los elementos de la puesta en escena, pero siempre teniendo en primera perspectiva que se trata de arte.

Para terminar, es imprescindible decir que no se puede escribir sin transferencia (adscribiendo a LaCapra); que lo político se encuentra en el arte sin representación, en los actos y decisiones que no separan la vida de la *performance* artística como lo señala Rancière, y mis palabras no pueden alejarse de ello.

Podemos decir entonces que una obra de teatro crítico:

- Pone en obra la verdad, se relaciona con el develamiento de una verdad.
- Debe mantener su eficacia estética y ser consciente de que ese es su poder, si no deja de ser arte y existen otras acciones mucho más directas e inmediatas que el arte. De lo contrario, siempre se puede cambiar de rubro.
- Debe haber transferencia y posicionamiento por parte del artista; esto es, una responsabilidad asumida y materializada en su obra, instalando su propia autonomía.
- Una obra debe hacernos salir del espacio al que estamos acostumbrados, incomodar al espectador. Debe movilizar nuestro interior, debe suceder algo entre la obra y nosotros que despierte un mundo de posibilidades y elevar el pensamiento abriendo múltiples canales de asociación.
- Una obra debe levantar un mundo. La apertura que produce una obra de arte.

Este artículo no es, en ningún caso, ni una sentencia ni una fórmula y no pretende ser nada parecido a una imposición. Se trata solo de un ejercicio de pensamiento, cuyas reflexiones deseo compartir.

## Bibliografía

Heidegger, M. (1996) *El origen de la obra de arte*. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: HEIDEGGER MARTIN, Caminos de bosque. Madrid: Alianza.

Lacpra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Stevenson, I. (2013) *Hilda Peña*. Muestra de Dramaturgia Nacional. [http://www.muestranacional.cl/contenido/textos/Hilda\\_Pena.pdf](http://www.muestranacional.cl/contenido/textos/Hilda_Pena.pdf)



# **CRISTO DE TEATRO DE CHILE:** ESTRATEGIAS MEDIALES PARA PRODUCIR REALIDAD\*

ANTONIO URRUTIA LUXORO

---

Actor, director e investigador, con estudios en las escuelas de Teatro de la Universidad Mayor, Universidad de Chile, Universidad Finis Terrae y en el Instituto de Estética de la UC. Ha dirigido *Striptease* (2013), y *En esos Tiempos Nadie Hablaba de Fútbol* (2014). Ha participado como expositor en congresos dedicados a la investigación sobre dramaturgia, estudios teatrales, y arte y filosofía organizados por Universidades chilenas (Universidad de Concepción, Pontificia Universidad Católica de Chile y Universidad de Playa Ancha), y argentinas (Universidad de Buenos Aires y Universidad de Palermo). Actualmente se desempeña como curador del Festival de Arte Erótico [FAE], y como investigador independiente.



## Resumen

Esta investigación pretende analizar el tratamiento audiovisual en *Cristo*, de la compañía Teatro de Chile, con el fin de reflexionar en torno a la multiplicidad de posibilidades significantes, producto del uso de medios audiovisuales en la práctica teatral. A partir de la descripción de dos momentos de la escenificación, se identificarán las estrategias mediales que generan la sensación de “realidad”, que luego serán relacionadas con el cine de ficción, el documental, la TV, y los *mass media*, en función de establecer sus vínculos con el espectro de “lo real”, para así problematizar en torno a la referencialidad mimética como operación escénica. Se reflexionará aludiendo a los conceptos de transmedialidad (De Toro), performatividad (Butler), y a la definición de “medios constitutivos” elaborada por Lehmann, a propósito de aquellos vínculos suscitados de la relación entre las estrategias de escenificación mediales, junto a los géneros audiovisuales y el espectro de lo real.

---

\* Artículo desarrollado en el marco del Proyecto Fondecyt de Iniciación nr. 11130532, “Análisis escénico. Fundamentos, perspectivas y modelos de análisis para aproximarse al teatro y la performance.” guiado por el Dr. Andrés Grumann Sölter, en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

## 1.Introducción

Esta ponencia pretende analizar el tratamiento audiovisual detectado en dos momentos pregnantes de la obra *Cristo*, de la compañía Teatro de Chile, con el fin de reflexionar en torno a la multiplicidad de posibilidades significantes debido al uso de medios audiovisuales en la práctica teatral. Además, cuestiona la contemporaneidad de las teatralidades mimético-referenciales, en comparación a la plurimedialidad espectacular, a propósito del debate en torno a la realidad como construcción elaborada a partir de múltiples representaciones.

Asimismo, se describen dos momentos de la escenificación, que a mi juicio resultan significativos en relación al debate que pretende instalar Teatro de Chile y que, por lo tanto, requieren ser descritos exhaustivamente en función del análisis que realiza de aquello que denomino *estrategias mediales para producir realidad*; me refiero específicamente al circuito cerrado en plano secuencia entre la pantalla, el proyector, la cámara y la escena, y al supuesto registro documental en cámara fija del proceso de investigación y escenificación realizado por los artistas, previo a la puesta en escena.

Luego, a partir de la descripción, se identifican las estrategias mediales utilizadas en los momentos mencionados de la obra, que generan la sensación de “realidad”. Estas estrategias significantes serán relacionadas con el cine de ficción y el documental, la televisión y otros contextos mediales de recepción (como las redes sociales y la web), para así contar con un panorama esclarecedor, al respecto de la medida en que se genera aquella sensación de realidad.

En este sentido, se vuelve al debate instalado en torno a lo real como construcción arbitraria de cadenas significantes, pero esta vez en relación a los mecanismos **operacionales** que el lenguaje audiovisual utiliza, para dar cuenta de los diversos contextos de recepción medial, de acuerdo a como estos mismos conceptos se validan a partir de la categoría “realidad”. Se revisitarán los

conceptos de *performatividad*, según Butler, *transmedialidad*, según De Toro, junto a la definición de *medios constitutivos* elaborada por Lehmann, con el objeto de problematizar en torno a la referencialidad mimética como estrategia de escenificación, a propósito de la reflexión planteada por Teatro de Chile en *Cristo*.

## 2. Estrategias mediales: momentos pregnantes

Previo a la descripción de los mencionados momentos pregnantes, es necesario señalar en qué medida, y desde qué perspectiva estos son adoptados como objeto de investigación; en ese sentido, ambos momentos y, por tanto, las estrategias mediales que los caracterizan –bajo mi punto de vista– fueron estudiados de acuerdo a cómo su dimensión significativa fue capaz de provocar una sensación de realidad en mi experiencia particular como espectador.

Se podría pensar que quizás debería valorar el significado de las estrategias mediales en relación a los otros sistemas significantes de la escenificación, en función de realizar un estudio integral de aquellos fragmentos, con el fin de establecer un cruce semiótico entre los diversos signos que componen el dispositivo. Sin embargo, la búsqueda de eventuales interpretaciones, y mucho menos la clausura de la escenificación en un significado, son materia de esta investigación. Para este caso en particular, podría ser útil considerar la afirmación que realiza Lehmann, en relación a la interacción de medios audiovisuales y prácticas teatrales:

Lo verdaderamente explosivo de la pregunta sobre la relación entre el teatro y los medios audiovisuales no radica en el problema, a menudo falsamente dramatizado, de que las posibilidades aparentemente ilimitadas de la reproducción, presentación y simulación de realidades a través de las tecnologías de la información tomen una gran ventaja frente a las posibilidades de reproducción del teatro; este ya es per se un arte basado en los signos, no en la reproducción. Un árbol aparentemente real

sobre la escena sigue siendo un signo del árbol, no la reproducción de un árbol; mientras que un árbol en el cine puede significar perfectamente un signo, pero, en primer lugar, es la reproducción fotográfica del árbol. (Lehmann, 2013, p. 389)

Respecto a esta reflexión se analiza el tratamiento audiovisual en los momentos señalados de *Cristo*, desde su especificidad audiovisual significativa, al servicio de la escenificación; por lo tanto, se considera su carácter de estrategias mediales, las que son utilizadas del mismo modo que las nuevas tecnologías que permitieron el desarrollo de un lenguaje audiovisual específico, el cual ingresa a la escena como otredad.

## 2.1. Circuito Cerrado/Plano Secuencia

Aparentemente los técnicos en escena conectaron la *handycam* de Nicole Senerman al proyector, de tal modo que la imagen en movimiento traducida por la interfaz de la cámara –que a su vez fue traducida por la interfaz del proyector– calzara con cada movimiento realizado por los cuerpos en escena; utilizo la palabra “cuerpo” no solo en referencia a los *performers*, sino que también a los elementos del dispositivo escenográfico, cuya presencia también es capturada por el ojo de la cámara en un plano secuencia de larga duración.

Con el objeto de verificar la efectividad del circuito cerrado como recurso que permite generar la sensación de realidad, Nicole Senerman enfoca los torsos de María José Parga y Cristián Carvajal mientras en la pantalla se proyecta un plano medio corto de ambos *performers*; María José Parga dice “*probando*”, mientras levanta su brazo derecho. El movimiento de la imagen del brazo de la actriz en la pantalla sucede de forma simultánea al movimiento del brazo en escena.

Se puede percibir que todos los desplazamientos en el espacio ejecutados por Nicole Senerman, modifican al unísono la imagen en movimiento de la pantalla, tanto así que todos los giros e inclinaciones de su cuerpo, ejecutados en un determinado tiempo, inciden directamente en los cambios de plano que se visualizan en la pantalla. Si imaginariamente nos ubicáramos en la misma posición de la cámara en escena, en una suerte de planta de rodaje, podríamos observar una imagen idéntica a la de la proyección, incluso a la misma velocidad.

Sin embargo, –y recordando que a través de esta escenificación Teatro de Chile pretende hacer reflexionar al espectador en torno al problema de lo real en una cultura que valida la realidad a través de imágenes– se utiliza una nueva estrategia que permite destruir la aparente efectividad del circuito cerrado como recurso generador de la sensación de realidad. Es así como ahora, utilizando la misma lógica y reglas que operaban durante el circuito cerrado, la obra ingresa a un espacio liminal entre realidad y ficción. Esta idea, relativa a los componentes de cada territorio, será retomada posteriormente.

Ayudándose de una mirilla confeccionada al parecer en tiempo real, Nicole Senerman enfoca con la cámara ciertos detalles en los cuerpos y en el espacio, que esta vez no coinciden con la imagen visualizada en la pantalla: la escultura de cartón que simula a Cristo tiene barba y bigotes en la imagen proyectada, pero en la escena no; la imagen de la caja que está a la mitad del escenario aparece con una cruz roja en la pantalla, sin embargo, en la escena no tiene ninguna marca, al igual que el pantalón de Juan Pablo Peragallo, que también tiene una marca roja en la imagen proyectada que no se percibe en escena. Cabe destacar que esta es la primera vez en toda la obra que se utiliza música incidental como sonido extra-diegético, considerando que es un recurso sonoro más bien asociado al género de ficción que al documental.

Nicole Senerman le pasa la cámara a uno de los técnicos, no obstante, en la pantalla se observa un zoom al rostro de Juan Pablo

Peragallo, que además está iluminado de forma más saturada y fría que como se lo ve en escena. Peragallo desplaza la cámara hacia el rostro de la directora de la obra, que hasta ese momento ha habido aparecido en escena. Es en este momento que como espectador comprendo de forma explícita, cuáles fueron las estrategias mediales utilizadas por el colectivo para instalar el debate en torno a lo real como una construcción que se valida a partir de múltiples representaciones. Desde este momento soy incapaz de valorar el significado de las imágenes que se presentan en la obra; solo puedo acceder a su dimensión significativa, y al mero goce de descubrir cómo la escenificación pretende destruir a propósito lo poco que le queda de realidad.

Se apaga la iluminación de la sala y solo se puede ver la imagen en la pantalla: plano americano fijo, cámara fija sobre trípode en el living de una casa, que muestra a los actores decidiendo respecto a cómo escenificarán la investigación que han realizado en torno a la figura de Cristo. La imagen, de muy baja calidad, es expuesta sin ningún corte, además de contar con un sonido de escasa nitidez que no permite oír con claridad la conversación, la cual debe ser subtitulada para lograr ser entendida por los espectadores. De este modo se verbalizan explícitamente las estrategias escénicas y mediales que han sido utilizadas en la obra.

Manuela Infante intenta explicar algo y se confunde, tartamudea, los actores ríen evidenciando que aparentemente eso habría sido un error producto del azar; a uno de los actores se le cae un vaso de vidrio; Nicole Senerman se acerca a la cámara y realiza un zoom in al texto que lee Manuela Infante:

**Héctor:** Pero en otro lugar

**Manuela:** Una copia, la copia de esta,

**María José:** Una ficción

**Juan:** Tu decís entonces agarrar por ejemplo las cosas que hemos dicho y...

**Cristián:** ¿Hacer una escena por ejemplo de esto? Por ejemplo de esto que nos está pasando ahora...

**Manuela:** Sí

**Cristián:** O sea como hacer que no sabemos lo que no sabemos hacer

**Manuela:** O sea en el fondo, mira, hacer una escena como esta pero no esta, igual a esta pero no esta

**Héctor:** Pero en otro lugar

**Manuela:** Una copia, la copia de esta

**María José:** Una ficción

**Juan:** Tu decís entonces agarrar por ejemplo las cosas que hemos dicho y...

**Manuela:** Claro, por ejemplo la conversación de Da Vinci

**Juan:** La de Woody Allen

**Manuela:** Pescamos los textos del video, los transcribimos, los repartimos, y hacemos una escena como de un ensayo (*Sale Héctor*).

**Cristián:** Ah ya, pero en una sala de ensayo... o sea una negra, nos ponemos ropa de training... (*Héctor*)

**Manuela:** Una sala que parezca sala de ensayo...

**Nicole:** Si obvio, yo la grabo como si pareciera que está sucediendo por primera vez, como con una cámara así... en plano secuencia... sin corte

**Juan:** O sea nosotros entonces tendríamos que actuar de nosotros mismos

**María José:** Juan como Juan!!

**Manuela:** O sea todos ustedes dicen los textos de la esc... de la esa... ustedes en el fondo dicen los textos... de la ult... de la ult... la (tartamudea)

*Manuela se equivoca, todos ríen, tira papeles al aire, se desarma la escena. Nicole va hacia la cámara, en el camino quiebra un vaso, todos dicen "oh" y ríen.*

**Héctor (a Manuela):** Cuando uno se equivoca improvisa

*Todos comentan y ríen. Manuela pide el texto para revisar su error. Nicole se lo entrega. Manuela revisa el texto.*

### 3. Estrategias mediales y su especificidad documental

Ya identificadas las estrategias mediales –circuito cerrado, plano secuencia, plano fijo de larga duración, uso de formatos de baja calidad y subtítulado– que a mi juicio son las que provocan aquella sensación de realidad en los momentos señalados, explicaré su proveniencia específica, situada en los contextos de recepción medial que fueron mencionados anteriormente. Ejemplificaré con algunas referencias los usos que habitualmente han adquirido en la industria cinematográfica, con el fin de comprender en qué medida estos usos son apropiados como operaciones transmediales en *Cristo*. Sin perjuicio de esto, cabe destacar que, a diferencia de las demás estrategias, el circuito cerrado obedece específicamente a los principios de la transmedialidad escénica; y, por lo tanto, tendría que ser analizado desde su especificidad *híbrida*, integrando sus caracteres mediales y performativos como un solo objeto nómada, imposible de ser analizado solo desde su dimensión medial.

#### 3.1. Plano fijo de larga duración

En los inicios de la relativamente reciente historia del cine, esta era prácticamente la única herramienta del lenguaje audiovisual para capturar imágenes en movimiento; ya que las cámaras de ese entonces eran máquinas de mayor dimensión que las actuales, resultaba muy complejo su traslado mediante tecnologías básicas de arrastre y desplazamiento –a modo de lo que actualmente podría realizarse mediante un *dolly* o un *travelling*–, motivo por el cual la cámara fija era la estrategia más recurrente en el cine, previo a la masificación del “montaje de atracciones” propuesto por Eisenstein en la década del 20.

Una de las primeras ocasiones en las que se utilizó esta estrategia fue en *Obreras saliendo de la fábrica* (1895), de los hermanos Lumière, filme de duración breve, de corte documental, al igual que la mayoría de la filmografía de los Lumière. Probablemente



los planos fijos de larga duración han sido rechazados por la ficción, como parte de su idelecto general, puesto que son susceptibles a evidenciar los accidentes y errores del proceso de rodaje, de la misma forma que ocurren acontecimientos no planificados en una función de teatro. De este modo, para que un plano fijo de larga duración sea plausible en el universo de la ficción, es necesario un riguroso ensayo previo en una locación en la que se pueda tener el control absoluto, tal como sucede en una sala de ensayo, y tal como lo observamos en el plano fijo de larga duración en *Cristo*.

### 3.2. Plano secuencia

Esta estrategia data de fines de la década del 30, siendo *Amanecer*, de Murnau, una de las primeras películas en utilizar plano secuencia. Esta técnica consiste en la ejecución de una toma en movimiento, sin cortes intermedios, de duración relativamente amplia, variando en planos y ángulos, con el fin de realizar un seguimiento a los personajes o exponer una locación. Si bien se ha utilizado con buenos resultados en el cine de ficción, esta técnica suele evitarse, ya que incluso requiere de mayor precisión que un plano medio, puesto que además de tener control de la locación, el camarógrafo debe ensayar rigurosamente cada movimiento, así como lo observamos en el circuito cerrado de *Cristo*. Si sucede un acontecimiento no planificado, se debe volver al principio de la escena.

El riesgo –a propósito de *lo real*– que significa la ejecución de un plano secuencia, es el que probablemente ha provocado el interés del cine documental por su utilización, puesto que en su espectro referencial, que originalmente pretende registrar y *documentar* la realidad, es plausible que sucedan acontecimientos no planificados, que por su propia especificidad documental, pueden pasar desapercibidos, no adquiriendo mayor relevancia en el relato, o incluso eventualmente podrían aportar cierto valor estético al filme.

### 3.3. Uso de formatos de baja calidad y subtulado

Salvo excepciones relativas a los géneros experimentales, estos recursos han sido rechazados mayoritariamente tanto por la ficción como por el documental, desde la industria cinematográfica a gran escala hasta el cine independiente, posiblemente debido a que el uso de aquellos recursos significa una renuncia a la obtención de una buena factura en imagen y sonido, que si bien puede utilizarse a propósito con motivos estilísticos, posteriormente implicaría un rechazo de la crítica y la audiencia, que no toleraría la baja factura de la imagen, sobre todo en un contexto cultural de alto desarrollo de la tecnología digital.

Sin embargo, si la factura es tan baja que requiere subtulado, esto develaría, por una parte, que el camarógrafo detrás de la imagen es *amateur*, que no estaría interesado por la calidad del formato, o que tuvo que registrar la imagen muy apresuradamente sin realizar planificaciones técnicas de por medio. Por otro lado, la baja factura evidenciaría que detrás de la imagen existe una tecnología muy básica, incapaz de registrar un sonido nítido y una imagen definida.

¿Cuáles son entonces los medios que a pesar, o a propósito de la baja factura, utilizan estas imágenes? La web, redes sociales, pasando por los videos familiares y los registros de cámaras de vigilancia, hasta la TV. Todos estos contextos mediales tienen una característica en común que los diferencia del cine documental y de ficción: adquieren sentido a propósito de una realidad inmediata, efímera y no trascendental, una realidad en la cual la factura de la imagen no es relevante, que no requiere ser editada y que, aparentemente, no cuenta con un proceso de escenificación previo a su reproducción por la técnica.

A los estereotipos de televidente y usuario de redes sociales no les interesa acceder a una imagen de alta calidad, ni tampoco verse obligados a leer subtítulos, puesto que el audio es ininteligible; lo que esperan aquellas audiencias es acceder a una experiencia de *lo real*, en la cual la realidad es experimentada a nivel de sensación, no de conocimiento objetivo.

### 3.4. Circuito Cerrado

*Circuito cerrado* no es una denominación que se utiliza en la jerga audiovisual; proviene de la electricidad, en referencia a aquellos circuitos que no pueden activarse mediante un interruptor y solo pueden ser desactivados si se les deja de suministrar energía eléctrica mediante un corte explícito. A pesar de esto, existen algunas dinámicas en los contextos de producción medial que se asemejan a la lógica de un circuito cerrado.

En la industria audiovisual a gran escala y en televisión, la cámara es conectada a un monitor, con el objeto de que el director pueda tener acceso a lo que ocurre en el set; del mismo modo, cuando sucede un acontecimiento de interés masivo, por ejemplo, la muerte de una figura pública, o un partido de fútbol, este es cubierto por la prensa internacional, indicando en la esquina superior derecha de la pantalla del televisor, que el acontecimiento sucede en vivo, es decir, de forma simultánea a su registro.

Si bien, desde la perspectiva audiovisual esta estrategia corresponde a un plano secuencia y, junto con ello, desde una perspectiva teatral convencional solo se podría observar una secuencia de acciones simples realizadas por los intérpretes, es el cruce entre ambas perspectivas el que me interesa desarrollar brevemente. En ese sentido, me parece oportuno rescatar la revisión de la categoría *transmedialidad*, que realizan Marco Espinoza y Raul Miranda, a partir de la definición escrita por De Toro:

La transmedialidad ocurre cuando diversos medios se manifiestan dentro de un concepto estético, cuando se trabaja de manera multimedial con elementos y procedimientos en términos originales o a la manera de postproducción, o bien cuando se realiza un diálogo de elementos mediales. Sin embargo, es importante señalar que transmedialidad no significa el uso de dos formas mediales distintas, sino más bien es aprovechar o no el abanico de posibilidades mediales y su multiplicidad de combinaciones (...), la transmedialidad es fundamentalmente la transgresión de los límites, ampliando su espectro de ac-

ción hacia el diálogo de diversos medios. (Espinoza & Miranda, 2009, p. 32- 33)

La especificidad de la estrategia del circuito cerrado es entonces transmedial, en la medida que la teatralidad, y su imagen digitalizada, operan simultáneamente de forma híbrida. En el momento en que sucede esta estrategia se devela que *Cristo* no puede ser escenificada sin la presencia del lenguaje audiovisual. Si tuviésemos acceso a la dramaturgia discursiva de *Cristo*, ¿existirían otras posibilidades creativas que no incluyeran el uso de medios audiovisuales en su proceso, tanto de investigación previa como de escenificación?, ¿se puede representar un plano secuencia sin tener que realizar el plano secuencia?, ¿se puede “actuar” un backstage sin tener que ejecutarlo?, ¿cómo se puede actuar un circuito cerrado?

En el contexto local se pueden estudiar algunas obras que recurren al uso de medios audiovisuales dentro de su repertorio de estrategias de escenificación, no obstante, estas son utilizadas como accesorios estilísticos de su poética en particular, o haciendo uso de la potencialidad mimético referencial que tendría el lenguaje audiovisual, que bien podría ser resuelta en su ausencia. Me refiero específicamente al caso de *Teatro Cinema*, que a pesar de utilizar tecnología de punta, logrando resultados cercanos a la realidad aumentada, no profundiza en la transgresión de los límites significantes, a los que se podría llegar con la interacción de medios audiovisuales y práctica teatral. Del mismo modo que nos interrogamos en relación a las posibilidades creativas de *Cristo*, si tuviésemos acceso al texto dramático de *Sin Sangre*, o de *El hombre que daba de beber a las mariposas*, ¿existirían otras posibilidades de escenificación que no contemplaran el uso de medios audiovisuales?

#### 4. Conclusión

Ya descritos los mecanismos operacionales mediante los cuales las estrategias mediales utilizadas en *Cristo* fueron capaces de provocarme una experiencia con la sensación de *lo real*, indagaré en algunas reflexiones suscitadas a partir de la relación de los momentos pregnantes anteriormente descritos, con el debate en torno a la realidad que pretende instalar Teatro de Chile a través de *Cristo*, los problemas de aproximación metodológica al análisis escénico, abordados en el Seminario guiado por el profesor Grümman, y mi opinión personal como investigador.

En primer lugar, la ontología de *lo real* en *Cristo*, su especificidad en la presencia radica en el tratamiento audiovisual que propone la escenificación. El lenguaje audiovisual utilizado en la obra es capaz de generar la sensación de realidad mediante la reiteración de los significantes que el mismo lenguaje audiovisual utiliza en contextos mediales de recepción asociados a aquella sensación de realidad. Dichas estrategias de producción de realidad permiten editarse sin perder la ontología de *lo real*; siguen siendo reales a pesar de su reproducción.

Como consumidores de un mercado plagado de imágenes establecemos la convención de que aquellos recursos audiovisuales utilizados en *Cristo* dan cuenta de la realidad. La realidad entonces emerge como un gesto performativo, en el sentido de que se legitima a sí misma como una práctica citacional y reiterativa de un significante asociado, que es capaz de desplazar al valor supuestamente intrínseco del significado a modo de *difference* derridiana.

Luego, retomando la pregunta respecto a la liminalidad entre realidad y ficción que fue formulada anteriormente, me permito realizar algunas observaciones relativas a las diferencias entre los diversos contextos de recepción medial. Ficción y documental son asumidos culturalmente como géneros opuestos, pero de acuerdo a las temáticas que abordan en su relato, no a las diferentes técnicas y operaciones mediales que utilizan. Una

película de ficción puede utilizar las mismas estrategias que son recurrentes en el documental sin dejar de ser ficción. Ambos géneros son diferenciados de acuerdo a su relación discursiva con la realidad; por un lado se asume como ficción a aquella estetización referencialmente mimética y narrativa de la realidad, mientras que al documental se lo tiende a definir como una selección de acontecimientos reales que evita la referencialidad mimética, que sin embargo puede valerse de ciertos aportes estilísticos.

Es en la televisión, en las redes sociales y en la web, el espacio liminal en el cual se cruzan los discursos de la realidad y la ficción, creando un objeto cultural híbrido que es más *real* que la propia realidad. El representante absorbe más atención que el representado. Si aceptamos el discurso que propone que *lo real* correspondería al original, al que se accede por primera vez –siendo cercano al análogo–, en presente, aquí y ahora, sin que nunca antes haya acontecido pero que, sin embargo, no se podría afirmar su existencia, puesto que no existe un referente previo y, a su vez, aceptamos como realidad a aquella reproducción de *lo real*, que como gesto performativo se valida a sí misma en su categoría de “realidad”. Entonces, ¿qué es aquello que es más *real* que la *realidad*, que a pesar de su reproducción reiterativa, sigue siendo *real*? Baudrillard se refiere a este territorio como *hiperrealidad*:

La verdadera dimensión de la simulación es la miniaturización genética. Lo real es producido a través de células miniaturizadas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo –y a partir de ahí puede ser reproducido un número indefinido de veces. No posee entidad racional al no ponerse a prueba en proceso alguno, ideal o negativo. Ya no es más que algo operativo que ni siquiera es real puesto que nada imaginario lo envuelve. Es un hiperreal, el producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmosfera. (Baudrillard, 1998, p. 11)

Es interesante ahondar en cómo los estudios visuales y la filosofía contemporánea han indagado en los fenómenos de los medios de

comunicación masiva como objeto de estudio. Al respecto, Mirzoeff califica el funeral televisado de Diana de Gales en 1997, musicalizado por Elton Jhon, como un acontecimiento crucial en la llamada cultura visual contemporánea, ya que prácticamente todos los televidentes occidentales tuvieron la posibilidad de sintonizar la imagen del rito de paso de la vida a la muerte de Lady Di. Del mismo modo, Zizek denota una *pasión por lo real* en el juicio estético que Stockhausen enuncia respecto al derrumbe de las torres gemelas el 11/9, definiéndolo como *La obra de arte definitiva*. Al igual que en *Cristo*, la apreciación de Mirzoeff y de Zizek respecto a los acontecimientos televisados, evidencia un desplazamiento del significado por el significante, la renuncia a una posible realidad trascendental y el hecho no menor del eventual significado político de ambas escenificaciones mediatizadas, entendiéndose que, a pesar de ser *reales*, fueron mediadas por estrategias políticas de escenificación.

Finalmente, si nos volvemos a sumergir en la pregunta realizada por Teatro de Chile en relación a la realidad como una construcción nómada de cadenas significantes –y considerando el fin de la mimesis como estrategia pictórica en las artes visuales decretado por Benjamin luego de la primera masificación de la fotografía–, en cuanto a las artes escénicas y, por tanto, a la investigación teatral, ¿cuál sería la vigencia de la referencialidad mimética como estrategia de escenificación en las teatralidades contemporáneas?

Si los contextos de recepción medial actuales cuestionan constantemente la categoría de realidad, ¿puede el teatro seguir aferrándose al realismo? Y en ese sentido, si no se puede hablar de realidad objetiva en términos culturales, ¿la investigación teatral puede seguir parasitando a la semiótica, interpretando una referencialidad mimética no-objetiva como única forma de aproximación al análisis escénico? Los medios audiovisuales problematizan la teoría y la praxis teatrales, ya que ponen en crisis a la referencialidad mimética como estrategia de escenificación hegemónica.

## Bibliografía

Baudrillard, J. (1998). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México DF: Itaca.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites discursivos y materiales del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

- (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

De Toro, A. (Ed). (2004). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez, medialidad, cuerpo*. Madrid: Iberoamericana Vervuet.

- (2008). "Frida Kahlo y las vanguardias europeas: transpictorialidad – transmedialidad". En: *Revista Aisthesis Vol.43*. Santiago: Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Espinoza, M., Miranda, R. (2009). *Mutaciones Escénica: Mediamorfosis, Transmedialidad y Postproducción en el Teatro Chileno Contemporáneo*. Santiago: Ril.

Infante, M. (2008). "Cristo, cuaderno de notas". En: *Revista Apuntes N°130*. Santiago: Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC.

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

Zizek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: AKAL.





# LA DRAMATURGIA DEL ACONTECIMIENTO: “EL CASO DE LA BATALLA DEL EBR(I)O DE LA COMPAÑÍA PERFORMER PERSONA PROJECT”

GIULIO FERRETTO SALINAS

---

Magister en Dirección Teatral por la Universidad de Chile , Master en Estudios Hispánicos Avanzados: Aplicación e Investigación Teatral, Universitat de Valencia y candidato a doctor en la misma universidad. La línea de investigación que desarrolla en su tesis doctoral se relaciona con los lugares de memoria en la dramaturgia y puesta en escena de Valparaíso. Su último montaje, *Querencia*, de Paco Zarzoso, fue estrenado en noviembre del año 2014 en la Sala de Arte Escénico. Actualmente dirige el Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha.

## Resumen

El presente trabajo describe y analiza la performance *Perdiendo la batalla del ebr(i)lo* de la compañía Performer Persona Project, inspirada en el libro homónimo de Thomas Harris. Esta obra se estrenó en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) de Santiago en noviembre 2014 y se vincula a una estética escénica performativa que pone en juego conceptos como el acontecimiento, cuerpo y presencia en tanto ejes estructuradores de este estudio crítico. Reflexiones que revelan también, aspectos liminales de la teatralidad chilena del siglo XXI ya que se observan evidencias notorias de tematizaciones provenientes de otros campos como la poesía, el cine, entre otros- para abordar la puesta en escena actual y el trabajo del actor.

## La Compañía

Este trabajo consiste en describir y analizar el modo de trabajo que dio origen a la performance *Perdiendo la batalla del ebr(i) o*, de la compañía Performer Persona Project que nace del libro homónimo de Thomas Harris y que se estrenó en el centro cultural GAM en noviembre 2014. El montaje fue dirigido por Claudio Santana y se ajusta a una estética escénica que este grupo ha venido desarrollando tanto en Chile como en Europa.

Las temáticas abordadas por Performer Persona Project son diversas, destacando obras/encuentros como, *Performing Nothing* (Londres 2010), *Como un perro al sol* (Santiago, 2013), *Perdiendo la batalla del ebr(i) o* (Santiago 2015), entre otras. Todas refuerzan el carácter convivial de la construcción teatral proponiendo - lo que Pavis llama - “la puesta en juego” de las presencias ante un público que también se construye como tal. La influencia de esta opción estética responde a la cercanía y formación del director de la compañía, Claudio Santana, que pasa estadías importantes con el *Grotowski Institute de Wroclaw* y también en el *International Work Encounter* el año 2008, dirigido por el propio *Workcenter* y *Thomas Richards*; además de participar en el *International Atelier* en el mismo año. Otro dato importante es su participación en el *Laboratorio Permanente de Doménico Castaldo de Torino*, colaborando en lo que los miembros de dicho grupo han denominado como “action”, refiriéndose a la performance *La Celebrazione*, la cual se ha presentado en Italia, Polonia, España, entre otros lugares.

Lo anterior, genera el detonante de una poética del cuerpo y el espacio que -aunque incipiente aún- es lo bastante potente para verificar contenidos programáticos claros de un trabajo serio sobre las condiciones del performer en el contexto de una teatralidad que supera las opciones clásicas de la representación.

La preocupación por el trabajo y entrenamiento del actor es su centro experimental, notándose una predilección por el canto y la puesta en escena del cuerpo como una manera de realizar ver-

daderos patrones de experiencias corporales o “embodiments”, que a la postre derivan en composiciones vivas con pulsiones provenientes de los intérpretes que dan origen a una trama sensoriomotora única para cada espectáculo.

### ¿Puesta en escena o Performance?

Se observa un aspecto importante en el modo de construir las obras, cuya forma estetizante ligada al acto performativo supera el concepto de representación mimética de la figura del personaje, la historia, el espacio y el gesto psicologizado. El afán por elaborar performances y no puestas en escena en el caso de esta compañía, es algo que hoy por hoy está en revisión en el campo de la teoría y puesta en escena contemporánea, porque se asiste a un espacio liminal entre ambos debido a la mutación del fenómeno del teatro del siglo XXI. Esto quiere decir que la situación de producción y recepción en la que se encuentra la puesta en escena actual –especialmente en los países latinoamericanos- tiene mucho de hibridación especular en el sentido que los creadores y los grupos cada vez contribuyen a generar experiencias coadyuvantes con estrategias relacionales que dan como resultados actividades conviviales también diversas, pregnadas de nuevos lugares de significación.

Sea como fuere, la *performance theory* y la renovación de la práctica teatral nos revelan las nociones en otro tiempo incompatibles de *performance* y *mise en scène*. Este acercamiento es tan marcado que habría que crear los acrónimos *mise en perf* o *performise*. (Pavis, 2015, p. 86)

En este sentido se hace cada vez más evidente el acercamiento entre la puesta en escena y la performance, porque las estrategias de escenificación/producción han mutado de miradas de recepción puramente contemplativas a otras más cómplices y necesariamente activas a la hora de resolver el resultado perceptual y estético de una obra.

Se puede afirmar que el giro performativo existente en la puesta en escena actual es algo que ya se puede encontrar con bastante frecuencia en las prácticas teatrales latinoamericanas. Por lo tanto, la posibilidad de reemplazar- por ejemplo- el concepto de *situación* por el de *acontecimiento* escénico, es radical toda vez que se asiste a un tipo de constructo sensorial que hasta hace un par de décadas no se había revelado como recurso para cuestionar la validez o hegemonía de la dualidad realidad-ficción que afectó al teatro del siglo XX.

Este teatro posdramático del acontecimiento consiste en la realización de actos de aquí y ahora, actos que tienen su recompensa en el momento en que acontecen y no tienen por qué dejar rastros de sentido, de un monumento cultural, etc. (Lehmann, 2013, p. 179)

Como otra vía de conexión es interesante recordar toda la posición de Nicolás Borriaud al respecto, cuando instala el acto de “post- producción” como el punto de referencia del arte del Siglo XXI en donde la obra se sigue realizando una y otra vez, para crear una zona del “copy/paste” tan válida como la obsesión de la originalidad. Una cantidad apreciable de obras de arte visuales y performances – incluyendo, por ejemplo, teatralidades performativas provenientes de la memoria, el caso del Pont Flotant, en España; la internet en *Spam* de Spregelburd; *Minfield* de Lola Arias, algunas obras interactivas de Tryo Teatro Banda; *Rodeos y/o La Táctica del Avestruz* de Turba Teatro; *Perdiendo La Batalla del Ebr(i)lo*”, del Performer Persona Project; *La Gente* de la compañía valenciana Pérez y Disla - están construidas bajo una “re-costura” dramática/teatral que sugieren no solo formas/actitudes cómplices de parte del público, sino que además proponen materialidades provenientes de diversas prácticas artísticas.

Todas estas prácticas artísticas, aunque formalmente muy heterogéneas, tienen en común el hecho de recurrir a formas ya producidas. Atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en

lugar de considerada como una forma autónoma u original. Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción. (Borriaud, 2009, p.13)

Esto lleva a plantearse la cuestión de la estructura de la puesta en escena como medio de configuración de este tipo de obras ya que en tanto productos ensamblados episódicamente, presentan una genética escénica diferente a la aristotélica al estar construida por una trama de “acontecimientos” más que por una fábula/anécdota destinada a contar una historia.

El valor del acontecimiento en el teatro constituye un hecho que marca una fractura y pone en crisis la representación, porque implica un quiebre de la ilusión escénica para dar lugar a una subversión de la escena en términos de una presencia disruptiva de lo real, afectando la relación actor-espectador-espectáculo. Por lo cual, la aparición del acontecimiento y su respectiva teatralidad cuestiona los marcos tradicionales de una estética escénica convencional, cuya experiencia perceptiva solo se legitima a partir del acto distante o privado. La lógica acontecimental busca establecer esa diferencia entre aquella comprensión liminal que existe entre ficción-realidad para crear una nueva forma de mirar y sentir el teatro.

Representación y presencia, actuación mimética y performance, lo representado y el proceso de representación: desde este desdoblamiento el teatro contemporáneo ha adquirido un elemento central para el paradigma posdramático, tematizándolo radicalmente y equiparando lo real con lo ficticio. (Lehmann, 2013, p. 176)

La puesta en escena y su acercamiento a la performance es cada vez más frecuente en la teatralidad latinoamericana y chilena, debido a la complejidad de los temas abordados por los dramaturgos y colectivos actuales. Especialmente, por la necesidad ya no de instalar la “verdad interesante” y trivial, sino que más bien

buscan el afán de comprender la erótica sensación del porno discursivo de la superabundancia del lenguaje y los actos humanos. Asimismo, el giro que toma la producción de los espectáculos en nuestro país, no cuestiona ni excluye la posibilidad de acercamiento e hibridación frente experiencias europeizantes como lo es –por ejemplo– toda la teoría sobre el teatro posdramático. Con todo, la dirección escénica se ha vuelto un proceso creativo que funda su legitimización en prácticas artísticas relacionales, coadyuvantes y transdisciplinares, tal como sucede actualmente con el diseño del espacio teatral que ha derivado en instalación/objeto y/o acción de arte/escenificación, en cuya lógica fija la presencia el acontecimiento como evidencia/reverso de la ficción, coexistiendo con la irrupción de lo real para interrogar el modo estético tradicional de percibir la escena.

## ¿Qué se puede hacer con Thomas Harris?: del Acontecimiento a la Ebriedad Pura

### El libro

*La Batalla del Ebr(i)lo* de Thomas Harris fue publicado el 2013. Es un texto testimonial o mejor dicho, un acto de memoria poética con trazos de melancolía agónica. (esto según algunas notas del prólogo escrito por un amigo del poeta). El sentido dramático del yo poético/Harris se entremezcla con la confusión alcoholizante del hablante lírico en medio de una espacialidad recurrente del bar/calle/trabajo, convirtiéndose en algo así como un acto reflexivo de vivir la embriaguez como destino. Un límite permanente que trasunta una experiencia de amor/odio con la vida para enfrentar el bamboleo dramático del ser alcohólico que va y viene por el mundo con un vaso de vodka en la mano. Así va Harris, del Marbella a China pasando por la Biblioteca Nacional diciendo:

¿No nos hemos visto ya en este bar?/ -Yo nunca he estado en este bar. / -Yo tampoco. Debe haber sido en otro bar. (Harris, 2014, p. 62)



La travesía de Harris contra el alcohol está mezclada con el afán delirante de un sujeto oscuro que duda de sí mismo, con el objeto de perderse en el espejismo de un recuerdo/visión traumática que se borrona irónicamente en cada verso que se lee:

-Desde cuándo volviste a beber?/-Dijo el desconocido de abrigo gris agazapado junto a mí en la barra del Marbella./ -Desde que deje de beber - le respondí al desconocido de abrigo gris, /agazapado junto a mí en la barra del Marbella. (Harris, 2014, p. 74)

Con todo, se asiste a un constante viaje/batalla cuyo paraje ya - en este texto - se vuelve acontecimiento, toda vez que el alcohol revela las formas distorsionadas e invertidas de las imágenes poéticas creadas por Harris. Dicho sentido de realidad/representación reabre una otra verdad que alerta de un nuevo estado que experimenta el hablante/autor: "Dios había tornado el vodka en rocío. /El demonio había tornado el rocío en vodka." (Harris, 2014, p. 45) De este corpus vivencial y subversivo nace el trabajo de esta compañía que inspira el mundo escénico de la obra que, por momentos, crea una fuerza poética propia que dialoga con la del poeta. Los performers han devenido ebriedad no para contar la historia de Harris, sino para crear su propia escritura poética en el escenario.

## Performance y Ebr(i)edad

### La Propuesta

El trabajo de la compañía *Performer Persona Project*, consistió en utilizar como punto de partida el libro de Harris para elaborar un trabajo desde el actor, tomando en cuenta que una probable dramaturgia ocurriría también desde las posibilidades que los performers otorgaran en los ensayos, siguiendo patrones de entrenamiento físico/vocal para sistematizar finalmente una estructura de puesta en el espacio. Por lo tanto, la existencia de una

posible textualidad previa y dialéctica con el libro original, también funcionaría como marco para elaborar la partitura performática ulterior. Desde su contenido la dramaturgia adquiere otra nominación: *Perdiendo la Batalla del Ebr(ijo)*, que posee un itinerario que limita con el viaje agónico del texto de Harris, en el sentido de las direcciones que hace en relación a la batalla(perdida) por el alcohol que se da en la escritura del poeta. Si bien – como se dijo – el colectivo no teatraliza la poesía, se muestra un otro recorrido en el que destacan el *Bar, Praga, La biblioteca Nacional*, entre otros, como imágenes/espejismos de una memoria distante, que a la hora de su escenificación potencian también el temple de ánimo de las atmósferas poéticas evocadas: la culpa, la soledad, el delirio, el miedo, entre otros. Aunque se observan conexiones queda de manifiesto que es un texto construido para la “puesta en juego” (Pavis) del grupo, en el que el vodka/alcohol aparece más que un signo de signo; es decir, aquí se revela cómo una presencia serial de una “action”<sup>1</sup> permanente se va a mantener gran parte de la obra.

Es decir, la obra es uno de aquellos actos casi rituales y reiterativos en el que el público se ve conminado- a cada tanto- a beber, mejor dicho, a tomar “un cortito”. La partitura se convierte en un lugar de creación no solo para “ver”- en este caso la poesía de Harris-, sino que está concebida para compartir el espacio provocador y acontecimental con el espectador.

A propósito de lo anterior, es interesante lo que plantea Badiou cuando se refiere a aquella dimensión de los acontecimientos para subrayar la “idea” como posibilidad de instalar algo diferente. Una oportunidad nueva que pueda desterrar lo que ya no se percibe como legítimo o que, política y culturalmente, los sujetos no reconocen. Para el filósofo francés, “la idea de una verdad nueva” que suponga un cambio de paradigma representa el naci-

---

1. Action is a ritual for those doing it: a structure in which – through a cycle of ancient songs- the doers enter into a process to transform his vital, coarse, daily-life energy to a fine, more subtle energy. (James Slowiak and Jairo Cuesta, Jerzy Grotowski Routledge performance practitioners Usa, 2007.)

miento de un acontecimiento.

Para mí, un acontecimiento es algo que hace aparecer cierta posibilidad que era invisible o incluso impensable. Un acontecimiento no es por sí mismo creación de una realidad; es creación de una posibilidad, abre una posibilidad. (Badiou, 2013, p. 21)

Tener la posibilidad como espectador de asistir a una dimensión diferente frente a la escenificación/ritual que propone la puesta performática de *Perdiendo la batalla del ebr(i)lo*, es dejar claro el dinamismo de la mirada cómplice de los asistentes durante el desarrollo de la obra, al punto de ser conminados (cada cierto tiempo) a colaborar con la estrategia de composición poética propuesta por la compañía.

La obra comienza con los seis actores recibiendo al público. Cinco están vestidos de traje oscuro y su presencia corporal trasunta una imagen despersonalizada de un “alguien” que se supone puede ser el poeta. Asimismo, ellos van y vienen en esta ceremonia del “cortito”, destacando el dueño del Bar, que constantemente replica:

**Dueño del Bar:** A casa, todo el mundo a descansar, pueden seguir con la historia afuera

**Ebr(i)lo 1:** Never more, never more. A mediados de otoño de este año, y luego de un largo periodo de abstinencia de casi 13 años, una tarde nublada en donde la lluvia comenzaba a amenazar, recaí en la bebida.

(Santana, 2014, p. 1)

A partir de allí se establece el “devenir ebr(i)lo” como un verdadero encuentro alcoholizante que marca las pulsiones del viaje performático de los cuerpos durante el transcurso de la obra. La dramaturgia corporal se vuelve impredecible por las coreografías seriales del canto y la repetición. Llama la atención la enumeración coral:

**Ebr(i)o 4:** El óleo.

**Ebr(i)o 2:** El óleo.

**Ebr(i)o 4:** El adiós.

**Ebr(i)o 2:** El adiós.

**Todos:** El prístino final de una vida más bien cruel.

**Ebr(i)o 1:** ¿Y dios? ¿Y dios? Atormentara eternamente al hombre por seguir sus energías.

**Ebr(i)o 5:** William Blake.

**Ebr(i)o 2:** Joseph Roth.

**Ebr(i)o 4:** Edgar Allan Poe.

**Ebr(i) 3:** Carlos Barral.

**Ebr(i)o 1:** Raymond Carver.

**Ebr(i)o 2:** Charles Jackson.

**Ebr(i)o 4:** Franz Kafka.

**Dueño del bar:** Charles Baudelaire.

**Ebr(i)o 4:** Rihaku.

**Ebr(i)o 3:** Malcom Lowry de Chiguayante. (Santana, 2014, p. 7)

Estas enumeraciones constantes las encarnan los seis cuerpos/presencias, no sólo como partituras sonoras, sino como ritmos físicos que detonan acciones que a menudo rompen la mirada contemplativa de los espectadores, sustituyéndola por el inesperado impulso a beber aunque sea un fugaz sorbo de vodka. Cada texto/imagen, entonces, no es situación, es un acontecimiento que instala nuevas posibilidades de recorridos del texto de Harris, provocando relaciones entre el público y que no son paralelas al contenido del texto original. Específicamente, estas nuevas rutinas, actúan como un agenciamiento diferente, cada vez que se recurre al acto alcoholizante, pero ahora no como lucha y/o trauma, si no más bien como el acto lúdico/irónico de la ficción/realidad ahora como una batalla perdida.

**Ebr(i)o 5:** El único problema para mí de esta obra es que dan muchas ganas de beber y actuar, Algo que es un halago para nosotros los actores, pero no para nuestro hígado. Un poquito más.

**Todos:** Un poquito más de Brandy, un poquito más de whisky, un poquito más de vodka. (Santana, 2014, p. 8)

El espectáculo – así como la dramaturgia- no evaden ciertos lugares de conexión con el libro de Harris; sin embargo, Performer Persona Project genera un encadenamiento diferente que se asemeja a una escritura de los intersticios entre el texto del poeta y el material que se desprende de su obra. Esta escritura está dada por la capacidad de dicha presencia corporal de los cinco actores que no representan al hablante lírico del libro, sino más bien son imágenes/espectros de él. Son cuerpos fragmentados portadores de un acto poético paralelo surgido a propósito. Para ello, Santana elabora una dirección de la *perf*, evitando la abstracción psicológica de un posible personaje, reemplazándolo por la atracción que originan los cuerpos de los actores puestos – por momentos- ante una situación límite, por ejemplo: la velocidad del canto y de la palabra, la circulación constante por el espacio hasta caer, entre otros.

Buscar una asociación entre los actores y un posible “ser alcohólico” combatiente encarnado en la persona del autor/Harris, es desviarse de la provocación performativa del acontecimiento del cuerpo vivo. De allí, que la actuación cercana a los espectadores no ocurra entre los intérpretes, sino en cada cuerpo, en tanto dicha fisicalidad es la descomposición de la propia humanidad del actor.

En este sentido, es reconocible el esfuerzo del performer como búsqueda y despojo, notándose un evidente influjo de la poética grotowskiana que se evidencia a cada tanto en la intención coreútica/corporal que Santana/director/dueño del bar, marca como si fuera un verdadero “training de cuerpos anónimos”.

*En la Batalla del Ebr(i)lo* la energía del movimiento corporal está dada por la “intensidad” y no por la composición de la gestualidad ya que solo así se devela el principio relacional que posee el trabajo de esta compañía. Se podría decir en este ámbito, que Harris ha devenido batalla, calle, vodka, neblina, risa, dolor, borrachera y juego en cada actor y en el mismo dueño del bar.

La actividad performativa en la *Perdiendo la Batalla del Ebr(i)lo*

subvierte no solo la relación con el público (la cercanía casi ritual del habitar), sino que también la manera de seguir estructuralmente la obra, toda vez que el canto del colectivo actúa como generador de cada atmósfera física de las presencias de los performers. La textualidad de Harris se somete a la encarnación de un cuerpo que no deja de moverse en escena, constituyéndose en un ir y venir constante de acrobacias y de velocidades corporales que –más que decir una palabra determinada– no solo remiten a una concurrencia poética de una metáfora de la borrachera sin límites, sino más bien, a una presencia de lo “real” como proyección de la ebriedad, en tanto acto mismo de beber (vodka) cuyo sentido cobra verosimilitud cuando el espectador se va sumando cada vez más a la “ceremonia del cortito”.

Al respecto, es interesante constatar cómo esta presencia conduce los ritmos de los performers para ir encadenando las acciones y, al mismo tiempo, provocando oportunidades narrativas propicias para la estrategia acontecimental. Es decir, sus réplicas y sus comentarios aparecen a ratos como contrapunto (incluso sonoro y coral) de la gestualidad de los actores. El director elabora con esta figura del dueño del bar/garzón, una verdadera cita al cine, me refiero al film *Werkmeister Harmoniak* (*Las Armonías de Werkmeister*, Hungría 2000) dirigido por Bela Tarr (1955). Un largometraje que precisamente reflexiona sobre la paradójica ruptura de las armonías de la vida y de los seres humanos. La escenificación del final del espectáculo sobre la rotación de la tierra– que realizan los actores– está inspirada en dicho film. El bar– como lugar de revelación– da cuenta de esta situación paradójica e irónica de la vida, que es también la “batalla del ebrio perpetua” que quizás se volverá a repetir en cada uno de nosotros. Por eso el dueño del bar deja que “acontezca” como advenimiento epifánico como si fuera otro ritual necesario.

### **Ebr(i)o 3:**

Tú serás el sol, el sol no se mueve solo hace esto. Esta es la tierra, la tierra se desplaza desde acá siempre girando alrededor del sol.

Ahora veremos un ejercicio muy sencillo, que nos ayudara a comprender el significado de la inmortalidad. Lo único que les pido, es que caminen conmigo hacia el infinito, donde la constancia, la quietud, la paz, forman un legado de absoluto vacío. Imaginen esto, como ese vacío de silencio sonoro todo en una oscuridad impenetrable. Desde acá nosotros percibimos el movimiento general, no somos consientes de los acontecimientos de los que somos testigos ,el sol lanza sus rayos a esta parte de la tierra a la que permanentemente estamos parados en esa plenitud. Tú serás la luna, la luna gira alrededor de la tierra, pero ¿qué pasa? De repente vemos que el disco de la luna hace una mella en la esfera ardiente del sol, esa mella crea una sombra que se hace cada vez más y más grande hasta que solo vemos una mella luna del sol, una media luna deslumbrante. Hasta que un poco más tarde, a eso de la una de la tarde, algo sublime sucede. El aire se vuelve frío, ¿pueden sentirlo? El cielo se oscurece, los perros aúllan, los conejos se esconden en el bosque, los ciervos huyen despavoridos en estampida y en este crepúsculo siniestro e inesperado hasta los pájaros están confundidos y vuelan a posarse sobre los arboles, entonces el absoluto silencio. Todo lo que está vivo ahora está quieto. ¿Qué pasa? ¿Las colinas dejaran de brillar? ¿El cielo caerá sobre nosotros? ¿O la tierra se abrirá en nuestros pies? No lo sabemos. Por casualidad, nos hemos encontrado con un eclipse total, pero no hay nada que temer porque este no es el final, porque la luna sigue nadando a través del circulo ardiente del sol para alejarse y el sol vuelve a estalla hacia la tierra, le da su luz y su calor y nosotros nos sentimos empañados con una profunda emoción porque hemos superado el peso de la oscuridad. (Santana, 2014, p. 14-15)

### **El espacio del acontecimiento: el paisaje de la ebr(i)edad.**

El espacio de la obra está dado por un suelo con forma de cuadrado hecho de madera. Éste permite la transparencia visual entre los espectadores, porque no existe nada más que eso. Sobre este suelo un cielo iluminado con guirnaldas que demarcan los lími-

tes de la mirada y la altura. La puesta del espacio potencia los cuerpos y la visibilidad gestual que se acciona durante la performance de los actores, privilegiando el acercamiento del público e invitándolo al convivio acontecimental en un territorio: es el lugar para la batalla del ebr(i)jo. La topografía del espacio hace que se defina como el habitar para el paisaje que los actores y público crean/accionen una y otra vez. En este sentido, no solo cumple una función técnica de encuadre, sino que también poética dado que es el límite estetizante en el cual los acontecimientos performativos tienen lugar.

La dimensión metonímica del espacio en el montaje promueve el dinamismo simbólico del devenir acontecimental, porque se asiste a una narrativa visual de la ebriedad proyectada en múltiples lugares cuyos referentes se reconocen claramente en la composición de los cuerpos que hacen de la batalla por el alcohol el acto de espaciamento y revelación de su propia identidad, toda vez que se puede apreciar construcciones oníricas que van desde la calle al bar y también a referencias de una ebriedad alucinatoria, que se ve aumentada por el canto y el movimiento embriagado de los performers.

Finalmente, la escenificación del espacio queda establecida en tanto mirada ritual no solo por la ceremonia del "cortito"<sup>2</sup>, que moviliza y construye focalizaciones, sino que además por la capacidad de una mirada cómplice constituyente de la expresión volumétrica de las acciones que realizan los cuerpos. Asimismo, la estereofonía coral de la sonoridad proferida en el rectángulo/superficie, encarna dicho paisaje de borrachera para dar la sensación de la errante y eterna presencia alcoholizada, con el fin de no perder de vista que el espacio puede contener la música de la ebriedad que el hablante lírico de Harris y los performers aquí y ahora experimentan.

---

2. Trago/corto/ licor fuerte o porción reducida de licor que suele servirse en copas o vasos pequeños.



## Bibliografía

Badiou, A (2013) *La Filosofía y el Acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu, Editores.

Borriaud, N (2009) *Posproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Borriaud, N (2008) *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Harris, Thomas (2014) *La Batalla del Ebr(ilo)*. Santiago: Ajiaco ediciones.

Lehmann H, (2013) *Teatro Posdramático*. Murcia, España: CENDEAC.

Pavis, P (2015) *La puesta en Escena Contemporánea, orígenes, tendencias y perspectivas*. España: Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia.

Santana, C (2014) *Perdiendo la Batalla del ebr(ilo)*, escritura escénica (scenari) a partir de los poemas de Thomas Harris del mismo nombre. [Texto inédito] Santiago.

# PROYECTO VITRINAS

*“Se precisan formas nuevas, se precisan formas nuevas y si nos las hay, es mejor que no haya nada.”*

**(Kostia. La Gaviota, Antón Chejov)**

## DANILO LLANOS QUEZADA

---

Actor, director y docente teatral. Es egresado del Teatro Escuela “La Matriz” de Valparaíso, Licenciado en Artes Escénicas de la Universidad Mayor, Magíster en Artes Mención Dirección Teatral de la Universidad de Chile y Diplomado en Medios Audiovisuales para la Educación. Es Co Director del Centro de Investigación Teatro La Peste de Valparaíso. Como director ha realizado *Deja de Mirarme, Ser Madre, Secreto de Camarín, Pueblo del Mal Amor, I Love Valpo, Todo es Cancha y Mediagua*. En el contexto del “Proyecto Vitrinas” dirige la obra *Violentos; Episodios de Cuerpos en el Caos*, exhibido por el Centro de Investigación Teatro La Peste en el Festival de las Artes de Valparaíso, y la obra *Ensayo*. El proyecto investigativo *Episodio II. Hallazgo, revelación y deseo*, le sirvió como base para su tesis de maestría. Recientemente dirige *Error y Enemigo* (Fondart Regional 2016). Actualmente imparte clases en la Escuela de Teatro de la Universidad de Valparaíso y en la Carrera de Pedagogía en Artes Visuales de la Universidad Viña del Mar. También es coordinador y docente en la Mención de Artes Escénicas en el Liceo Artístico Guillermo Gronemeyer de Quilpué.

## Resumen

“Proyecto Vitrinas” es una instancia escénica propuesta por el Centro de Investigación Teatro La Peste de Valparaíso, que investiga la teatralidad en espacios no convencionales como lo son las vitrinas de comercio tradicional o minoritario. Indagando procedimientos a partir de lecturas sígnicas y espaciales, dialogantes con la identidad y memoria de esos sitios se promueve un hacer escénico que da cuenta de un nuevo lugar para las artes escénicas contemporáneas. Se contribuye, de este modo, a la expansión del fenómeno escénico hacia un nuevo territorio, desplegando obras de teatro creadas desde y para el espacio escogido. Es la resignificación de un espacio en resistencia; una instancia que se erige como una oportunidad desde el punto de vista de la investigación escénica y sus infinitas posibilidades de ser abordada. El “Proyecto Virinas” propone un nuevo espacio para el teatro.

**La experiencia.** Corre enero de 2014 y Teatro La Peste, compañía porteña que ha desarrollado su trabajo de creación, producción y formación ininterrumpidamente en la ciudad de Valparaíso desde hace 15 años, implementa un giro en su nomenclatura habitual y decide someterse a un proceso de evolución: transformarse en un centro de investigación, con el fin de sistematizar acciones formativas y de laboratorio que ya venía realizando, producto de una necesidad profunda de establecer procesos de investigaciones escénicas que le permitan crear nuevos formatos, lenguajes, diálogos y vinculaciones con el espectador. Así las cosas, un primer trabajo experimental viene a inaugurar este proceso, denominado “Proyecto Vitrinas: Episodios de Cuerpos en el Caos”. Con esta obra Teatro La Peste da un primer paso para el establecimiento de un lenguaje particular: el uso de vitrinas de locales comerciales (de comercio tradicional), convirtiéndolas en soporte material y creativo para la realización de puestas en escena teatrales. Se utilizaron vitrinas del comercio minoritario de Valparaíso: Electrónica Colque, Suelería el Cóndor y Deportes Magaña. En estos espacios se dio forma a tres propuestas escénicas desplegadas en un formato emergente: *Daño*, *Donde es prohibido amar* y *Violentos*, dirigidos por Katty López, Daniella Misle y Danilo Llanos respectivamente (los tres integrantes fundadores de Teatro La Peste). “Proyecto Vitrinas: Episodios de Cuerpos en el Caos”, sitúa la creación artística *Hallazgo, revelación y deseo*, una obra de teatro, en un espacio poco convencional de exhibición para las artes escénicas, hecho que es, sin lugar a dudas, una oportunidad.

**El Formato.** “La vitrina o escaparate es el espacio de la fachada de la tienda que se utiliza para la exhibición de productos con un fin comercial. Este espacio visible está cerrado con un cristal por la parte exterior, y puede tener entre una y cuatro paredes que cierran el espacio, formando los distintos puntos de vista que se muestran al espectador”<sup>1</sup>

---

1. LAS VITRINAS DE LAS TIENDAS DE INDUMENTARIA COMO FACTOR CLAVE PARA GENERAR VENTAS. Seminario de Título INGENIERO COMERCIAL, Mención Administración. María José Ramírez, Miguel Mendoza Santiago de Chile 2007. Universidad de Chile

El contenido de una vitrina determinará la mirada del que pasa frente a ella. La vitrina se caracteriza entonces por tener como objeto la promoción de determinados artículos para su venta en el establecimiento, sirviendo además, como fachada de la tienda. Por lo tanto, entenderemos el espacio de una vitrina o escaparate como un sistema activo de comunicación comercial, que mediante la utilización de diferentes estímulos sensoriales, pretende influir sobre las decisiones de compra de los clientes desde el exterior de los establecimientos. Del mismo modo, el arquitecto Pablo Soto, autor de *Diseño de Escaparates*, plantea una definición que va más allá del solo hecho de mostrar. Él afirma lo siguiente sobre el vitrinismo:

(...) es una práctica comercial compleja encargada no sólo de conformar un conjunto de estímulos visuales destinados a seducir al comprador, sino también de crear unos ambientes que gozan al mismo tiempo de la condición de testimonios de una época, de producto cultural y de creación plástica. (Soto, 2003, p.35)

Sus objetivos principales son: provocar atención, despertar interés, estimular el deseo y, finalmente, conseguir la acción de compra. Para Soto, el arte de hacer vitrinas es aquella distancia que separa el simple acto de exhibir del acto de seducir. En el formato se plantea dar una nueva lectura a un espacio intrínsecamente comercial. Es una resignificación a partir de una expansión de teatralidad.

Realizada esta primera experiencia piloto de "Proyecto Vitrinas" conceptualizada como "Episodios de cuerpos en el caos", se decide profundizar, proyectar y consolidar la constatación evidente del roce entre cierta teatralidad o lugar escénico, y los conceptos que sostienen la función de un espacio como la vitrina, para luego poder provocar la emergencia de un nuevo modo de pensar esta teatralidad. El libro *Teatro Posdramático* de Hans – Thies Lemhann, respecto de las infinitas posibilidades que tiene una creación que habita la no convencionalidad, es enfático en seña-

lar que “la eficacia deriva precisamente de hacer efectiva la fuerza de la convención teatral fuera del espacio acotado para su uso” (Lehmann, 2013, p.4). No es algo nuevo en términos de intención, pero tal vez es necesario hacerlo –o seguir haciéndolo– desde y con una absoluta radicalidad.

Las vitrinas, que por definición son un espacio de seducción comercial, ofrecen posibilidades no tan solo materiales para intervenir desde una teatralidad, sino que también este espacio proyecta en sí mismo un discurso, ya que los locales escogidos como “lugar teatral” son recintos comerciales tradicionales, con identidad y de alta resistencia política y social. Centros memoriosos saturados de huella y exceso de historia. Estos constituyen en sí mismos un discurso, un relato.

Las vitrinas (y el vitrinismo<sup>2</sup>) se inscriben en el campo teatral abordado con nuestro centro de investigación, poniendo en circulación los siguientes conceptos: la visualidad, la generación de deseo y seducción; la espacialidad, la semiótica, el espectador. Dicho esto, lo que se busca con “Proyecto Vitrinas” es que la creación, sustentada en la mirada del director(a), no intente establecer estrategias para conseguir una venta, sino que a partir de los conceptos y ciertos procedimientos que se utilizan en el ejercicio de ofrecer, vender y comprar un determinado producto exhibido, el director pueda recodificar, resignificar y trasladar esos conceptos para fundar allí un procedimiento útil para la primera condición de un ejercicio escénico, como lo es la de promover una intención de seducción y entretención con el espectador y atraerlo hacia la aparición de un nuevo mundo, de una nueva experiencia. Desde nuestra óptica investigativa, “Proyecto Vitrinas” estimula la intención de apropiarse de procedimientos diseñados para un fin, hacerlos dialogar con los que pertenecen al fenómeno de la teatralidad para de este modo fundar un relato escénico único y seductor. Esto es, transformar esa experiencia (la comercial) en otra (la teatral).

---

2. Campo disciplinar que agrupa el quehacer en torno al diseño e implementación de escaparates o vitrinas comerciales.

**La poética, la búsqueda, los procedimientos.** Los principales objetivos de esta idea investigativa para el campo de las artes escénicas son: consolidar prácticas escénicas híbridas que consideren en su núcleo la creación, la investigación, la experimentación y el diálogo creativo interdisciplinar como elementos indisolubles; promover prácticas escénicas que consideren al espectador como un elemento fundamental de sus propuestas, generando nuevos vínculos e implicancias significantes, que por lo demás contribuyan a la creación de nuevos públicos; concebir la obra teatral como un todo compuesto por varios episodios independientes, pero dialogantes entre sí; elaborar y publicar un manifiesto que contenga los elementos procedimentales (dramaturgia, puesta en escena, actuación, espacialidad, dirección) sostenedores del formato, considerando sus elementos estéticos, culturales y políticos; dicho manifiesto se entiende como una nueva poética teatral referencial.

El “Proyecto Vitrinas” se relaciona directa y materialmente con una esfera de la disciplina teatral. Me refiero puntualmente al fenómeno de la espacialidad, acotada esta a un formato no convencional en el despliegue de la teatralidad, y a las configuraciones prácticas desde lo escénico. Para proyectar una investigación desde la espacialidad en lo teatral, entenderemos este concepto como un engranaje sógnico que no es autónomo ni responde a una mera idea de “escenografía”. Nos distanciaremos de la noción escenográfica decorativa definida –en una de sus dimensiones– por Patrice Pavis (2007) en su *Diccionario del Teatro*, donde es entendida como la “organización del escenario y el espacio teatral” (p.164). Se intenta, entonces, configurar la idea de “dispositivo escénico”, en donde la constitución de toda narración escénica y su construcción material (puesta en escena) está definida por el sistema de relaciones que allí presentan; una idea que también aborda Pavis (2007) en su diccionario, definiendo que “el dispositivo escénico visualiza las relaciones” (p.140).

Luego del análisis de la experiencia piloto de “Proyecto vitrinas” (Episodios de cuerpos en el caos<sup>3</sup>), y proyectándola a lo que fue recientemente una segunda instancia de creación desde el formato (que reseñaremos más adelante), existe la hipótesis basada en que esta espacialidad con la que se pretende configurar un material referencial para la creación teatral en este formato, puede eventualmente llegar a contener no tan solo un “lugar estético” o meramente material de la escena, sino que también un espacio en donde se inscriba –en cada ejercicio de creación– una espacialidad teatral particular, única y funcional, con leyes procedimentales de puesta en escena, dramaturgia y de actuación, absolutamente propias de las premisas estudiadas y extraídas del formato abordado. Será un espacio determinante. Determinante de todo.

“Proyecto Vitrinas” intenta poner en valor lo que Paul Ardenne (2006) definió como “arte contextual”, que entre otras cosas se caracteriza por “su marco inusitado de expansión” y por la intención consciente de “sorprender al público” (p. 30). Una forma de hacer en la dirección que deberá dialogar con el concepto de *site specific*<sup>4</sup> y sus procedimientos aplicados a la intervención del espacio real. Es decir, lo que Lehmann (2013) denominó como *teatre on location* para referirse desde un análisis interpretativo de la corriente vinculada a las artes visuales denominada en los años 70 como *site specific*.

(...) el teatro busca espacios de la vida para encontrar puntos en donde unirse como arte, a los rasgos de lo cotidiano e inspirarse en ellos. En los años ochenta y noventa se refuerza la tendencia, no tanto de incluir la cotidianidad en el arte teatral, sino ocupar espacios públicos con el teatro, forzando los límites que reconocen su carácter estético y, a menudo, sobrepasándolos. (Lehmann, 2013, p.234)

---

3. Link de Documental Proyecto Vitrinas Episodios de Cuerpos en el Caos. <https://www.youtube.com/watch?v=CfotmQnmsJg>.

4. El término *site-specific* explora la relación de la teoría arquitectónica y el arte contemporáneo, especialmente en instalaciones y performance. Los cambios que existen



El “Proyecto Vitrinas” es esencialmente una oportunidad. Un hito creativo que posibilita una expansión estética a partir de una nueva forma de contar y hacer teatralidad. La proyección de la idea y el formato se basa fundamentalmente en su constante intención investigativa y tensión conceptual. Una de las miradas en este sentido se centrará en indagar las posibilidades físicas y sígnicas que eventualmente pueden determinar la configuración de una espacialidad con características autónomas vinculadas a nomenclaturas estéticas como el *site specific*, definiciones teóricas como “los no lugares” de Marc Augé (2004), con el objetivo de validar aún más los espacios intervenidos (vitrinas) en contraste y oposición con los que define Augé (*malls* o grandes centros comerciales que funcionan en la lógica de la reproducción sistémica. Sin identidad) y, por último, las premisas aplicadas al espacio escénico desplegadas por Hans –Thies Lehmann en su *Teatro Posdramático*. Todos estos materiales –en diálogo y tensión con las premisas que plantea el vitrinismo en tanto espacio genuino de acción del formato– son puestos en circulación en una puesta en escena entendida según premisa desplegada por Pavis (1998) y que dice que: “La puesta en escena es una relación de diversos enunciadores” (p. 20).

Se trata entonces de crear una espacialidad que cite una memoria y que, a su vez, instale una huella para resignificar esa memoria implícita en esa espacialidad “nativa”, como diría Marc Augé en su texto *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología de la sobremodernidad* (2000). A partir de la exploración e intervención escénica de este nuevo formato expandido. El Proyecto Vitrinas, con su acento investigativo y experimental en el campo de las artes escénicas, intentará validar cada vez más la propuesta morfológica de una espacialidad particular y cargada –en lo semiótico– de contenido e historicidad y huella. Tal como lo se-

---

entre la obra de arte y los lugares en los que se exhibe, varían los significados. La obra de arte, será definida en relación con el lugar en donde se sitúe. *Site-specific* se define a sí mismo por ciertas características, cualidades y significados producidos en una relación específica entre el objeto, el evento y la posición que ocupa.

ñala Lehmann: “Así, el espacio (...) se convierte en un lugar de huellas: las acciones permanecen a través de sus rastros, después de que ya hayan ocurrido y ya hayan pasado; de este modo el tiempo se densifica” (Lehmann, 2013, p. 291). Es profundizar y complejizar aún más –por sus múltiples capas de significado– los microrrelatos que se desprenden del lugar escogido como material escénico. Augé define los no lugares como sitios “contrarios a la Utopía” (2000, p.149), contrarios a lo que se proyecta como lugar comercial, público y *convivial* como lo son las vitrinas de los locales de comercio tradicional. Se intenta entonces, marcar esa diferencia radical reivindicando la verdadera utopía. No solo social y comercial, sino que la política y, por sobre todo, la artística, que ofrece para el campo teatral la aparición de este nuevo formato saturado de relatos e identidad.

**Por donde pasar.** La propuesta de este nuevo formato implica a su vez la implementación práctica de ciertos conceptos fijados desde una pulsión política y estética que deben transformarse en **procedimiento**. Atendiendo, por cierto, a la idea central de resignificar aquello que ya existe en lo teatral y en lo contextual. El arte contemporáneo permite y facilita los cruces y los diálogos interdisciplinarios. No solo en los propios estamentos del propio teatro, o de las artes escénicas o, en rigor, acotado solo al campo del arte como lo manifiesta Lehmann (2013): “Durante la gestación de un nuevo paradigma, las estructuras y los rasgos estilísticos futuros surgen casi inevitablemente mezclados con los tradicionales” (p.40), sino que también entre lugares, espacios, conceptos, procedimientos y nomenclaturas del quehacer contemporáneo que no necesariamente están ligados al arte – en su vinculación directa y cotidiana, o genuina–. Lo que se debe desprender de la afirmación de Lehmann es que la intención de búsqueda experimental detona la aparición de cruces y, por ende, de nuevo material tal vez no desconocido, pero sí resignificado. Asumiendo esa máxima que articula muchas miradas en el quehacer escénico, se enfrentan entonces dos plataformas artísticas situadas, en una primera instancia, en corrientes disciplinares

alejadas de la teatralidad; sin embargo, establecen un puente evidente en la búsqueda de sentido y lenguaje vanguardista y contemporáneo de una idea de la autoría en la mirada artística. Sometemos la investigación a la búsqueda de los intersticios del hacer contemporáneo en donde la aparición de significancia está en el umbral que se edifica al hacer los cruces. Al respecto, y promoviendo un espacio híbrido del quehacer artístico contemporáneo, el pensador Francés Nicolás Bourriaud en *Post Producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (2009), plantea la intención de que el arte debe dejarse permear por todos y cada uno de las manifestaciones que lo rodean, no tan solo del propio arte: “Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas, a lo cual nos invitan los artistas de los que hablaremos es ante todo saber apropiárselas y habitarlas” (p.14). Hablamos entonces de una remirada en torno a una forma de entender el trabajo en un espacio de real connotación memoriosa implícita. Se trata de instalar lo que Juan Nicolás Martínez (2011), director del Párraga, en el prólogo del Libro *Repensar La Dramaturgia* propone que el arte contemporáneo debe “establecer los nuevos alfabetos y, tanteando, empezar de nuevo a renombrarlo todo” (p.9). Los conceptos propuestos son instalados como alternativa escénica a partir de la lectura profunda del formato y sus potenciales discursivos, memoriosos y artísticos. Son nomenclaturas teóricas y prácticas que sugieren aún más densidad en la búsqueda de la consolidación teatral del formato “Proyecto Vitrinas”. Estos atisbos procedimentales son: la intervención artística para la emergencia de un discurso crítico / el contenido como factor de generación de discurso y recurso estético / trabajo escénico integral: la obra de teatro / los sueños / lo performático / la instalación como huella e indicio / la catástrofe / la memoria<sup>5</sup>.

---

5. Conceptos que son parte elemental en la consolidación de procedimientos para la aparición de la teatralidad en Proyecto Vitrinas y que se proyectan sistematizar en un Manifiesto Referencial que se encuentra en proceso de estudio y elaboración.

**La oportunidad.** Nuestro mayor interés al realizar esta propuesta creativa particular de “Proyecto Vitrinas” es hacer aparecer un nuevo espacio para la teatralidad. Un territorio fértil para crear, investigar y complejizar el hacer escénico, posibilitando a su vez la emergencia de nuevas formas y de cómo estas se aproximan al público, lo buscan, lo forman, lo seducen. Al respecto, Ramón Griffiero en su libro *La Dramatúrgia del Espacio* (2011) señala que el trabajo del artista “se trata de una búsqueda de la búsqueda de nuevas formas para expresar los contenidos de la especie, la construcción de ideas que en imágenes o representaciones es la función del oficio” (p.43). Finalmente, el cruce de elementos estéticos, culturales y políticos que emergen de este nuevo formato nos parece de gran interés poder compartirlo con otros directores, poniéndolo a disposición de su imaginario, para que a partir de su mirada particular puedan encontrar nuevas capas de narración y de esta forma construir conocimiento colectivo. Confiamos en que “Proyecto Vitrinas” es sin lugar a dudas un formato y una idea donde seguir encontrando nuevos sentidos para la teatralidad contemporánea.

**La segunda aplicación.** En el mes de octubre del año 2015 se realiza Proyecto Vitrinas; Episodio II. Hallazgo, revelación y Deseo. Esta segunda experiencia consistió en la invitación a 5 directores de Valparaíso y Santiago a intervenir, bajo las premisas y conceptos de este nuevo formato, vitrinas de locales minoritarios en la ciudad de Valparaíso. Se involucran en un proceso de investigación cruzada y colaborativa, desplegando sus imaginarios en vitrinas asignadas o escogidas los directores Andrés Hernández, Denisse Duarte, Miguel Muñoz, yo, Danilo Llanos, todos de Valparaíso, junto al académico y director de Santiago Marcos Guzmán. El formato comprendió 5 obras de 15 minutos cada una. Los locales y las obras que se crearon fueron los siguientes: **Blanca Nieves** con la obra *Ensayo*, dirigida por Danilo Llanos; **Ferretería Victoria** fue la encargada de recibir *Pájaros Negros*, dirigida por Miguel Muñoz; **Calzados Jugal** con la obra *Trabajo: La confesión de la posteridad*, dirigida por Denisse Duarte; **Sombrerería Ex**

Eliseo Rojas fue el contenedor de *Estamos todos en peligro*, a cargo de Marcos Guzmán; por último, *Óptica Bulling & Bulling* fue el escenario del montaje *Intento de orden*, dirigida por Andrés Hernández.

Esta nueva instancia investigativa ofreció también nuevas miradas, conceptos, crisis, lecturas y proyecciones desde el quehacer escénico. ¡En buena hora!<sup>6</sup>. Estamos en presencia de un formato dinámico y exquisito en sus infinitas posibilidades expansivas de teatralidad. Cada director propuso un imaginario, provocando un estallido conceptual y estético que da garantía de experimentación y, por cierto, de nuevos procedimientos que quedan al servicio de nuevas formas teatrales para despegar en este maravilloso espacio. “Proyecto Vitrinas” es el resultado de la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos por parte del Centro de Investigación Teatro La Peste, lo que se traduce en estas puestas en escena que ocupan un espacio de exhibición poco convencional para las artes escénicas, como son las vitrinas de locales comerciales tradicionales del plan de la ciudad. Pulsa siempre como motor de acción, la constante transgresión de todo aquello que suene a lugar establecido y el destrozo de lo que sea un límite para generar lugares de crisis en la teatralidad.

El Centro de Investigación Teatro La Peste –contexto en el que se desarrolla esta investigación y agrupación a la que pertenezco, desarrollando mi oficio de director– en sus 15 años de trayectoria se ha caracterizado por proponer espacios y contextos para la creación, que derivan en prácticas escénicas que generan una reflexión, crítica y estética particular, siempre intentando proponer preguntas a partir de temas complejos y coyunturales. Cada apuesta creativa ha sido una experiencia investigativa profunda, tanto de los temas como de las formas, recursos y estrategias teatrales. En esta oportunidad y, a propósito de la figura de centro de investigación,

---

6. Link de Resumen Proyecto Vitrinas; Episodio II, HALLÁZGO, REVELACIÓN Y DESEO. Esta versión contó con un financiamiento del Fondart Regional Convocatoria 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=Dgscg6J7v7U>

aparece la necesidad de reflexionar en torno a procedimientos que se están gestando como núcleo creativo, en particular a la emergencia de un formato investigado que reúne elementos ya previamente trabajado por Teatro La Peste en sus distintas fases creativas, pero que ahora confluyen en la aparición de un espacio de creación experimental que precisa de ser categorizado, entendido y proyectado. Como centro de investigación entendemos el objeto de estudio como un flujo constante y necesario para la atenta mirada de los nuevos modos de producción en la escena, que son fruto también de una sociedad líquida que ofrece cambios. A propósito de “Proyecto Vitrinas” comienzan a levantarse conceptos que si bien es cierto no son “novedosos” o puramente vanguardistas, son categorías que se erigen velozmente con el fin de ser recodificadas, reentendidas, repensadas y reaplicadas en la praxis de la escena contemporánea. Y, por cierto, a partir de uno como autor y artista revisar(se), repensar(se) y rehacer(se) mis particulares modos. Juan Nicolás Martínez (2011), director del Centro Párraga de Murcia, España, en el segundo prólogo del libro *Repensar la Dramatúrgia* realiza una reflexión anunciando la obligación del artista investigador de complejizarse en el quehacer propio de la creación: “(...) y eso significa que hay que empezar de cero, establecer los nuevos alfabetos y, tanteando, empezar de nuevo a renombrarlo todo. Sin el recurso de los grandes referentes, ante la imposibilidad de atenerse a ningún punto de partida previo, hay que cuestionarlo todo de nuevo y eso implica que hay que cuestionarse la propia posición, la mirada” (P. 9). En términos de temáticas y espacios para abordar en el teatro, nos interesa (al Centro de Investigación Teatro La Peste) situarnos en donde es incómodo estar y en donde es difícil sostenerse de pie. De allí salen preguntas que tal vez no tengan respuestas y esas son las preguntas que nos interesa proponer.

## Bibliografía

Ardenne, P. (2006) *Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. España Murcia: CENDEAC.

Auge, M. (2000) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la sobremodernidad*. España: Edisa S.A.

Bourriaud, N. (2009). *Post Producción. La cultura como escenario: modos en que el arte re programa el mundo contemporáneo*.

Chejov, A. (1995). *La Gaviota*. Chile: Editorial Andrés Bello.

Griffero, R. (2011). *La Dramaturgia del espacio*. Chile: Frontera Sur.

Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. España: CENDEAC

Martínez, J. (2011). Prólogo en *Repensar La Dramaturgia*. Murcia: Centro Párraga y CENDEAC..

Pavis, P. (2007) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Pavis, P. (1998) *Teatro Contemporáneo: Imágenes y Voces*. Universidad Arcis: LOM Ediciones.

Ramírez, M.; Mendoza, M. (2007). *Las vitrinas de las tiendas indumentarias como factor clave para generar ventas*. Seminario de Título Ingeniero comercial, Mención Administración. Santiago de Chile. Universidad de Chile

Soto, P. (2003). *Diseño de Escaparates*. México: Editorial Océano.

# **CUERPO AFECTADO: INSTANCIA METODOLÓGICA QUE RE-SIGNIFICA UNA PRESENCIA ESCÉNICA, DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS PATRONES CORPORALES DE ALEXANDER LOWEN**

FRANKO RUIZ VICENCIO

---

Magister en Artes mención Dirección Teatral, Diplomado en actuación teatral. Profesor educación general básica, licenciado en educación. Actor, coreógrafo y Director teatral. Direrector de la Compañía Teatro Experimento Pierrot.

Se ha desarrollado profesionalmente desde el año 1999 en las artes escénicas a través de la Actuación, la Danza y la Dirección Teatral. Actualmente está cumpliendo 16 años como Director de la Compañía Teatro Experimento Pierrot de Valparaíso. Ha participado en importantes Festivales a nivel nacional e internacional, siendo reconocidos en Eventos como Teatro del Mercosur Argentina (2002), Fiesta del Teatro San Martín Venezuela 2003, Bunte Buehne Fellbach Alemania (2004), Experimenta 9 Teatro, Argentina (2007).

Actualmente lleva 16 años impartiendo clases de Teatro y Danza en Establecimientos Educativos, Centros Culturales y Universidades.



## Resumen

Los psicólogos sostienen que los primeros seis años de vida son los más significativos para el desarrollo de la personalidad de un individuo. Las negaciones cariñosas o los traumas vividos son afecciones emocionales que prontamente se convertirán en afecciones corporales, pues mente y cuerpo son uno solo y el cuerpo somatiza lo que la mente experimenta.

En este contexto, la investigación que pretendo establecer, recoge la disciplina Bioenergética de Alexander Lowen como punto de partida para construir “un cuerpo emocionado” y al mismo tiempo “un cuerpo afectado” donde la zona de conexión y anclaje está puesta principalmente en lo orgánico a través de la caracterología de tipos de personalidades aplicadas a una puesta en escena teatral. Las tipologías corporales corresponden a: el carácter oral, el carácter masoquista, el carácter histérico, el carácter pasivo-femenino, el carácter esquizoide. Este vínculo se desarrolla con la idea de re-significar una presencia escénica y generar así una dramaturgia corporal que narra y evidencia el estado emocional de los personajes.

El primer tema que inicia este diálogo con el trabajo teatral se relaciona con los descubrimientos terapéuticos de la Bioenergética provenientes del médico y psiquiatra Alexander Lowen, fundador y principal impulsor de este método que tiene sus raíces y sus antecedentes históricos en las teorías de Freud, Jung y especialmente de Wilhelm Reich, siendo este último discípulo de Freud y maestro de Lowen.

La Bioenergética es un modo de entender la personalidad humana en términos del cuerpo y sus procesos energéticos, también, una forma de terapia que combina el trabajo entre el cuerpo y la mente. “Cuando un movimiento abarca el cuerpo entero de una manera unificada, el resultado es una expresión emocional sentida por la persona” (Lowen, 1965) . Lowen lograba provocar a sus pacientes con ejercicios físicos para que surgieran las emociones reprimidas registradas en el cuerpo como tensiones musculares. El objetivo era ayudar a las personas a gozar al máximo de las funciones básicas del cuerpo: respiración, movimientos, autoexpresión, sexualidad, sentimientos y emociones. En esta disciplina terapéutica, Lowen establecía algunos parámetros para el análisis, planteando que se pueden determinar los conflictos emocionales en una persona de la manera en cómo se mueve.

“Las emociones son hechos corporales, son literalmente movimientos o alteraciones dentro del cuerpo, que generalmente se traducen en alguna acción exterior” (Lowen, 1987, p. 53) . Esta expansión y contracción del cuerpo, es la que evidencia una emoción perturbadora, una emoción que está afectando el estado material y visible del organismo que prontamente tendrá la necesidad de liberarse.

En este contexto, la investigación que pretendo establecer en la presente experiencia, recoge la disciplina Bioenergética de Alexander Lowen como punto de partida para construir “un cuerpo emocionado” y al mismo tiempo “un cuerpo afectado” donde la zona de conexión y anclaje está puesta principalmente en lo orgánico a través de la caracterología de tipos de personalidades.

Me interesa este autor porque pone en evidencia un conflicto a nivel corporal instalando ciertas tipologías de la vida diaria que pueden ser exploradas desde otra visión. Además, sitúa una llamativa disciplina psicoterapéutica donde varios de sus componentes pueden ser transferidos en los procesos creativos para desarrollar interesantes personajes teatrales. Las tipologías corporales corresponden a: el carácter oral, el carácter masoquista, el carácter histérico, el carácter pasivo-femenino, el carácter esquizoide.

Desde esta área del cuerpo procederé a instalar un proceso para vincular y desarrollar la Dirección de las Actrices. Mi idea inicial se basa en que a través de una corporalidad no cotidiana, las actrices puedan adquirir una mayor presencia escénica y desde ahí materializar el dolor de manera física acorde a la rigidez y tensión de cada patrón corporal estudiado para accionar con esa incomodidad el cuerpo en la escena teatral.

Estas tipologías provienen de estados emocionales complejos de las personas y se alojan en partes específicas del cuerpo, denotando de esta manera formas y posturas con las cuales se identifican ciertos individuos. Con lo anterior, no se está clasificando a personas, sino posiciones defensivas. Además, se plantea que no existen tipos puros, pues cada individuo combina diferentes grados de estos patrones defensivos.

Interesante es relacionar entonces el cuerpo afectado de Lowen con el cuerpo significativo y material en el teatro, a través de un proceso de trabajo para llegar a la aplicación en la puesta en escena de la obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*.

A partir de esta perspectiva, utilizaré el concepto de “cuerpo afectado” según la caracterología de Alexander Lowen para la concepción de los personajes con la finalidad de potenciar la presencia y el estado emocional del actor-actriz, comenzando en primera instancia con su principal herramienta de trabajo; el cuerpo. A partir de este anclaje, y aludiendo a la historia de la obra, orientaré además aquellos momentos oscuros de los personajes para

revivir y traer al presente el recuerdo trágico cristalizado en un cuerpo afectado y re-significado escénicamente, realizando una observación principalmente en la dirección de actores, en este caso, de las actrices para lograr paso a paso la construcción de sus respectivos personajes.

Necesariamente este modo de abordaje en la puesta en escena pone en tela de juicio la concepción tradicional del texto dramático, es decir aquel escrito previamente por un dramaturgo. De esta manera, la idea es entrar a un proceso de creación escénica que no es solamente comenzar desde lo psicológico, ni tampoco de un texto preexistente, sino que la intención es documentar un trabajo que pase por procesos distintos a los establecidos convencionalmente donde el cuerpo afectado de las actrices origina una dramaturgia y que se va complementando con la dramaturgia de diálogos verbales. “Un recorrido sobre y desde el cuerpo a partir del lenguaje escénico es de antemano un acto de dimensión estético, perceptivo, sinestésico y dialéctico” (Borges, 2011, p. 15). Trabajar con el cuerpo entonces, amplía las convicciones estructuradas muchas veces imperantes en una cultura solamente desde la palabra. Con esto, la dramaturgia que se generará, será desde una concepción distinta por medio de la fragmentación de los hechos y de situaciones con los personajes.

Para lograr un mayor desarrollo con el cuerpo del actor-actriz en escena, es que se desprende la idea de un “cuerpo afectado”, de un sitio afectado, de un motor que impulsa diversas posibilidades de enunciación, en este caso, una manifestación corporal-narrativa.

Esta investigación no pretende detenerse en los aspectos psicológicos de las caracterologías estudiadas para la creación de los personajes, tampoco en sus relaciones desde la asociación de caracteres para establecer un determinado rol y desde ahí crear una dramaturgia. Ambas concepciones son material propicio para una siguiente investigación, ya que el correspondiente abordaje se realiza desde una construcción con el cuerpo y así

experimentar la afectación que les da sentido y carga emotiva concretándose en una mayor presencia escénica.

### “El Cuerpo Afectado” como proceso de búsqueda del personaje

Un cuerpo puede ser afectado de diferentes formas tanto física como psicológica. El cuerpo es el recipiente de lo que sentimos, en él se cristalizan las carencias afectivas y los traumas mentales por los que somos sometidos principalmente en nuestra niñez. Así lo plantea Alexander Lowen.

Los sentimientos circulan por nuestra piel, se posicionan en lugares para después recordarnos que están ahí y cuando esto sucede algo pasa a nivel muscular provocando una tensión que se refleja en el decir y en el hacer, pues de alguna u otra manera se manifiesta.

El cuerpo evidencia, el cuerpo expresa, el cuerpo muestra lo que intenta ocultar modificándose consciente e inconscientemente logrando una transformación ya sea de forma sutil o demostrando evidentemente un estado en particular.

Desde el punto de vista de la “transformación de un cuerpo”, es donde puse un especial énfasis en el proceso de trabajo para la búsqueda de personajes, éstos debían poseer un estímulo físico para hablar desde el dolor vivido, un dolor que pone en evidencia no solo una evolución corporal, sino también vocal.

Para demostrar aún más el estado corporal de cada uno de los personajes, les pedí a las actrices que dividieran la transformación de la caracterología a través de cuatro capas. Cada una debía establecer el cambio ajustando la corporalidad de acuerdo a esta nueva forma, de acuerdo a este nuevo cuerpo. Por lo tanto, este “cuerpo afectado” se hizo presente especialmente en los momentos cuando los personajes recordaban momentos de terror y tensión según sus historias individuales y también colectivas. De este modo fuimos construyendo y re-construyendo una corpora-

lidad que hablara del dolor y en este caso, del dolor que causa la ausencia de un hijo. Madres en busca de sus hijos y que fueron arrancados de su lado por acciones que el hombre impone a través de regímenes absolutistas. “Cuerpos afectados” desde una hija separada de su madre debido a los campos de concentración nazi, un hijo raptado en la dictadura militar chilena y una hija desaparecida a causa de la bomba nuclear de Hiroshima y Nagasaki. Estados de devastación al recordar el momento preciso de la pérdida de los hijos para finalmente “re-conocer” que la muerte también es un punto de encuentro.

### Caracterologías aplicadas según Alexander Lowen

Las tipologías abordadas fueron: Oral, Esquizoide, Masoquista, Histérico y Pasivo-Femenino. Cada patrón corporal alude a un estado que proviene de sensaciones emocionales. Lowen al estudiar las diversas caracterologías pudo comprobar que en cada una de ellas hay un poco de todas, aunque siempre prevalecerá solamente una como concepto dominante de la personalidad.

Parece poco probable que un individuo pueda crecer en nuestra cultura sometido únicamente a uno de estos trastornos. La mayoría de los individuos presentan una combinación variable de oralidad, masoquismo y rigidez. El análisis del carácter no se basa en la pureza del tipo, sino en la pauta de comportamiento dominante. (Lowen, 1995, p.166)

Hay rasgos en cada uno de los tipos de personalidades que eran imposibles de abordar en las zonas corporales de las actrices y que corresponden a las estructuras que se van estableciendo durante la etapa de crecimiento. Como por ejemplo poseer un escaso desarrollo óseo en el carácter oral, así como también tener hombros estrechos o anchos como es el caso del carácter pasivo-femenino.

En este sentido, fue interesante experimentar una transformación corporal, transformación que andaba buscando para que la presencia actoral tuviera más peso y además cobrara una mayor re-significancia. Esto en el primer caso creo que hubiera sido un “cuerpo sobre un mismo cuerpo” y la reestructuración no habría sido tan importante de lograr, pues me interesaba encontrar una metodología de trabajo que pudiera abrir el campo investigativo escénico.

Pensando entonces en esta readecuación corporal, me propuse abordar aspectos tangibles que podían ser llevados a escena. Desde esta perspectiva realicé un paralelo entre lo propuesto por Lowen y lo desarrollado en el proceso de ensayos de acuerdo a las exigencias físicas reflexionadas. Decidí entonces separar cada tipología en capas corporales.

Cuando hablo de “capas corporales”, me refiero a focalizar la zona que deberá reestructurarse en relación a cada tipología. Tal lugar de afectación será de acuerdo a aquellas características posibles de llevar al cuerpo y significará: contraer, tensar, rigidizar e inmovilizar la disposición ósea y muscular de cada una de las actrices. En definitiva, “capas corporales” las defino como aquellos fragmentos del cuerpo que se contraen según caracterología desprendida de Alexander Lowen.

Los lugares de afectación a través de estas capas corporales que finalmente desprendí y que fueron trabajadas en la investigación para re-significar la presencia escénica de las actrices, fueron las que a continuación se describen.

## Enunciación de la Dramaturgia Corporal de acuerdo a proceso vivenciado

A partir de la descripción de las caracterologías de Alexander Lowen, se enuncian las capas desarrolladas en la construcción de los personajes las cuales fueron:

### Caracterología ORAL: Personajes Fujiko e hija

Afectación  
(Capas trabajadas)

1. Peso corporal sobre los talones
2. Pelvis y nalgas adelantadas
3. Hombros retrasados
4. Proyección de la cabeza hacia adelante

El peso corporal sobre los talones provocó inestabilidad, fue perder un poco el equilibrio pues el peso no está distribuido proporcionalmente en la planta de los pies. Si a esto le agregamos pelvis y nalgas adelantadas más los hombros retrasados el cuerpo tiende a irse un poco hacia atrás. Lo que más sobresale hacia adelante es la cabeza dando la sensación que es lo único que mantiene al cuerpo para que no se caiga de espaldas, es como una especie de ancla que realiza la fuerza opuesta al peso corporal y así evitar el derrumbe.

Esta caracterología finalmente funcionó, los cuerpos de las dos actrices lograron reconocer las aéreas de afectación involucradas. A mi parecer dio resultado debido al contrapeso existente en el cuerpo, pues se observaron fuerzas opuestas hacia adelante y hacia atrás generando una mayor estabilidad al momento de caminar.



## Caracterología MASOQUISTA: Personaje Lila e hijo

Afectación  
(Capas trabajadas)

1. Leve inclinación de rodillas por la falta de firmeza en su espina dorsal
2. Pelvis hacia adelante contrayendo glúteos
3. Cabeza hundida asimilando cuello grueso y
4. Rigidez en la mitad superior del cuerpo

Falta de firmeza en su espina dorsal lo que conlleva a que el cuerpo apoye su peso en la parte de los talones y así conservar una postura relativamente erguida. Esto se une a la pelvis hacia adelante contrayendo glúteos con la sensación de afirmarse de algo y así evitar el desplome completo.

La cabeza hundida fue uno de los aspectos que más trabajo costó realizar, pues se tendía a dirigirla hacia adelante en lugar que fuera hacia abajo, como tapando el cuello lo que llevaba a que los hombros también entraran en ese juego. Finalmente la rigidez en la parte superior disponía un cuerpo cargado de tensiones paralizándolo en momentos la adecuada respiración.

Esta caracterología demostró bastante complicación para las actrices, pues la cabeza tendía su inclinación hacia adelante pareciéndose mucho a la tipología oral. Achicar el cuello o hundir la cabeza tiende a llevar los hombros hacia arriba, pues el énfasis debía estar en la cabeza hacia abajo. Además la cabeza se extendía a buscar una diagonal hacia arriba. Todo esto llevó a que las otras dos actrices manejaran la disociación corporal de la mejor manera posible y así representar una caracterología distinta a la anterior. Aspecto que se logró medianamente debido a una reacción natural del cuerpo por sacra la cabeza en vez de esconderla.

Producto de la lenta circulación sanguínea, debido a la tensión acumulada en la cabeza, el color de la cara adquiere un semblante gris.

### Caracterología ESQUIZOIDE: Personaje Esther e hija

Afectación  
(Capas trabajadas)

1. Inmovilidad de la pelvis
2. Inmovilidad de los omóplatos
3. Articulaciones inmóviles y rígidas
4. Cabeza un tanto separada del cuello  
(Inclinación)

Inmovilidad de la pelvis, solamente al mencionarlo automáticamente el cuerpo centra su atención en esa zona realizando una leve tensión. La inmovilidad de los omóplatos significó además rigidez en la espalda dando como resultado una inmovilidad también en las articulaciones de los brazos. Y la cabeza un tanto separada del cuello, resultó ser una cabeza con una inclinación a un costado para dar una imagen de desprendimiento del cuerpo. Es decir, cuerpo y cabeza escindidos.

Fue difícil encontrar una manera de hacer ver la cabeza cortada del cuerpo, me cuestionaba cómo se podría asimilar tal característica. Surge entonces la idea de torcer la cabeza hacia el lado derecho para que de alguna manera el eje central del cuerpo tuviera una incisión y así visualizar una figura curvada. Respecto a las articulaciones inmóviles y rígidas, Lowen comenta que se aprecia más en los tobillos, pero para hacer resaltar aún más la silueta decidí hacerlo en la parte superior del cuerpo. Entonces quise hacer notar aquellas relacionadas con el brazo. De esta forma las actrices optaron por rotar sus brazos y aplicar una fuerte tensión que incluyera codos, muñecas y dedos. Aquí las tensiones nacen todas desde las articulaciones como una manera de inmovilizar toda su zona superior como coraza para defenderse.

## Caracterología ESQUIZOIDE: Personaje Esther e hija

Afectación  
(Capas trabajadas)

1. Pelvis retraída
2. Espalda rígida e inflexible
3. Rigidez en el pecho y abdomen
4. Cuello tieso con cabeza erguida

Aunque en esta tipología estaban claramente definidas las capas por las cuales el cuerpo debía atravesar, al momento de aplicarlas en escena tal afectación se visualizó como un todo, es decir, la rigidez corporal fue generalizada sin realizar el tránsito de capa por capa. La afectación entonces, comenzó desde los pies a la cabeza involucrando así una dureza por todo el cuerpo provocando de esta manera una tensión en todas las articulaciones que paralizó el caminar de las actrices otorgándoles movimientos más lentos y densos producto del peso y arrastre de sus cuerpos.

La voz también se vio alterada pasando de la palabra al grito y enfatizando el instante de desesperación otorgada por la historia. Desde esta perspectiva dejé que el cuerpo hablara y se manifestara según las emociones de las actrices, y que, a modo de coro, resultó mucho más efectivo instalándose con una mayor presencia escénica, además ese momento anticipaba la siguiente coreografía grupal que exponía la desesperación personal y al mismo tiempo colectiva de los personajes.

## Caracterología PASIVO-FEMENINO: Todos los personajes

Afectación  
(Capas trabajadas)

1. Parte superior del cuerpo rígida
2. Parte superior del cuerpo agresiva
3. Parte inferior del cuerpo débil
4. Cierta inmovilidad física en el rostro

En esta tipología dividimos el cuerpo en dos partes, tal como lo describe esta caracterología: la parte superior rígida y agresiva y la inferior débil y un tanto más relajada. En este aspecto al rigidizar toda una zona las actrices tendían también a rigidizar sus manos llevando de esta manera los codos pegados a sus intercostales. Esta parte rígida y agresiva asimilada en adherir los codos al cuerpo, tuvo como consecuencia sacar el pecho como una especie de arma de defensa y ataque poniendo además sus manos para bloquear los demás cuerpos que rozaban su espacio personal.

También se le sumó un rostro completamente inmovilizado y tenso, lo que dio por resultado una cara que comunicaba dureza y frialdad y un cuerpo que comunicaba un escaso compromiso emocional.

En general, el asignar este tipo de categoría para precisar las capas de transformación me permitió trabajar de manera más específica la afectación del cuerpo y encontrar una contraposición visual más marcada, aunque en una de las tipologías las capas no permitieron seguir su orden, sin embargo, de igual forma se pudo observar lo sucedido entre “cuerpo sano y cuerpo afectado”

Importante es también, seleccionar los momentos exactos de afectación corporal, pues deben ser integrados con mucha precisión en relación a los momentos que se van develando en la historia que se está narrando, ya que esa información corporal también debe ser coherente con aquella información donde el público va estableciendo los nexos y asociaciones y así completar la dramaturgia que se despliega desde el cuerpo, la palabra y el espacio escénico.

El proceso de cambiar el cuerpo se torna muy dificultoso, pues sabemos que toma su posición de acuerdo a una contextura física que se va formando con el correr del tiempo. Solamente un accidente físico puede llevarnos a adoptar otra postura radicalmente diferente a la que se posee.

En este sentido, el imponer otra disposición ciertas articulaciones o ciertos músculos implicaron una nueva adecuación que cambiaron notoriamente nuestro movimiento.

Durante el proceso de investigación para las actrices fue difícil dissociar el cuerpo en relación a lo impuesto por cada patrón físico. Significó re-construir una forma a partir del músculo y sacarlo de la posición en la cual se acostumbraba a tenerlo. Debo agregar que también fue un tanto doloroso y difícil de asimilar.

En general las actrices sintieron mucha incomodidad en establecer este nuevo cuerpo, un cuerpo afectado en lugares decisivos para su articulación en la construcción de determinadas acciones, ya sea en forma individual, en parejas y grupal.

Otras de las dificultades experimentadas en la investigación, fue que desde este acostumbramiento físico, la voz sufrió ciertas alteraciones debido a la rigidez corporal demandada por las tipologías abordadas. Entonces, ¿cómo utilizar la impostación de la voz entregada por la institución académica?

Lo anterior significó un cuestionamiento acerca de cómo guiar esa voz, qué decisión debía tomar para aprovechar dicho recurso que salía desde la rigidez del cuerpo. Fue ahí donde reconocí que si el cuerpo estaba afectado la voz también debía estarlo.

Desde esta mirada, buscamos una manera de hablar con la afectación que provenía naturalmente de aquellas tensiones musculares, realizando un trabajo muy a conciencia sobre no dañarse las cuerdas vocales. Es decir, una proyección vocal deformada desde el dolor físico pero sin tensar la zona del cuello y la garganta. Difícil, pero poco a poco se fue logrando debido a la concientización de las zonas específicas que entran en juego.

Estos aspectos se tornan interesantes al momento de interpretar un personaje, pues la imagen que finalmente se ve en escena es potente al contrastar ambientes de tranquilidad y tensión enfocando como eje central voz y cuerpo.

Si bien es cierto, las características propuestas por cada tipología se trabajaron de manera mucho más exagerada que en lo cotidiano de la vida y han servido como puntos significativos de referencia para descubrir y crear una posible metodología de trabajo.

En términos más concretos, la caracterología oral resultó cristalizarse desde la zona pélvica y hombros prolongándose a todo el cuerpo. La caracterología masoquista se vio complicada en cómo achatar la cabeza y encontró su punto neurálgico en las aéreas del cuello y la pelvis extendiéndose a toda estructura corporal. La caracterología esquizoide se intensificó mayormente en el cuello, omóplatos y en las articulaciones superiores del cuerpo. El carácter histérico se posicionó desde los pies a la cabeza con tensiones localizadas en todas las articulaciones originando una mayor densidad en los movimientos corporales. Finalmente, el carácter pasivo-femenino pone su mayor atención en la parte superior del cuerpo situando su rigidez en los brazos, columna y cara.

La acumulación de tensiones produjo en las actrices que su cuerpo hablara, que su cuerpo evidenciara un dolor y una resistencia al ejecutar acciones como caminar, hablar, sentarse, etc.

Es importante precisar que, actualmente la obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel* de la Compañía Teatro Experimento Pierrot aún está en cartelera, me interesa continuar creciendo en ello tomando en cuenta la retroalimentación que se genera desde el espectador. Es importante mencionar que las funciones realizadas han tenido una muy buena acogida del público. Esto no quiere decir que no sigamos precisando aún más ciertos aspectos, pues cada presentación se convierte en un gran desafío a evaluar y reflexionar como equipo creativo.

Considero que la presente investigación, me ha significado un aporte desde el punto de vista metodológico como director teatral en la dirección de actores, pues orienta y articula un camino que potencia el estado emocional, en este caso, de las actrices comenzando principalmente desde el cuerpo, aspecto que se va demostrando progresivamente en la actuación re-significando una presencia escénica. Lógicamente quedan muchas preguntas por responder, y considero que eso mismo es lo que potencia el trabajo de experimentación y de una investigación aplicada, abrir

interrogantes para tomarlas en otros procesos de búsqueda, ampliar los caminos recorridos y contrastarlos con los ya transitados, en este ámbito, experiencias para llevarlas al campo de las artes escénicas con la intención de generar diversos cruces, iniciados por contenidos similares a esta investigación, donde el campo psicoterapéutico, impulsado desde un nivel corporal, sea el soporte y el nexo que permita ampliar el vasto territorio que aún queda por explorar en el arte, y específicamente, en el teatro con todas sus posibilidades de creación.

## Bibliografía

Borges, A. (2011). *Dramaturgia Corporal*. Chile: Editorial Cuarto Propio.

Lowen, A. (1965). Conferencia I Respiración: Respiración, Sentimiento y Movimiento, [en línea], <[http://www.bioenergeticsaab.com/pdf/Respiracion\\_sentimiento\\_movimiento.pdf](http://www.bioenergeticsaab.com/pdf/Respiracion_sentimiento_movimiento.pdf)>, [consulta: 20 junio 2013]

(1987). *Bioenergética*. México: Editorial Diana.

(1995). *El lenguaje del cuerpo*. España: Editorial Herder.

# INTERACCIONES ENTRE TEATRO Y CONTEXTO HOS- PITALARIO EN EL PROCESO CREATIVO E IMPLEMENTA- CIÓN DEL PROYECTO “MEDI- CINA Y TEATRO: PEQUEÑO ES- PECTÁCULO DE MARIONETAS PARA LA SALUD”

CONSTANZA ALVARADO ORELLANA

---

Actriz y Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). El 2011 obtiene una beca del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para realizar sus estudios de posgrado. Actualmente se desempeña como investigadora adjunta de la Escuela de Teatro PUC. En este contexto realiza labores archivísticas en torno a material iconográfico del Teatro Chileno para el Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral PUC, y de edición en la Revista Apuntes de Teatro. Participa también en EncargArte, plataforma de gestión e investigación de artes aplicadas. Allí su motivación se dirige especialmente a la vinculación entre teatro y salud, tanto en la formación de profesionales en esta área como al impacto de prácticas teatrales en contextos sanitarios. Actualmente se desempeña como docente del curso de Antropología Médica de la Escuela de Medicina PUC y en el Diplomado de Teatro Aplicado de la misma casa de estudios. Ha colaborado en diversidad de proyectos de investigación interdisciplinarios, entre los que destaca la exploración teatral de dispositivos de simulación para la formación médica, proyecto de la Escuela de Teatro y Medicina financiado por Vicerrectoría Académica PUC. Ha participado de congresos nacionales e internacionales y publicado sus trabajos en revistas chilenas y extranjeras.



## Resumen

Enmarcado en el ámbito del teatro aplicado y las prestaciones entre artes y salud, este texto presenta un proyecto teatral realizado en tres centros hospitalarios de Santiago de Chile: Hospital Luis Calvo Mackenna, Hospital Clínico de Red de Salud UC CHRISTUS y Casabierta de la Fundación Coaniquem. Se trata de la puesta en escena del poema de Claudio Bertoni “Para una amiga que intentó quitarse la vida”, dirigida por Jaime Lorca e interpretado por el actor y humorista gráfico Leonel Arregui. El presente documento se centra en la revisión de las interacciones entre el campo de la salud y el teatral, que tienen lugar tanto en el proceso creativo como en la presentación de la obra en los establecimientos escogidos. Este trabajo se basa en las entrevistas realizadas al equipo de trabajo, así como también en la observación de ensayos y funciones de la obra. Se espera con este texto contribuir a la documentación y elaboración reflexiva de estas prácticas teatrales realizadas en contextos novedosos para la disciplina teatral, las cuales, frecuentemente, pasan inadvertidas como fenómenos de investigación para las artes.

El décimo Encuentro Teatral que impulsa la Universidad de Playa Ancha nos propone en esta ocasión pensar la creación, la producción y la educación artística en y para el siglo XXI. Este siglo nos ha enfrentado al reconocimiento de la alta complejidad que caracteriza la realidad y sus problemas, demandando cada vez más la integración de saberes diversos y con ello la participación de las artes junto a otras disciplinas y sabidurías para la interrogación y comprensión de esta. En el campo del teatro, en los años sesenta surgen prácticas que desafían la dicotomía entre el conocimiento científico y el humanista, haciendo converger nuevos puntos de vistas y posibilidades para abordar problemas sociales de diversa índole. Surge así al interior del sistema teatral la línea de investigación y acción de *teatro aplicado*, desarrollado con fuerza en Europa, particularmente en el Reino Unido, en Estados Unidos, Australia y Nueva Zelanda. Se trata de la puesta en valor y la exploración de prácticas teatrales aplicadas a la convivencia y promoción del bienestar al interior de prisiones, como recurso en aulas educativas, como apoyo a procesos de salud y enfermedad en contextos sanitarios, entre otros. En estos escenarios el teatro se desarrolla no solo con fines artísticos, sino que también orientado a las necesidades específicas de cada entorno (Balme, 2013). Si bien en nuestro país hay un vasto desarrollo de prácticas de esta índole es reciente la inclusión de ellas como fenómeno a explorar y desarrollar desde el contexto artístico universitario.

Con esto como telón de fondo quiero compartir las principales reflexiones que surgen del proyecto “Medicina y Teatro: pequeño espectáculo de marionetas para la salud”, financiado por los Fondos de Cultura 2015, llevado a cabo durante los meses de abril y julio en contextos hospitalarios de Santiago. Mi labor dentro del proyecto fue asistir su diseño y realización, buscando dejar registro de las inquietudes emergentes en sus diversas etapas de desarrollo. Este trabajo lo realicé desde EncargArte, plataforma de gestión e investigación artística que a la fecha ha acompañado variadas experiencias desde las artes, especialmente desde el teatro, cuyo factor común es la pregunta por la relación entre el

saber artístico y otros campos de la cultura –la salud, la vida en prisión, los modos de hacer familia, la vida en comunidad, entre otros– donde lo central no es de modo exclusivo la producción artística, como algo aislado, sino su vinculación con las personas, los entornos y las comunidades (Bralic, Alvarado y Sarkis, 2015).

Buscando avanzar en este tema, e interesada especialmente por la relación entre el teatro y el campo de la salud, colaboré entonces en el proyecto teatral liderado por el actor y humorista gráfico Leonel Arregui, junto a la dirección artística del destacado teatrista Jaime Lorca. El proyecto se propuso realizar una experiencia teatral de pequeño formato dirigida para un espectador, basada en el texto “Poema para una amiga que intentó quitarse la vida” del reconocido poeta y artista nacional Claudio Bertoni. El montaje se presentó en las aulas hospitalarias y habitaciones del Hospital Luis Calvo Mackenna, Hospital Clínico Red UC CHRISTUS y Casabierta de la Fundación Coaniquem. Al comienzo del proyecto nos centramos en el tema de cómo el teatro podía favorecer el bienestar del grupo de pacientes que serían espectadores de la obra; esto es, experimentar, como lo propone el teatro aplicado, la transformación que esta actividad permite en los contextos de salud (Brodzinski, 2010). Una vez iniciada la etapa de presentación de la obra se produjo un vuelco reflexivo, el cual ya habíamos anticipado en parte durante el proceso de ensayo. Nos interesaba pensar una pregunta anterior: ya no cómo el teatro favorecería que la estadía de los pacientes en el hospital pudiese ser más grata, aportando a su bienestar, si no cómo la propia praxis teatral se veía impactada y modificada por su contexto de desarrollo. En lo personal, este tópico surgió de manera radical un día en que una colega actriz se interesó por el trabajo que estábamos desarrollando y nos pidió acompañarnos a una de las presentaciones de la obra en el Hospital Luis Calvo Mackenna. Allí nos contó que, junto a otra actriz también estaban interesadas en realizar teatro en hospitales. Le comentamos, en esa ocasión, que en los días que llevábamos en funciones habíamos identificado que lamentablemente nuestra obra, por su formato, marginaba a un

grupo importante de pacientes hospitalizados: aquellos que se encontraban inmunodeprimidos y, por lo tanto, sujetos a protocolos que nuestro trabajo teatral no había considerado. Si bien en el transcurrir del proyecto habíamos trabajado algunas de estas necesidades, convenimos que para diseñar una nueva actividad se debía considerar con más cautela y dedicación la relación entre el equipo creativo y el de salud, para así conocer mejor el contexto y su funcionamiento. De esta conversación surgió una mirada divergente de parte de nuestra colega: posiblemente haber conocido profusamente los centros hospitalarios y sus protocolos habría limitado nuestra creatividad. Si bien, pienso, su reflexión buscó en ese entonces valorar nuestro proceso, el desarrollo del proyecto nos demostró que un mayor conocimiento de nuestro escenario no implicaba para nada coartar nuestra libertad artística. Durante el proceso nos enfrentamos a la necesidad de fortalecer el contacto con los equipos de salud, cuestión que sin duda potenció el trabajo creativo al punto de cambiar ciertos aspectos relevantes de su diseño inicial. Me interesa a continuación comentar sobre algunas de estas transformaciones.

### **Crear con contexto: el escenario hospitalario**

En la primera etapa del proyecto, al momento de dar inicio al montaje de la obra, nos enfrentamos a la creación de un trabajo teatral que contaba de suyo con condicionamientos concretos para el momento de su realización y presentación a público. Sabíamos que texto, dispositivo escénico, música y actuación debían anticiparse y adecuarse a los contextos hospitalarios y a la situación que se encontraban atravesando nuestros espectadores. Teníamos una idea general del ambiente hospitalario basado más que nada en nuestra propia experiencia como pacientes o acompañantes. Si bien realizamos algunas reuniones con los equipos de salud de los tres centros hospitalarios para coordinar aspectos formales, socializar los protocolos de cada lugar y gestionar las visitas, no tuvimos la oportunidad de realizar un trabajo de

inmersión más profundo que nos permitiese conocer los espacios en los que desarrollaríamos el proyecto. Fue solo una vez que iniciamos la presentación de la obra que descubrimos paulatinamente la particularidad de estos ambientes, ciertos códigos y normas que los estructuraban en un nivel práctico. Nos fuimos dando cuenta que ignorábamos gran parte de estas realidades y lamentamos no haber conocido con mayor detalle la organización y el ambiente cotidiano de ellas. Este deseo surgió precisamente cuando nos dimos cuenta que la obra que habíamos creado no podía ser presentada ante los pacientes que se encontraban inmunodeprimidos. Si bien el sector de las aulas hospitalarias, donde principalmente se presentaría la obra, no contaba con restricciones importantes para considerar, cada establecimiento de salud sí disponía de un protocolo estricto para las visitas al sector de hospitalización. La primera vez que acompañé a Arregui a presentar la obra en el Hospital Clínico de la Universidad Católica, una de las preocupaciones centrales del personal médico fue la distancia y el contacto que se establecería con los pacientes que se encontraban en situación de aislamiento por cuidados especiales. Lo mismo ocurrió en el Hospital Luis Calvo Mackenna al momento de asistir al sector de enfermedades infecciosas. Dentro de estos módulos algunos niños y niñas solo podían recibir visitas previo a que estas llevaran a cabo una serie de pasos para neutralizar cualquier agente patógeno que pudiesen portar para no afectar más aún su estado de salud. Una de las auxiliares de enfermería nos mostró entonces la señalética desplegada en las habitaciones, indicando que algunas de ellas requerían ponerse un delantal de plástico desechable, guantes, mascarilla y realizar un acucioso lavado de manos. Asimismo, se debía respetar la distancia que estaba marcada alrededor de la cama con un cuadrado rojo, no pudiendo traspasar esos límites ni tampoco intercambiar con el paciente materiales que no estuvieran previamente desinfectados. Recuerdo su precisión y su experto despliegue a la hora de mostrarnos la rutina que se debía llevar a cabo si entrábamos en contacto con estos pacientes, hasta el lavado de manos tenía su propia técnica y extrema prolijidad. El dispositivo escénico que

habíamos diseñado requería el intercambio de audífonos para acceder al audio y una distancia tal que marginaba a este grupo de pacientes. Se trataba lamentablemente de pacientes que frecuentemente quedaban fuera del alcance de prácticas recreativas y artísticas.

En una de nuestras primeras presentaciones, una colega actriz nos pidió acompañarnos para conocer el trabajo, pues se encontraba interesada en realizar teatro en hospitales. Le comentamos en el pasillo previo a entrar a una de las habitaciones, que nos arrepentíamos de no haber conocido más los contextos a la hora de desarrollar el proceso creativo. Al respecto, ella nos comentó que el haber trabajado de ese modo nos había permitido gozar de mayor libertad creativa. Contrario a esta idea, la experiencia que desarrollamos nos permitió comprender que crear con contexto y con conocimiento del escenario en el que se integraría la obra no fue una limitante a la hora de la creación, sino justamente un umbral que nos abrió a nuevas posibilidades.

Desde el punto de vista del diseño del espectáculo, al comienzo se había previsto trabajar con la técnica Lambe-Lambe, teatro de animación de corta duración dirigido a uno o dos espectadores que utiliza pequeños muñecos y objetos emplazados en una caja, similar a una máquina fotográfica antigua, donde se presenta la acción escénica. La idea inicial del proyecto era que la caja permitiese que el espectador se conectara de manera radical con un espacio distinto al cotidiano del hospital, abstrayéndose del entorno para entrar en la historia y el imaginario que se le presentaría. Sin embargo, durante el proceso creativo este dispositivo fue puesto en crisis por Jaime Lorca, director artístico del proyecto. Desde su perspectiva la solución técnica de la caja, la iluminación, entre otros elementos, desviaban la atención del centro del trabajo teatral: la historia que se contaría y la búsqueda de un mecanismo sencillo para su presentación.

La caja Lambe Lambe se reemplazó entonces por una mesa plegable que el actor utilizaba en cada función. El afore, las paredes o telas que cerraban la escena, fue realizado por el propio cuerpo del actor que funcionaba como un modo de enmarcar lo que ocurre en el escenario-mesa. Siguiendo con la búsqueda de una sencillez escénica, las manos del actor tomaron el lugar de las marionetas proyectadas en un comienzo del trabajo. Tal como señala Leonel Arregui, actor y líder del proyecto, la obra es “interpretada por mi mano izquierda y derecha. Mientras estoy diciendo el poema ocurre entre ellas un pequeño romance” (Entrevista Radio). Este gesto, desde mi perspectiva, se vuelve potente en el campo de la salud, pues la acción teatral es llevada a cabo por dos manos que remiten simbólicamente a la sanación. En un contexto saturado por instrumentos técnicos para el tratamiento de enfermedades, máquinas de monitoreo, sondas y agujas, el actor recurre a su propio cuerpo para presentar el poema al espectador constituyéndose como escenario y personaje para dar lugar a las imágenes y emociones que la poesía propone.

Otra de las decisiones del proyecto que pasó por pensar el contexto en el que sería presentada la obra fue la elección del poema de Claudio Bertoni “Poema para una amiga que intentó quitarse la vida”:

Me gustaría ser un nido si fueras un pájaro  
me gustaría ser una bufanda si fueras un cuello y tuvieras frío  
si fueras música yo sería un oído  
si fueras agua yo sería un vaso  
si fueras luz yo sería un ojo  
si fueras pie yo sería un calcetín  
si fueras el mar yo sería una playa  
y si fueras todavía el mar yo sería un pez  
y nadaría por ti  
y si fueras el mar yo sería sal  
y si yo fuera sal  
tú serías una lechuga

una palta o al menos un huevo frito  
y si tú fueras un huevo frito  
yo sería un pedazo de pan  
y si yo fuera un pedazo de pan  
tú serías mantequilla o mermelada  
y si tú fueras mermelada  
yo sería el durazno de la mermelada  
y si yo fuera un durazno  
tú serías un árbol  
y si tú fueras un árbol  
yo sería tu savia y correría  
por los brazos como sangre  
y si yo fuera sangre  
viviría en tu corazón. (2015, p. 60)

Para Arregui este poema evoca a una persona que le está dando un aliento profundo de vida a otra, de ahí su elección para ser dicho en el escenario del hospital. En primera instancia, la clave de lectura de Arregui hacia el poema fue la imagen de un proceso de gestación y nacimiento, buscando identificar con esto un personaje de gran alcance con el cual los espectadores se pudiesen identificar: un bebé. La idea era poder hablarle al espectador desde esta figura, transversal a cualquier persona y apelando a un momento iniciático de la vida, “un momento contenedor de todas las posibilidades”, señala el actor. Esta interpretación del poema decanta en presentar en escena una relación de pareja, un llamado a la vida, como sugiere Lorca recordando el texto: “Si tú vas a ser esto yo voy a ser esto, yo soy oído, si tú eres mar yo soy playa...”. La poesía permite de un modo sintético dar lugar a imágenes, sonoridades y metáforas para abordar temas trascendentales de la vida como la muerte, el nacimiento, el amor, la enfermedad, y de ahí su potencial y riqueza al momento de ser llevado a escena y presentado ante públicos diversos. En palabras de Lorca, el poema de Bertoni y la interpretación realizada por Arregui es “una manifestación de un acto de amor, es un juego de imaginación que tiene el tema central de todos los temas. . .



Es la consagración de la primavera, fecundidad por todos lados”.

La primera acción de la obra, una vez ya instalado todo el aparataje técnico que sirve de introducción, es el gesto de frotarse las manos. El actor, con esta acción, prepara a los intérpretes de la obra. De a poco se va desencadenando una especie de danza donde una mano busca a la otra y van interactuando entre sí. Esto se acompaña del sonido que los espectadores perciben a través de los audífonos. Una mano se posa en su máxima extensión en el centro del escenario y la otra pinta su contorno entregándole vida. El juego sigue en el contacto mano a mano, en el rostro que una mano dibuja a la otra, en las figuras que ambas, ensambladas, componen. La voz del actor aparece casi como un susurro dando espacio a las palabras del poema de Claudio Bertoni que reitera el tema relacional: “y si tú fueras mermelada yo sería el durazno de la mermelada” (2015, p. 60). Se va desarrollando una verdadera relación amorosa entre las manos que culmina en la aparición de un nuevo rostro. Ya hacia el final, una de ellas camina y pulsa el interruptor de la luz del escenario, dejando la escena en penumbras. La imagen final es una mano sentada en la otra. Luego de esto el actor levanta el rostro, los espectadores se sacan los audífonos y son invitados a realizar un dibujo o escribir algo en un papel pequeño que luego pasará a formar parte de la escenografía.

La sabiduría de los equipos y personas que trabajan en los centros de salud permitió complejizar el trabajo teatral. En una de las reuniones realizadas con el equipo de Coaniquem se llegó a la idea de presentar la obra frente al paciente y su apoderado, identificando a esta dupla como los espectadores y destinatarios de la experiencia teatral. Desde el punto de vista del equipo de trabajo del aula hospitalaria, realizar la obra frente a esta dupla permitiría potenciar el vínculo entre ambos, considerando el rol fundamental que el acompañante cumple en el proceso de tratamiento y recuperación del paciente. La propuesta resultó coherente en los otros contextos hospitalarios y para nosotros también fue considerada orgánica, pues desde un comienzo ha-

bíamos identificado como tema central de la obra la relación de cuidado y afecto entre las personas a propósito de la experiencia de estar enfermo. De este modo, uno de los sentidos claves que orientó la obra al momento de su presentación en los centros de salud, fue dejar resonando la experiencia y las imágenes que se evocaban por medio del texto y la danza de las manos realizada por el actor, tanto en el paciente como en quien cumple el rol de apoyo de este, sea la madre u otro familiar, quien también necesita ser acogido y sostenido. A propósito de esto último, tal como sugiere Jaime Lorca en su interpretación del poema de Bertoni, en él se hace presente una suerte de cadena de afectos, donde una persona se suma o potencia a la otra. Esta comprensión se ve encarnada en una de las presentaciones de la obra, cuando una mamá al finalizar la función es invitada por el actor a escribir o dibujar su experiencia en un papel que formará parte del escenario. Ella, con mucha emoción, siguiendo la propuesta del poema, escribe: “quisiera ser sangre para ser sanación”, dando cuenta de la entrega emocional y muchas veces desgaste que se juega en el deseo de favorecer con su presencia la mejora de un ser querido.

A medida que la obra se iba presentando en los distintos espacios, notamos que debíamos revisar los momentos de inicio y cierre. La mesa que fue diseñada para la obra y que actuaba como el escenario donde interactuaban las manos del actor, al igual que los elementos técnicos para el audio, la lámpara, entre otros implementos, requerían un tiempo particular de instalación. Haciendo acoso de esto, en una de las funciones que observé recuerdo que Arregui le comentó a sus espectadoras que el teatro a veces requiere más tiempo de preparación que lo que dura la obra. Si bien mientras arreglaba su escenario me pareció que se producía cierta tensión, al finalizar la obra comentamos que este tiempo, si se tomaba con propiedad y sin ansiedad, permitía entrar en el cotidiano de las habitaciones, en su ritmo y frecuencia. Sin duda, ciertos aspectos técnicos de la obra se podrían mejorar simplificando aún más el dispositivo, sin embargo, este espacio que se

daba al momento de la instalación también tenía su función, era una oportunidad de conversación del actor con el paciente y su acompañante, de preguntarle si conocía el teatro, si alguna vez había ido a ver una obra, o también temas más cotidianos como si iba al colegio, cuántos años tenía, entre otros. En una de las funciones la mesa-escenario tomó el lugar de la mesa que estaba dispuesta para el almuerzo, como si se tratase de la invitación a experimentar un rito menos frecuente y cotidiano en este lugar. El inicio también estaba marcado por el ofrecimiento que el actor realizaba al paciente y su acompañante para presentar la obra. Vengo a acompañarlos y entregarles un pequeño regalo si ustedes quieren, les decía, abriendo la posibilidad de que el paciente, por distintos motivos, prefiriera abstenerse de participar por estar cansado o con dolor.

El momento final de presentación de la obra también nos dio que pensar. La obra termina, actor, paciente y acompañante se sacan los audífonos. Puede haber aplausos breves y tímidos o no: ¿cómo concluye entonces la experiencia para el actor y el espectador si estamos habituados que al finalizar una función los aplausos son el código que cierra el acto teatral? Surgió entonces la tentación de preguntarle al espectador sobre qué le pareció la obra, pero saltar a un plano verbal luego de esta experiencia acotada que buscaba conectar al espectador con un plano simbólico e imaginativo, a poco andar de las presentaciones, se vuelve poco orgánico: "He ido aprendiendo a quedarme más callado al final y al principio de la obra", declara el actor. Acorde a esto optó por invitar a los espectadores a realizar un dibujo o escribir una frase que luego pasaba a formar parte de la escenografía, además de entregarles una postal con la escritura del poema recitado. Similar a los aplausos, se trata de una acción que permite otorgar un final a la experiencia y en la cual también los espectadores están involucrados de manera activa.

Otro de los aspectos de la obra que se transforma en el contexto del hospital, en especial de las habitaciones, es la utilización de una voz y movimientos suaves y delicados por parte del actor.

Normalmente el teatro requiere una expresión y una energía muy potente que en este espacio es reemplazado por una contención mayor, acorde a la atmósfera y necesidades del lugar. También la percepción de cómo transcurre el tiempo en este espacio es especial. Parece haber mucho tiempo, todo es más lento, lo que es lógico en un espacio donde las acciones son pequeñas, donde el paciente se encuentra reposando en la cama a la espera de su recuperación. En una de las habitaciones que visitamos, mientras presentamos la obra para una paciente, la niña que comparte el espacio con ella duerme en su cama, intensificando así la necesidad de minimizar la energía actoral. Gabriel Contreras, a cargo de la difusión y comunicación del proyecto, describe en una entrevista lo que hemos venido señalando:

Lo bueno que tiene la recuperación es que tiene tiempo, entonces nosotros no estamos en la vorágine de fuera. Podemos demorarnos en instalar la obra, darle espacio y tiempo a la presentación. Luego hay un tiempo para dibujar o escribir algo sobre la obra. En la escenografía se van pegando cada uno de los dibujos. El espectador cierra su viaje formando parte tangible del escenario. Se entra al ritmo del espectador, que está a la espera de la recuperación, tomar ese ritmo vital, darle continuidad a eso.

Los espacios en que ha sido presentada la obra poseen sus propias características. Si bien forman parte del universo de establecimientos de salud, son escenarios distintos. En el caso, por ejemplo, del Hospital Luis Calvo Mackenna, las habitaciones donde se presentó la obra estaban bastante saturadas de estímulos. Las piezas comunes contaban con un televisor prendido constantemente, el ruido del pasillo y de las habitaciones contiguas también era un factor presente. Si bien la obra se adaptaba al contexto, la experiencia de intimidad que se podía alcanzar fue distinta a la que aconteció durante las presentaciones realizadas en la Casa Abierta de Coaniquem. Tal como sugiere su nombre,

se trata de un espacio similar a una residencia u hogar donde permanecen las personas que vienen de otras regiones de Chile, e incluso del extranjero, para realizar su tratamiento posterior a una cirugía. La presencia de lo médico es menos potente y se realza el rol del acompañante del paciente, sea familiar o amigo. Estas habitaciones están desprovistas de aparataje médico. Son similares a piezas de un convento, dos camas, un velador y una cruz en la pared. De algún modo el actor con su obra, como un sacerdote o una machi, parece tomar la función de acompañar al paciente y su familiar en el espacio de su recuperación. Es decir, no es una intervención, es un acompañamiento, dar lugar, por medio de esa experiencia, a que algo ocurra en la persona en recuperación y aquella que lo acompaña.

### El teatro como un tiempo aparte

Si bien el proyecto se fundamentaba en la búsqueda por explorar las posibilidades que otorga el teatro para aportar a la sanación de una persona, la experticia del equipo teatral no era particularmente el nivel terapéutico. Se trató, como ya he señalado, de una primera experiencia de carácter fundamentalmente exploratorio. Reflexionando sobre la relación teatro, terapia y sanación Arregui señala que “las artes parecen ayudar en la salud de las personas, pero no conocemos el método que se utiliza para ello” (Entrevista grupal). Jaime Lorca, en su rol de director artístico del proyecto, declara que, desde su perspectiva, “el teatro es terapéutico, su labor es terapéutica”.

Una de las significaciones potentes que emerge en el equipo de trabajo respecto a la función que la obra teatral proporciona en los contextos hospitalarios es la de abrir un “tiempo aparte”, parafraseando a su director artístico Jaime Lorca. En palabras de Arregui, “la obra permite apoyar a quien puede estar, entre comillas, encerrado en una enfermedad. . . la idea es decir no, no estás encerrado, alguien te acompaña, puede sacarte de ahí”. Al respecto, Lorca sugiere que el teatro, realizado en cualquier tipo

de escenario, permite conectar un tiempo distinto, simbólico, con el actual:

Le dices al público: les voy a contar una historia del que había una vez, pero esa vez era aquí. Y la gente se emociona, tiene la catarsis, o la anagnórisis, el reconocer, porque no era de un país de nunca jamás, ese país era aquí, finalmente era aquí, y se contó en el nunca jamás para que la gente entre en un estado de emoción, de fantasía, en que se permita cosas, se permita emocionar.

Se trata de una comprensión de lo teatral cercano a lo teorizado por la investigadora canadiense Josette Féral; la idea del teatro como la apertura de un “espacio otro” donde aparece una construcción ficcional que se diferencia del cotidiano y que emerge en virtud de la mirada del espectador y del encuadre que ofrece la obra teatral.

Esta interpretación de la función que puede desempeñar una experiencia teatral o artística en el contexto hospitalario se conecta con la visión que la directora de pediatría del Hospital Clínico UC-Christus nos entrega al momento de dialogar sobre el proyecto: “Toda posibilidad de abrir un espacio afectivo con los pacientes es muy relevante, pues por los propios cuidados médicos los niños y niñas muchas veces, lamentablemente, sufren ciertas acciones molestas e incluso violentas como pinchazos, exámenes que son dolorosos, entre otros. Si bien con ellos buscan generar acciones que no produzcan malestar en los pacientes, inevitablemente ciertos procedimientos médicos tienen efectos colaterales especialmente en el plano emocional y afectivo. Por ello todo lo que sea hacerle cariño o entregarle afecto a los pacientes es muy bienvenido”.

En el caso particular de la obra, dada sus características de montaje, la imaginación del espectador tiene una función crucial: no se relata una fábula, los personajes son las manos del actor y no marionetas que emulan un cuerpo humano. Lorca comenta que

esta sencillez de la obra puede presentarse como una ventaja en el espacio hospitalario: “El niño que está viendo puede decir: no necesito ninguna cosa para entretenerme, para imaginar cosas, no necesito nada... Lo simple libera tanto, la angustia de no tener. . . La maravilla humana, mira cómo somos capaces de hacer maravillas con nada”.

### Consideraciones finales

Una de las interacciones más potentes entre teatro, salud y contexto hospitalario que tiene lugar en el proceso creativo del proyecto aquí abordado dice relación, a mi parecer y acorde a las reflexiones elaboradas por el equipo de trabajo, con las condiciones materiales de la obra. Si bien el mundo que la obra propone abrir para el espectador, pensando en el poema de Bertoni, se centra en el tema de la relacionalidad humana por excelencia, presentando un potencial a propósito de la salud y los procesos de recuperación, se trata de un tema transversal que sobrepasa la condición de estar enfermo. El teatro ofrece un lenguaje en cierto sentido universal, que puede abrir espacios donde diversas personas estén incluidas, tal como señala Lorca: “Al tiempo aparte que el teatro ofrece acceden todos: enfermos, sanos, locos, cuerdos, borrachos y sin casa”. Sin embargo, la dimensión material de una obra teatral es fundamental a la hora de llevar a cabo una creación. La obra está constituida por decisiones que también pasan por lo técnico. En el caso de “Medicina y Teatro: Pequeño espectáculo para la salud”, una de las consideraciones centrales fue proponer un espacio material y atmosférico de intimidad, que no irrumpiera de manera brusca en el contexto de las aulas hospitalarias o las habitaciones de los pacientes. Ambas tienen un tiempo y un ritmo que se diferencia de la calle o de una sala teatral convencional. Estos aspectos de lo teatral son modelados inevitablemente a la hora de proyectar la presentación de una obra en un contexto particular y, a mi juicio, trabajar a partir de ciertas condiciones predeterminadas es una forma exquisita

de activar la creatividad, de comprender que las artes, y en este caso el teatro, al igual que diversas disciplinas, son capaces de enfrentar y resolver problemas concretos por medio de su propio lenguaje, herramientas y visión. El hospital, al igual que una sala de teatro o la calle, tiene sus propios códigos, sus reglas y sus condicionantes para el proceso y la implementación del acto creativo. Los pie forzados que propone este nuevo escenario contrario a limitar la creatividad implican un nuevo comienzo para la escena teatral, un estímulo que desafía la imaginación: ¿qué solución escénica se puede dar en el caso de los pacientes que están en aislamiento, frente a quienes el actor o cualquier persona que interactúe con ellos debe ponerse una pechera, mascarilla y guantes? ¿Cuáles son los modos más acordes para realizar una experiencia escénica en salas donde tres pacientes se encuentran compartiendo el espacio? Tomar contacto con el contexto hospitalario, pensarlo como escenario, conocerlo, dialogar con quienes allí trabajan y conviven, puede significar una ganancia importante a la hora de pensar y llevar a cabo una obra teatral u otro gesto artístico. Se trata de una posibilidad de ampliar los límites de las artes sin temor a que esto restrinja la creatividad.



## Bibliografía

Arregui, L. (2015). Entrevista realizada por Constanza Alvarado, Mayo 2015.

---. (2015). Entrevista realizada en Radio Universidad de Santiago de Chile, Julio 2015.

Balme, C. (2013). *Introducción a los estudios teatrales*. Santiago: Frontera Sur.

Bertoni, C. (2015) "Poema para una joven amiga que intentó quitarse la vida". *Antología 1973-2014*. Santiago: Lumen.

Bralic, C., Alvarado, C., Sarkis, P. EncargArte: in search of a calling for theatre and arts in Santiago, Chile. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20 (4), 464-469.

Brodzinski, E. (2010). *Theatre in Health and Care*. Londres: Palgrave Macmillan.

Contreras, G. (2015). Entrevista programa radio Universidad de Santiago de Chile, julio 2015.

Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Lorca, J. (2015). Entrevista realizada por Constanza Alvarado, julio 2015.

# EL JUEGO DRAMÁTICO COMO REFORZAMIENTO PSICOPEDAGÓGICO: APLICACIÓN A LOS PROBLEMAS DE APRENDIZAJE

GONZALO TOLEDO ALBORNOZ

---

Actor y Licenciado en Arte Escénico (UPLA) y Pedagogo Teatral (PUC). Candidato a Master en Estudios Teatrales (Sorbonne Nouvelle - Paris 3). Creador del proyecto "El juego dramático como reforzamiento psicopedagógico", aplicado en escuelas vulnerables con el objeto de aportar a los estudiantes con problemas de aprendizaje, utilizando al teatro como principal herramienta, desde el año 2011 a la fecha.

## Resumen

El artículo explora el proyecto llamado “Juego dramático como reforzamiento psicopedagógico”: aplicación pedagógico-teatral para estudiantes con problemas de aprendizaje en escuelas vulnerables de Santiago de Chile. Revisa los resultados del estudio de campo de dos investigaciones asociadas al proyecto y sus resultados; los que se mostraron favorecedores en su aporte. Concluye con un análisis asociado al rol del facilitador teatral en contextos vulnerables, cuestionando, además, las políticas de educación pública que mantienen hasta ahora excluidas las actividades pedagógico-teatrales del currículum escolar.

## Historia del proyecto y área de inserción

El “Juego dramático como reforzamiento psicopedagógico” es un proyecto educativo y social que tiene al teatro como principal herramienta. Sus objetivos principales dicen relación con reforzar –como bien dice su nombre– problemas concernientes al aprendizaje de los niños, y también incrementar el bagaje cultural de los mismos, sobre todo en lo referente al área que nos convoca: el teatro.

El proyecto nació el año 2011 en Lampa, una comuna periférica de la Región Metropolitana, y se ha implementado durante todos estos años en el primer ciclo básico de escolaridad, alcanzando en el 2015 el segundo ciclo.

Su metodología se define por la participación de una veintena de niños elegidos por cada ciclo (1ro a 4to / 5to a 8vo básico), que trabajan junto a un facilitador teatral, un psicopedagogo o educador diferencial, y un mediador audiovisual que registre parte o la totalidad de la aplicación –según el presupuesto.

Por instrumento tiene al *juego dramático*, entendido según lo define Pavis, como la práctica colectiva que reúne a un grupo de jugadores (y no de actores) que improvisan colectivamente según un tema elegido de antemano o precisado por la situación. Un juego de improvisación teatral que tiene por motor un tema elegido anteriormente, que no tiene por objeto ser representado ante un público, sino ser jugado o actuado con el fin de hacer participar a sus conformantes según las claves de la experimentación escénica, entre otros fines que le adjudica.

La implementación del juego se hace a través de la aplicación de actividades pedagógico-teatrales según el diseño propuesto por la autora e investigadora Verónica García-Huidobro, por medio de su libro *Pedagogía Teatral, metodología activa en el aula*, valioso aporte editorial que tenemos los pedagogos teatrales como herramienta de trabajo.

El público objetivo, como podrán imaginárselo, corresponde a niños en contextos de alta vulnerabilidad y riesgo social, hecho que afirma la naturaleza misma del proyecto, en un marco contextual que comprende los problemas de aprendizaje y la desventaja social.

### Resultados de la aplicación del proyecto

El área de inserción de este proyecto ha sido útil para dos investigaciones. La primera, realizada el año 2012, como una tesis de pregrado de esta misma casa universitaria; donde específicamente se estudiaba el reforzamiento posible, aplicando el juego dramático en estudiantes del primer ciclo en tres escuelas en situación de riesgo social; y solamente indagando el caso de niños con déficit atencional e hiperactividad.

Los resultados de esta investigación de pregrado fueron favorables, arrojaron una mejoría en más del 75% de niños **no medicados** para el TDA (déficit atencional con o sin hiperactividad).

La segunda investigación, realizada durante el año 2014, se realizó en 5 escuelas con riesgo social, cuyo objeto de estudio fue la aplicación del taller para distintos casos recurrentes de problemas de aprendizaje, entre ellos:

- Problemas escolares, y bajo rendimiento escolar. Estos se refieren a problemas de los estudiantes no ocasionados por ningún tipo de déficit o trastorno propiamente tal, sino que se conforman como una simple alteración que no permite al niño alcanzar las expectativas del currículum. En la mayoría de los casos son desarrollados por problemas de adaptación escolar o simplemente porque los niños demuestran un resultado inferior a sus capacidades (Romero y Levigne, 2005). Nuestra iniciativa, en específico, respecto a estos dos problemas de aprendizaje, tuvo excelentes efectos, atribuyéndose al proyecto un sinnúmero de aportes, al ser la pedagogía teatral una disciplina reforzadora de la autoestima y el autoconcepto del educando.

- Dificultades de aprendizaje en la lectura, escritura; cálculo y razonamientos matemáticos. Si bien, varios niños participantes del taller con algún problema de aprendizaje resultaron favorecidos, no se puede atribuir al proyecto su mejoría; los informes de los especialistas (psicólogo/psicopedagogo), sí atribuyen su aporte principalmente al desarrollo de la predisposición al conocimiento, lo que sí fue fomentado en el taller. Es decir, la investigación no puede asegurar que los niños participantes del taller mejoraron su rendimiento académico y salieron ventajosos de su problema de aprendizaje; pero sí puede asegurar que estos, en su mayoría, se predispusieron de mejor forma a la tarea.
- Deficiencia intelectual límite. Se refiere a trastornos que se manifiestan como dificultades significativas para la adaptación y los aprendizajes escolares (Romero y Levigne, 2005). Arrojó como resultado, la mejoría en aspectos académicos de un gran número de niños participantes, siendo incluso reconocido no solo por los especialistas del proyecto, sino que también por profesores jefes de los educandos y especialistas del Programa de Integración Escolar de la municipalidad.
- En cuanto al déficit atencional, podemos mencionar como concluyente, la existencia de un evidente sobrediagnóstico en los sectores más desfavorecidos del país; un diagnóstico preocupante respecto a la real existencia del déficit en todos los niños que son parte de este dilema, debido a que ambas investigaciones demuestran que esta desventaja, puede tener orígenes socioambientales, excluyendo, evidentemente, los casos científicos comprobados respecto a la existencia de cualquier anomalía del funcionamiento cerebral.

## Conclusiones

Es respecto a este último punto con el que me permito llegar a la etapa concluyente de las investigaciones realizadas: No podemos responsabilizar a la biología como la única causante de estas

desventajas, pues la discusión anterior ha demostrado que muchos de los problemas de aprendizaje dependen netamente de la vulnerabilidad social de los involucrados. El estudio ha demostrado la falta de rigor en el momento de diagnosticar los problemas de nuestros niños, con el fin de justificar irrevocablemente el fracaso escolar.

Ningún niño ha decidido fracasar en la escuela. Si el sistema educacional exige el éxito y el niño no lo alcanza, la experiencia escolar se convierte en fuente de sufrimiento. Es fácil concluir que cuando los rendimientos son insuficientes, la valoración de sí mismo o la integración con los demás tampoco son satisfactorias, surgen entonces sentimientos depresivos y la tendencia a responder a la frustración con conductas disruptivas en clase, agresividad, aislamiento social o absentismo escolar (Uriarte, 2006). La debilidad de la comunidad educativa al atacar esta problemática, es la que no permite el freno para que el educando no genere el desarrollo de un pésimo autoconcepto, que lo hace acostumbrarse al fracaso, al punto de ser un indicador clave y asertivo de la exclusión social, ineludible, bajo este contexto. Por consecuencia, no tenemos solamente un desarrollo personal alterado de las víctimas, sino la reproducción social e intergeneracional de la pobreza, desde un punto de vista más crítico.

Irrefutable entonces –sin ánimo de ser pesimistas– es la afirmación de que la administración pública parece ineficiente al hacer frente a esta problemática, debido a que no se visualiza certeramente una voluntad política que se haga cargo de eliminar de raíz estos problemas, con el énfasis, por ejemplo, que se manifiestan las modalidades de financiamiento para campañas políticas, u otros intereses que conciernen a la clase política misma. A la hora de legislar son inconmensurables e inadmisibles los obstáculos que se presentan para mejorar las condiciones del sistema público de educación, excusándose por lo bajo del presupuesto, en un país donde la comunidad ya ha sido clara en identificar estos problemas asociados al acceso y a la calidad educacional.

Punset, el año 2005 proponía que la escuela no aprovechaba suficientemente las posibilidades que existen en algunas áreas del currículum como la educación deportiva, la expresión musical y otras formas de expresión corporal, literaria, teatral, etc.

Lo anterior es una verdad científica y social de la cual en décadas no nos hemos hecho cargo. Incluso, nuestro sistema educacional ha invertido millones en subvenciones y proyectos de integración para niños con problemas de aprendizaje, que al cabo de media década no han reportado resultados muy aportadores para el desarrollo cognitivo del mismo niño, quedándose lamentablemente en la burocracia de los diagnósticos y en la falta de aplicación en el aula. Sumado a esto, podemos concluir que los beneficios de la pedagogía teatral –a lo largo de medio siglo– y los aportes de las actividades pedagógico teatrales han sido aprovechados en el país casi exclusivamente por colegios dependientes de sostenedores particulares o fundaciones privadas, lo que ha generado una brecha de desigualdad enorme en cuanto a currículum escolar artístico se refiere.

Desde otra arista más optimista, existe un sinnúmero de profesionales e instituciones que entregan una esperanza al sistema público de educación nacional. No podemos olvidar que mientras las reformas toman su tiempo en aprobarse y materializarse su real apoyo a la comunidad, la adhesión de ciertas entidades a esta problemática son un gran atenuador al diagnóstico que hemos hecho. Estas indicaciones apuntan principalmente al rol del profesor, las que nos atrevemos a aconsejar, humildemente, sin querer delegar una responsabilidad única al magisterio, que es víctima a la vez de las mismas carencias del sistema educacional.

El profesor resiliente es aquel que estimula el pensamiento divergente, la creatividad y el sentido crítico, con fines de generar autonomía en las decisiones del propio niño, orientadas desde su menor edad. Las expresiones artísticas, por lo general, contribuyen al desarrollo de la resiliencia (Uriarte, 2006). Esto es posible si el monitor o facilitador teatral es capaz de afrontar las numerosas



dificultades que se presentan en su trabajo, no sintiéndose abatido en su calidad de vida.

En pleno, la formación de educadores para el aprendizaje del teatro debe ser afrontada por personalidades que refuercen la autoestima, la creatividad, la iniciativa y el sentido del humor en los educandos. Los facilitadores han de trabajar con empatía, con optimismo y con todas aquellas fortalezas de las cuales el sistema educacional y el currículum carecen.

Ante lo último, vale precisar que en función de la construcción del bagaje cultural del niño, el profesor o facilitador de teatro debe ser experto en cuanto a lo que disciplina requiere. Para la realización de un taller de expresividad dramática, cuya misión será reforzar pedagógicamente al aprendiz, no basta siquiera con que el profesional tenga formación de actor para lograr este objetivo, sino que éste sea un especialista en la didáctica del teatro. Esta formación es difundida actualmente por distintos programas universitarios en el país, y es necesario entender también que menos preparado está el profesor de otro subsector del aprendizaje que no tenga por especialidad la pedagogía teatral o la didáctica de la dramatización. Vale ilustrar entonces, que muchos profesores encargados del taller de teatro en los pocos establecimientos públicos que se imparte la disciplina, son profesores no especializados, que inclusive reducen el taller de teatro a sesiones de lectura, declamación y dramatizaciones de referentes literarios clásicos, impuestas al niño con desconocimiento pleno de lo que el juego dramático como noción significa, generando una experiencia adversa por parte del niño, alejándolo para siempre de la comprensión y la práctica de la actividad teatral.

El teatro, disciplina artística que por excelencia ha invocado desde sus orígenes en la Antigüedad Clásica a la palabra y la acción: ha sido siempre diálogo, activismo, reflexión, concebido como un arte pedagógico. Por consiguiente, integrar el juego dramático y las actividades pedagógico-teatrales dentro del programa escolar, no es más que devolverle al teatro la capacidad formativa con la cual ha sido comprendido históricamente.

## Bibliografía

García-Huidobro, V. (2003) *Pedagogía Teatral. Metodología Activa en el Aula*. Santiago de Chile: EDICIONES UC.

Pavis, Patrice. (2003) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: PAIDOS Ed.

Pizarro, R. (2001) *La vulnerabilidad social y sus desafíos: una mirada desde América Latina*. Santiago de Chile. Publicación de las NACIONES UNIDAS.

Punset, E. (2005). *El viaje a la felicidad. Las nuevas claves científicas*. Barcelona: Ediciones Destino.

Romero, J.; Lavigne, C. (2005) *Dificultades en el Aprendizaje: Unificación de Criterios Diagnósticos. I. Definición, características y tipos*. Sevilla. Ed: CONSERJERÍA DE EDUCACIÓN, JUNTA DE ANDALUCÍA.

Toledo, G. Et al. (2013) *El Juego Dramático como Reforzamiento Psicopedagógico para niños...* Tesis para optar al grado de Actor y Licenciado en Arte Escénico. Dr. Guía Marcelo Islas M. Valparaíso, Chile. UPLA.

Uriarte, J. (2006) *Construir la resiliencia en la escuela*. Revista de Psicodidáctica, vol. 11, núm. 1, 2006. España, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.



# HACIA LA PROFESIONALIZACIÓN DE LA ENSEÑANZA DE LA VOZ EN EL ACTOR DE TEATRO UNIVERSITARIO

SOLANGE DURÁN ELICER

---

Actriz, docente e investigadora en voz, creatividad y emociones. Magíster en Comunicación Educativa mención Nuevas Tecnologías. Especialización en Chile y el extranjero, Primera latinoamericana certificada Nivel 5 método de inducción emocional *Alba Emoting*. Con estudios de especialización en voz en Chile y en Pantheatre (Roy Hart, París); método Suzuki y técnica Alexander en New York; Eutonía, México.

Con 24 años de docencia, integrando el arte y la ciencia en universidades, institutos profesionales de formación teatral, compañías de teatro y danza. Expositora en congresos nacionales e internacionales. Creadora e investigadora del Centro de Estudios de la Voz Humana en la Universidad de Chile. Creadora y coordinadora del primer Diplomado de Voz Profesional. Editora del libro *La voz Historiada/La voz practicada* del maestro-actor Humberto Duvauchelle, editorial Punta Angeles, 2012. Presidenta de ChileVoz Asociación Gremial.

## Resumen

“El ejercicio de cualquier profesión requiere el dominio de habilidades y conocimientos específicos para desarrollarla de manera óptima y eficaz. Pero para determinadas profesiones u oficios, es necesario utilizar la voz con suma eficacia, ya que esta es su más preciada herramienta de trabajo. Esto ocurre con los docentes, cantantes, actores, locutores de radio y televisión”. (Bustos, 2003)

La voz es un fenómeno dinámico, complejo y multifactorial, el actor aborda su trabajo actoral desde la complejidad de lo humano, es decir, su cuerpo, su voz, sus emociones, su mente, su historia. En resumen, su ser integral es la materia prima y el medio expresivo a través del cual desarrolla su trabajo interpretativo. Es desde esta perspectiva que el docente que prepara al futuro profesional del teatro, se sitúa frente al estudiante/aprendiz con el objeto de despertar en él las disposiciones actitudinales, propioceptivas, técnicas, prácticas y de conocimientos que le permitan conocer y manejar el comportamiento, funcionamiento y modos de optimización de su instrumento vocal, sometido a crecientes grados de exigencias físicas, emocionales, interpretativas, espaciales, de proyección.

Si nos remontamos a los inicios del teatro, apreciamos que el oficio de actor se producía de maestro a discípulo, vale decir, en la práctica in situ de la experiencia teatral. Hoy, con el devenir de la sociedad y la profesionalización del teatro, la enseñanza se produce en contextos formativos de 15 a 30 aspirantes por grupo, sumado a tiempos acotados que varían de tres a seis horas semanales, que impiden vincularse y conocer en profundidad a cada estudiante. Es por esto que se hace imperioso que el profesional de la voz, que tiene una importante responsabilidad en desarrollo profesional del futuro actor, maneje teórica y experiencialmente los conocimientos especializados en el área vocal que favorezcan la enseñanza, la experimentación y uso sano de la voz. La profesionalización de la educación de la voz es una necesidad a gritos.

## ¿Por qué profesionalizar la enseñanza de la voz del actor?

Si bien la voz la tenemos todos, cada voz es particular y única, hecho que depende de múltiples factores y sistemas comprometidos. Dentro de ellos están las características anatómicas, fisiológicas, los aspectos psicológico-emocionales, mentales, ambientales, culturales e históricos, entre otros aspectos que la hacen única para cada individuo/actor.

La voz es la consecuencia de varios sistemas que al ser activados por la respiración y el paso de esta por la laringe genera la producción de la voz, entre ellos, el sistema respiratorio, fonatorio, resonancial, articulatorio, auditivo y nervioso central. Todo esto ocurre dentro de un cuerpo vivo que contiene, entre otras cosas, una historia, cultura y una estructura con características propias y particulares.

Desde el momento en que se decide emitir un sonido de manera voluntaria o involuntaria, se ponen en juego de manera simultánea, dinámica y coordinadamente todos los sistemas involucrados en la producción vocal.

### Todas las laringes son distintas

La voz humana es producida por la laringe, órgano extraordinario que transforma el aire en vibración sonora, que con la colaboración de los órganos fonoarticulatorios permite la amplificación del sonido y la articulación de las palabras, y guiado por el sistema nervioso y la corteza cerebral permite la comunicación y la relación con el entorno.

Con el fin de ilustrar la complejidad, sensibilidad y variabilidad de este órgano, y la necesidad de profesionalizar la enseñanza del uso de la voz en actores, analizaremos un aspecto anatómico con el fin de extrapolarlo. La laringe, órgano altamente complejo y multifactorial, formado por cartílagos, músculos e inervaciones nerviosas, posee un solo hueso, el hioides, ubicado en la parte

superior, por medio del cual la laringe es basculada hacia arriba o hacia abajo, dependiendo de la acción a realizar. Por ejemplo, si se traga saliva, la laringe sube; si se bosteza, baja. Esta cualidad de altura laríngea permite que se movilice hacia la parte superior, media o baja de manera voluntaria o involuntaria, modificando la calidad y cualidad de la emisión. El hecho de que este órgano sea móvil tiene variadas implicancias e interferencias en el uso expresivo, sano, mal uso o abuso vocal. Si no se ha desarrollado la propiocepción correspondiente, es posible que el aprendiz realice un entrenamiento inadecuado.

Así como la altura laríngea determina el buen uso, también existen otros aspectos que alteran el buen funcionamiento del sistema, por ejemplo, la postura, el alineamiento, la respiración insuficiente, el estado emocional, la audición, la retroalimentación, por nombrar algunos de los innumerables factores que inciden en un uso eficiente, sano, expresivo y libre de la voz.

Es por ello que el maestro de voz tiene que estar familiarizado en profundidad con el fenómeno de la voz humana en escena en todos los aspectos involucrados y no solamente en si esta “se escucha y se entiende”; no basta con que el profesor tenga una excelente voz, pues no solo tiene que saber usarla para sí mismo, sino que debe saber enseñar a otro a conocerla, potenciarla y aprender a usarla. Cada instrumento vocal, como se ha mencionado, tiene características propias en todas las dimensiones, y lo que para un actor/aprendiz puede abrir el sonido, para otro puede resultar completamente lo contrario.

En un principio, la enseñanza del arte de la actuación y la voz era de maestro a discípulo a través de la observación, la práctica y la guía cercana se aprendía el arte del uso de la voz. Sin embargo, con el devenir de los tiempos y la incorporación de la formación vocal en las universidades e institutos, el número de estudiantes ha aumentado significativamente, por lo que resulta un desafío enseñar el uso sano y expresivo de la voz en grupos grandes y, por ende, con tanta diversidad de “instrumentos sonoros”.

Otro aspecto que un profesor de voz tiene que incorporar es la capacidad de crear un ambiente propicio para el aprendizaje. Si bien, la voz es susceptible de adquirir y desarrollar nuevas habilidades, también es cierto que muchos de estos aspectos solo se van a dejar ver si está el ambiente de confianza y libertad que permita que la voz “salga” y recorra senderos quizás vírgenes dentro del propio ser.

**Los estudiantes frecuentemente no conocen el estado de su laringe cuando llegan a estudiar teatro.** Otro aspecto no menor en la educación vocal del actor radica en que frecuentemente se desconoce por completo, no solo el mecanismo que permite que el sonido y la palabra acontezcan, sino que además desconocen el estado de su aparato fonador. Entre un 60 y 65% de los estudiantes que ingresan a la carrera de teatro traen consigo algún tipo de alteración vocal que desconocían; esta evidencia surge de las evaluaciones vocales que se han realizado a estudiantes de primer año desde el 2006 a la fecha en la Universidad de Playa Ancha.

**Atletas de alto rendimiento vocal.** Es habitual escuchar a los estudiantes de teatro, cuando ingresa a la primera clase de voz, decir que imaginan que lo que van a aprender es a cantar. No vislumbran que es su propia voz hablada la que van a desarrollar para la escena y que para ello se requiere disciplina, constancia y rigor, al igual que un atleta de alto rendimiento, dado que uno de los aspectos fundamentales del entrenamiento son músculos que tienen que lograr una elasticidad, flexibilidad, ductilidad y agilidad. De este modo el estudiante podrá construir las voces de los personajes puestos en escena, junto a una audición aguda, disponibilidad y presencia escénica. Cobeta define la fonación

...como un proceso regulado por el sistema nervioso central y periférico que coordina la actividad motora y el acompañamiento funcional del resto de los elementos que participan en la generación de la voz y a su percepción, tanto de niveles más bajos del comportamiento automático como al de aquellos en



los que la participación de los centros superiores significan actividades fonatorias de mayor entidad, como son la articulación, de la actividad artística en el canto o la expresión de las emociones y la personalidad individual. (Cobeta 1996, p.517)

## La invisibilidad del propio sonido

“La voz humana consiste en un sonido emitido por un ser humano usando las cuerdas vocales. Para hablar, cantar, reír, llorar, gritar, perecer, etc. La voz humana es específicamente la parte de la producción de sonido humano en la que las cuerdas vocales son la fuente primaria de sonido”.

(R. Titze, S. Mapes, and B. Story. 1994, p.29)

La invisibilidad del instrumento sonoro vocal es evidente, por una parte porque la voz se genera al interior del cuerpo y, por otra, porque esta voz es la que nos ha acompañado durante toda la vida. Entonces, preguntarse por la voz, por la historia de la voz, por los patrones vocales o por el estado de las cuerdas vocales, son preguntas que no se han hecho comúnmente los jóvenes estudiantes, porque no reconocen la voz como algo distinto de ellos, no visibilizan su propia voz.

Cuando se identifica una voz alterada o con posibles trastornos y se pregunta al estudiante por esto, frecuentemente dice que su voz es así, que toda su familia la tiene de esa manera o que fueron al estadio o al *pub* o que están resfriados; no logran identificar el componente cultural ambiental, social, imitativo de su voz. Escuchar la voz grabada por primera vez siempre genera sorpresas y desafíos, por eso es importante validar la identidad vocal de los estudiantes, para desde allí ampliar el rango de usos vocales, porque es como adquirir un nuevo idioma, una nueva manera de decir. Este aspecto no es menor, pues muchas veces con el fin de adquirir una voz teatral se descalifica la propia, como si “fuera mala, inadecuada” y la voz del estudiante, es la voz identitaria de su localidad, de su grupo social, con su familia, amigos, comunidad, algo fundamental para mantenerse ligado al entorno propio.

Este tema, sin duda, hay que profundizarlo y someterlo a reflexión, sobre todo en estos tiempos donde la globalidad hace que el valor de lo local sea una riqueza.

### La voz tiene su propia historia

“La voz es el músculo del alma, refleja todo el tiempo cómo está el ser íntimamente y sus posibilidades de adaptación a la música, la pedagogía y las artes en general”.

Kozana Lucca (2006) Departamento de Bellas Artes, Universidad de Sonora (Unison), México.

La voz de cada aprendiz trae consigo una historia vinculada a como fue tratada por el entorno. Si fue una voz estimulada y valorada: “qué bien habla”, “es tan claro para decir”, “escuchen al niño que esta hablando”; o bien, si fue una voz silenciada e inhibida: “cállate”, “que voz pituda tiene”, “siempre hablas tanto”, etc. Estos son aspectos que quedan registrados en los memoria corporal de la laringe y determinan el modo en que se manifiesta y aprende esa voz.

**Tiene límites fisiológicos.** También es necesario saber que la laringe tiene límites fisiológicos y que no a todas las voces le podemos pedir lo mismo. Si bien la laringe es generosa en el sentido de dar lo que se pide, cuando no logra el objetivo, lo resuelve a costa de un sobre esfuerzo muscular, que si se realiza periódicamente puede llegar a transformarse en un mal hábito. No es su tarea de los directores/profesores de actuación, reconocer los límites vocales de los actores, pero sí es responsabilidad del estudiante conocerlo para que el mismo pueda reconocer hasta donde puede llegar.

**La voz es comunicativa.** Es interesante reafirmar el concepto de que la voz es eminentemente comunicativa. Cuando pequeños, la madre o quien este a cargo del cuidado del bebé es capaz de reconocer cuando el llanto es de miedo, hambre, dolor etc., es decir,

hay una “intención comunicativa” implícita en cada emisión. La complejidad del teatro radica en que se debe dar esa doble comunicación: con el compañero o compañeras de escena y con el público en un espacio determinado (abierto, cerrado, con buena o mala acústica).

**La actividad actoral es altamente exigente.** En un estudio realizado el Año 1993, en la Unidad de voz del Hospital Clínico de la Universidad de Chile (Brunetto, Durán 1993), quedó en evidencia que actores sometidos a 10 minutos de exigencia física, emocional e interpretativa generaban patologías vocales que en la evaluación preintervención, perceptual acústica y laringoscópica no aparecían. Esta evidencia deja al descubierto que son múltiples los factores que pueden determinar una alteración vocal y que pueden producirse en fracción de segundos.

### Es posible de entrenar

“Los hechos fundamentales de la producción vocal radican sobre lo que denominaremos elementos de válvula y generador de frecuencia, formado por los repliegues vocales y las estructuras de las que depende su funcionamiento mecánico”. (Cobeta, 1996, p. 500)

Así como un atleta de alto rendimiento potencia, reeduca y adquiere hábitos, aprendizajes, y transformaciones del organismo del ser en todas las dimensiones –cuerpo / mente / emoción/ bio-sociales/ alimenticias– con el fin de lograr las metas propuestas, el actor tiene que entrenarse en todos estos aspectos, integrando lo automático y lo voluntario de manera orgánica, coordinada y fluidamente, pues su ejercicio profesional implica un compromiso total del ser/actor (Figura 1).

El ejercicio profesional de actor es por su naturaleza una experiencia compleja, con distintos niveles de exigencia, en distintos planos expresivos; todo el ser entra en juego escénico con otras

y otros en función de contar una historia a través de personajes que interpreta y caracteriza. En ese momento, el conjunto de sistemas que hacen posible la producción de la voz se ponen en acción-comunicativa de manera coordinada, fluida, intencionada y relacionalmente con las circunstancias dadas.

### **Adelantos científicos y una nueva comprensión del fenómeno vocal**

Los adelantos científico-tecnológicos han permitido conocer la laringe en condiciones impensadas hasta hace unos años atrás (Figura 2). Se ha logrado estudiar la laringe en el mismo acto de emisión, lo que ha entregado evidencia científica del comportamiento laríngeo y los mecanismos de compensación, entre otros aspectos relevantes. Este avance ha traído como consecuencia una serie de investigaciones en relación a la voz que han permitido avanzar de manera significativa en su conocimiento, comprensión y posibilidades.

### **Algunos hitos que han aportado al desarrollo vocal en Chile**

Después de la noche larga, horrorosa y transformadora de la sociedad chilena, la enseñanza del teatro había quedado reducida a dos universidades, ambas ubicadas en Santiago, la Universidad de Chile y la Universidad Católica; esta última abría vacantes año por medio, con ingreso que variaba entre 20 a 25 estudiantes por universidad.

La enseñanza vocal estaba estancada al igual que el país en materia cultural. Sin embargo, a finales de los años 80 y principio de los 90 comienza a emerger un movimiento teatral extrauniversitario y, en paralelo, se inicia el regreso de algunos exiliados (Pornoi, Bloch, Malbrán, Barattini, Hernández, Muñoz, entre otros.) que ingresan a las aulas universitarias a compartir sus aprendizajes con los jóvenes estudiantes de teatro y poco a poco

comienza a moverse el escenario teatral.

En el año 1993 se realiza el Teatro de Todas las Naciones, organizado por el ITI. Durante un mes Santiago y las regiones de Iquique, La Serena, Valparaíso, Concepción, Temuco y Punta Arenas se transformaron en espacios de fiesta teatral. Producciones teatrales de más de 20 países y 50 obras nacionales se presentaron durante un mes en el país. Cada día se realizaban conferencias, demostraciones y talleres con los invitados, dentro de ellos se encontraban Tadashi Suzuki, Eugenio Barba, Roberta Carreri, Ariane Mnouchkine, Eduardo Vargas, Mauricio Celedón, entre otros grandes del teatro, que abrían conocimientos y compartían prácticas, produciéndose un espacio de encuentro, intercambio y relación.

Otro acontecimiento importante es la llegada de nuevas corrientes de abordaje del trabajo corporal y vocal, como Jonh Mc Callion con la técnica Alexander, Odin Teatret, Filip Libert del Conservatorio de Arte Dramático de Liege, Bélgica, por nombrar algunas de las técnicas vocales que comenzaron a circular en los medios teatrales. Se pone el acento en la preparación, forjando la conciencia del trabajo del actor como ser de acción y que su instrumento, el cuerpo, tiene que entrenarse para los nuevos lenguajes teatrales y requerimientos escénicos.

Estos acontecimientos, junto al movimiento teatral nacional, nutren y estimulan los desafíos que el actor contemporáneo tiene, por ejemplo, profesionalizar la enseñanza de la voz. Uno de los primeros acontecimientos que marcaron la ruta en esta dirección, se sitúa a finales de los 90, cuando un grupo de profesoras de variadas experiencias, nacionalidades, edades y formaciones, se reúnen para compartir enseñanzas, reconocer carencias, necesidades e intercambiar conocimientos, sueños y experiencias, y –aunque fuera por un día– se crea un espacio común de reflexión y prácticas vocales integradas. Este acontecimiento es la semilla que motiva las acciones futuras para compartir y reflexionar sobre la práctica vocal.

En el año 2001 se realiza de manera formal el “Encuentro de profesores de voz” en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Luego, en el año 2003 se realiza el primer encuentro interdisciplinario en el que participan teatristas, fonoaudiólogos, otorrinolaringólogos, locutores, animadores y cantantes, con el propósito de elaborar un mapa del desarrollo del uso profesional de la voz, en la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile. De este encuentro –liderado por el Dr. Alfredo del Valle, especialista en procesos participativos de la Universidad Warthon School USA emerge el mapa de acción de ChileVoz, con 8 líneas de acción, el que luego se actualizó el año 2004, dentro del marco del Primer Congreso Internacional del Uso Profesional de la Voz, Santiago Chile

### **Primer Congreso del Uso Profesional de la Voz**

Estas acciones dieron paso al gran Hito, el Primer Congreso Internacional del Uso Profesional de la Voz el año 2004, con el objeto de:

- Abrir el conocimiento respecto del uso profesional de la voz.
- Generar un espacio de intercambio entre los profesionales de la voz y sus experiencias.

Maestras y maestros venidos de Francia, Dinamarca, Estados Unidos, Alemania, México, Chile, Brasil, Argentina y España, con técnicas precisas y reconocidas mundialmente: Suzuki, Roy Hart, Fitzmourice, Eutonía, Alexander, Alba Emoting. El Dr. Cobeta, otorrinolaringólogo, presidente de la sociedad de otorrinolaringólogos de España, Elena Filipova cantante lírica alemana, entre otros destacados invitados nacionales e internacionales, durante cuatro días de ponencias, mesas redondas y talleres permitieron que más de 200 personas de diferentes profesiones vivenciaran la voz desde múltiples dimensiones y perspectivas. Para mucho(as) de ello(as) fue una puerta de entrada hacia la búsqueda de su propia voz; otros iniciaron procesos de formación, de colabora-

ción, integrándose con otras disciplinas o viajando al extranjero a profundizar los aprendizajes.

Hoy se ven los frutos, con este aliento profundo que dio el congreso permitió que el año 2008 se constituyera ChileVoz A.G. con más de 25 socios con el fin de promover un sistema del uso de la voz profesional en Chile.

ChileVoz toma la tarea de producir espacio de intercambio y reflexión en torno a la voz y realiza:

- 2007-2008. Las experiencias vocales en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- 2009. El Tercer Coloquio de la Voz.
- 2009. IX Encuentro Teatral, Universidad de Playa Ancha. Valparaíso.
- Celebración del Día Mundial de la Voz anualmente, en diferentes entidades.
- Profesionales que se comienzan a formar en centros especializados.
- 2014. La creación del Primer Diplomado en voz profesional: Bases científicas, técnicas y pedagógicas, Universidad de Playa Ancha.

Todavía quedan muchos desafíos pendientes, como es desarrollar más investigación, publicar, difundir, crear conciencia de la necesidad de una formación especializada. Sin embargo, está claro que ya se comenzó, que la ruta para llegar

a la profesionalización de la voz está en vías de desarrollo, que han surgido varios núcleos de investigación vocal, que cada día hay más estudiantes interesados en desarrollarse en esta área.

## Bibliografía

Artaud, A., Alonso, E., & Abelenda, F. (1969). *El teatro y su doble*. Instituto del Libro. La Habana, Cuba.

Cobeta, I., & García-Tapia, R. (1996). *Diagnóstico y tratamiento de los trastornos de la voz*. España: Editorial Garsi.

Duran, S., Manríquez, R. (2004). *Primer Congreso Internacional del Uso de la Voz Profesional*. Chile: Ediciones Lom.

Festival de Teatro de Naciones en Santiago de Chile, (1993) ITI, Lagos Ltda. Chile.

Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.

Titze, I. R., Mapes, S., & Story, B. (1994). Acoustics of the tenor high voice. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 95(2), 1133-1142. Estados Unidos.





# DRAMATURGIA PRÁCTICA, LA ESTRUCTURACIÓN DE LA EXPERIENCIA DEL PERFORMER (CONFERENCIA/ PERFORMANCE)

CLAUDIO SANTANA

---

Actor, director, académico del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha. Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral. Director artístico del ensamble Performer Persona Project, equipo de actores centrado en el proceso vivo de la práctica y la acción, con quienes ha presentado sus trabajos en Polonia, Italia, Reino Unido y Chile. Con el mismo equipo organiza el "Encuentro Fronterizo de prácticas performativas". Entre 2008 y 2010 fue actor del Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore, Italia. Algunas obras: "Persona, lucidez en la huella del performer" (Polonia, Italia, Chile 2016), *Perdiendo la batalla del Ebrljo* (Gam 2014, Teatro del Puente 2015, Selección Nacional Stgo a Mil 2016), "Vigilia" (Fondart 2012), "Como un perro al sol" (resultado del Programa Estudios Especializados Performer 2013 del cual fue director). Actualmente dirige "Falsificadores del Alma" (Fondart 2016) a estrenarse en el Teatro del Puente, Santiago, Chile.

## Resumen

Transcripción literal de la conferencia/performance que presentó las ideas de un sistema de trabajo llamado Dramaturgia Práctica. El texto performativo presenta una acción escénica ensayística ejecutada en vivo por el ensamble Performer Persona Project, desde el cual podrán extraerse detalles fundacionales para esta práctica.

Desde nuestra experiencia, la práctica del arte tiende a la esencia, florece en el proceso y se consume en la realización del Ser. En la introducción del libro *Zen en el arte del tiro con arco*, de Eugen Herrigel (1993), el filósofo japonés Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966) se refiere a la práctica de las artes en Oriente con la siguiente perspectiva:

Uno de los factores esenciales en la práctica del tiro con arco y de las otras artes que se cultivan en Japón (y probablemente también en otros países del lejano Oriente), es el hecho de que no entrañan ninguna utilidad. Tampoco están destinadas a brindar goce estético, sino que significan ejercitación de la conciencia que ha de relacionarse con la realidad última. Así pues, el tiro de arco no se realiza tan solo para acertar el blanco; la espada no se blande para derrotar al adversario; el danzarín no baila únicamente con el fin de ejecutar movimientos rítmicos. Ante todo, se trata de armonizar lo consciente con lo inconsciente.

Para ser un verdadero maestro del tiro de arco, no basta dominio técnico. Se necesita rebasar este aspecto, de suerte que el dominio se convierta en “arte sin artificio”, emanado de lo inconsciente. (p.9)

La ponencia aquí transcrita fue concebida y ejecutada como texto performativo, que tiene el fin de demostrar su planteamiento práctico con/en la acción en vivo. Nuestra propuesta debe ser leída y recepcionada como un ensayo performativo. Ensayo en el sentido del género literario, el que nos permite exponer nuestras ideas con libertad de la erudición. Sin embargo, el corpus performativo contiene citas parafraseadas inmersas en la acción.

El texto performativo fue compuesto a partir de teoría, canto/palabra, acciones y ritmos, concentrando todo el trabajo escénico en el “hacer” de los actantes. Esto quiere decir que no hay otros apoyos espectaculares, por ejemplo: escenografía, música envasada o iluminación, sino que la propuesta busca exponer la pre-

sencia y la concurrencia de la acción en/desde el actuante. Esta indagación práctica es la esencia del ensamble Performer Persona Project, el cual es dirigido por quien expone estas líneas<sup>1</sup>.

La opción de realizar un acto en vivo como ponencia nos resultó una decisión pertinente y consecuente con el concepto de dramaturgia práctica, el cual está enraizado en su principio de exploración creativa mediante el proceso vivo y experiencial.

Por último, desde nuestra esencia actoral –porque antes que nada somos hombres y mujeres de/en acción (Castaldo, 2007)– creemos que el conocimiento vendrá siempre desde la indagación a partir de la vivencia, por lo tanto, desde el privilegio de acceder al interior de la práctica, donde saber es hacer. En palabras de Jerzy Grotowski “es alguien que está sobre el camino para conquistar el conocimiento (...) puede comprender sólo si hace. Hace o no hace. El conocimiento es un problema de hacer” (1992, p.76).

A continuación, la transcripción literal del texto performativo de la ponencia presentada.

*(Desde la mesa de ponentes)*

Santana: “Ya es bastante tarde, pero lo vamos a hacer igual.

Quiero agradecer la presencia de mis compañeros y colegas: Braulio, Sebastián, Juan Pablo, Eduardo y Francesca. Somos parte de este grupo de trabajo ya nombrado, y nuestro tema, lo que ahora nos compete, es la dramaturgia práctica: la estructuración de la experiencia del performer.

Quiero agradecer también a todos los que están en esta mesa, fue muy interesante todo lo que ha pasado el día de hoy. Siempre queremos más acción, más arte, más humanidad y menos insti-

---

1. Más información sobre Performer Persona Project en “Sobre práctica y lucidez del performer” en Revista Gestos Número 60, Noviembre 2015, Pág:161-172.

tucionalización de las cosas. Esta es nuestra pega acá dentro de la institución: ¡ser humanos!

Dramaturgia práctica.

Drama: acción.

Dramaturgia: tejido de acciones.

Tejido de acciones que se hace en la práctica.

En este caso, la dramaturgia no se hace solamente, como se reconoce habitualmente, escribiendo en un escritorio. Sino que se hace a nivel de ejercicios, de ejercitación cotidiana. Una ejercitación que también esconde una filosofía, una ideología. Una visión que podríamos llamar política. Una decisión de vida. (Castaldo, 2007)

Los compañeros que vienen a trabajar, vienen por voluntad propia. No hay ningún tipo, en realidad, de proyecto de obra en el futuro. Nosotros trabajamos porque estamos indagando, ya sea a nivel personal o colectivo, sobre descubrimientos en nosotros mismos como personas a través de los instrumentos que un actor/actriz posee. Que un performer, un actuante, un *doer*, o que un hacedor posee.

En un sentido bastante objetivo, espero, estos serían: el cuerpo, la palabra y el canto.

Podríamos agregar también del sonido que se produce, el ritmo y la estructuración de acciones. Acción ¿en qué sentido? Acciones no en un sentido de realizar movimientos en escena. Acciones no en un sentido de realizar actividades escénicas: barrer, limpiar el piso. Acciones no en un sentido solamente de gesticular. Sino que acciones en el sentido de *action*. *Action*, que es aquello que se realiza y afecta directamente a la persona, al actuante que lo hace. Que no está necesariamente focalizada hacia la recepción de un espectador. Sino que está principalmente focalizada hacia el territorio de investigación en nosotros: el ser humano en sí, el ser humano en acción (Grotowski, 2005), en otras palabras, a través del performer. En este

sentido: quien no interpreta papeles; el performer, quien habla en su propio nombre; el performer, que posee, para conquistar el conocimiento, el hacer (Grotowski, "El Actor-Performer", 1992).

Por supuesto, estoy parafraseando a Jerzy Grotowski, a Thomas Richards y a Domenico Castaldo también, con quién en un momento he trabajado por años en su laboratorio y he escuchado con mucha atención<sup>2</sup>. Incluso estoy parafraseando a Stanislavski en la última etapa de su vida."

*(Desde público, Juan Pablo levanta la mano para hacer una pregunta):*

Juan Pablo: ¿"Tadeuz Kantor?"

Santana: "¡Sí, Tadeusz Kantor también!"

Juan Pablo: "¿Bertolt Brecht?"

Santana: "También Bertolt Brecht. Bertold Brecht, sí. El ritual y el teatro, la separación entre ambos..."

Juan Pablo: "¿Meyerhold, también?"

Santana: "Sí. Meyerhold en realidad... tú sabes, fue un revoltoso. En su momento..."

*(Es interrumpido por Juan Pablo)*

Juan Pablo: "¡Al punto Claudio!"

Santana: "Sí. Al punto. Dramaturgia práctica, la estructuración de la experiencia del performer.

Estructuración: ¿De qué hablamos cuando hablamos de estructuración?

Es como excavar un agujero, poner fierro, poner piedra, una cosa física real, que con su peso ocupa un espacio determinado, para poder construir hacia arriba.

---

2. Mayor información del Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore, Italia, en [www.labperm.it](http://www.labperm.it)

En el sentido del arte ¿sobre qué cosas objetivas podríamos trabajar? Por dar un ejemplo de objetividad en el arte, algunos hablan de que en la cúspide de las artes objetivas encontramos la arquitectura, tal y como lo dice Julius Ortewa, director polaco y fundador del Teatro Reduta, inspiradores de Grotowski.

Veamos esta sala, por ejemplo, tiene las dimensiones necesarias para ser lo que es: una sala apta para la escena. ¡Y no se cae! Podemos estar aquí adentro y no se cae. Quizás hay un poco de calor, sofocación, esto puede mejorarse, pero sin duda las paredes que conforman este espacio, no se caen. Pero ¿qué tipo de arquitectura nos interesa para hablar de estructuración? Aquella arquitectura que produce un efecto en quien la realiza o la atraviesa. Entonces quizás mejor hablar de las pirámides, tal y como observó Gurdjieff. Dicen que quien ha estado al lado de una pirámide, o quien se ha subido o se ha metido dentro de una pirámide... claro, la pirámide tampoco se cae, pero el punto es que: uno siente "algo". Se produce un efecto, una transformación, podríamos decir, transformación de la energía. Es una transformación del estado de la mente, del estado del cuerpo, del estado también del corazón. ¡Esa es la estructura que nos interesa! (Slowiak y Cuesta, 2007).

En segundo lugar, para terminar de hablar entorno a la objetividad del arte, para ser claros, se propone la música. El pentagrama no cambia. Beethoven hoy en día, y también antaño, es Beethoven. Lo que cambia es quien lo ejecuta. Quien tendrá que tener la capacidad de poner algo invisible y, sin embargo, perceptible dentro de esa ejecución. Es allí la estructuración que nos interesa: aquella que afecta directamente a aquellos que la estamos realizando. Por supuesto, una estructura así, centrada en quienes la ejecutan. Pero esto ¿lo puede ver un espectador? Claro que sí, pero ese no es el fin último de este tipo de trabajo. No, no es el fin último.



*(Para sí mismo a modo de reflexión).*

La estructuración de la experiencia del performer.

Bueno, del performer ya me referí.

*(Pausa y recuerda).*

Yo tenía un amigo que siempre me decía: “Yo soy un performer”.

Y yo le preguntaba: “¿Pero qué es lo que haces?”

Y él me contestaba: “Bueno, yo en realidad no hago nada.”

“Y cómo entonces puedes decir que eres un performer?”

“En realidad no hago nada. Es que yo me levanto por la mañana, como un performer. Me ducho, no como hace toda la gente, yo lo hago como un performer. Tomo desayuno como un performer. En realidad no hago nada.” Y tengo que decirles que en realidad yo lo miraba y le creía. Pero bien, esta es una anécdota para otra oportunidad y lugar.

*(Otra vez, reflexiona para sí mismo).*

La estructuración de la experiencia del performer.

La experiencia. ¡Qué palabra!, experiencia, ¿no? Sobre todo en el mundo de hoy, en el cual se dice que todo está conformado para que nos sucedan muchas cosas, pero que nada en realidad nos acontezca. Es increíble, cómo nada acontece. La experiencia es cada vez algo más escaso. Walter Benjamin era quien observó aquello antes (Larrosa, 2002).

La experiencia nos confronta. Por ejemplo, cuando enfrentamos la soledad y la muerte. Dos grandes temas de la humanidad. La soledad y la muerte. La mortalidad. Es como cuando alguien tiene un accidente y luego al recordar ese momento puede darse cuenta de cómo el tiempo había desaparecido. Sin embargo, tú puedes detalladamente seguir la secuencia de las pequeñas reacciones que tuviste: tú fuiste testigo de tu propio hacer. En esa ocasión te transformaste en tu propio testigo.

Ya que llegamos a esta palabra, y para dar un ejemplo de lo que es ser un testigo, sería como quien observa a un suicida, quizás en la Piedra Feliz. Uno lo mira, y claro, el proceso lo está viviendo él o ella, y no está preparado para ti. A diferencia del teatro, que piensa en el público, el proceso del suicida no está hecho para ti. Pero tú te transformas en un testigo al quedarte allí, esperando que él o ella, desarrolle su proceso hasta el final, hasta consumarlo. Este ejemplo no es mío sino que del señor Peter Brook (2009).

Otro ejemplo, un poco más cálido, que entrega Thomas Richards, es el de una pareja que se está besando. A veces uno pasa y mira como avergonzado, porque uno tiene curiosidad, pero bueno ellos están allí y yo soy testigo, testigo de “¡cuán fuerte es el amor!” (Richards en “Entrevista en Akropolis parte 3, Arte como vehículo”, 2013). Ellos no lo están haciendo para mí, ellos están viviendo su proceso. Por lo tanto, la experiencia tiene que ver con eso: con la desaparición del tiempo. Aquellos momento en que el tiempo cronológico, dentro del que estamos acá y ahora –y queda poquito tiempo para finalizar esta ponencia– desaparece. Estamos más allá del tiempo. Estamos en el tiempo del arte. Ese otro tiempo. El tiempo sagrado dirán algunos (Eliade, 1998).

*(Pausa, para sus adentros, recordando).*

Dicen que...y para volver a hablar un poco de la mortalidad...dicen que al momento de morir, todos tus recuerdos pasan frente a ti. Dicen eso. Que al momento de morir toda tu memoria pasa a la velocidad de un *flash*. Imaginemos que es así. Pregunto: ¿qué *flash*, creen ustedes, que va a regresar en ese momento?

Quizás cuando alguien se compró el auto nuevo.

Quizás cuando consiguieron el último “Iphone 6S”.

Quizás cuando conseguiste por fin aquellos lentes del marco oscuro y grueso, o la bicicleta de un pistón con ruedas de colores.

Quizás cuando conseguiste subir un puesto y sacaste ventaja de

tus pares y colegas, y también ganaste la aprobación de tus jefes, de la institución. (Grotowski, J. "Holiday". En Schechner, R. y Wolford, L. 1997, p.217, original en inglés traducido por el autor).

*(Desde público Juan Pablo se levanta y camina lentamente en dirección de la mesa donde está sentado Santana. Con un gesto lo indica, le hace una pregunta en silencio.)*

Santana: "¿Para mí?".

*(Se levanta. Se saca el reloj y lo posa en la mesa. Camina lentamente. Se aleja de la mesa.)*

"Para mí es descansar. Descansar. Descansar en la lluvia. Descansar en una copa de vino. Descansar en mil pompas de jabón al mismo tiempo. Descansar en..."

*(Mirando e indicando a Juan Pablo)*

"... en tu mirada. Descansar en tu voz. Descansar en una piel ajena. Descansar en lo que alumbra la luna. Descansar en un libro. Descansar en un chochito húmedo. Descansar. Descansar."

*(Santana inicia a cantar):*

"Llueve. Llueve. De muy alto. De muy alto. Llueve en mí, sobre mí. Llueve. Llueve. De muy alto. De muy alto."

*(Mientras canta, toma la silla donde estuvo sentado y la coloca en una esquina del espacio. Los colegas del ensamble, que estaban entre el público, se levantan y entran a la escena. Santana se sienta en la silla)*

Santana

"Hallo. ¿Está Tadeusz? (recibe una respuesta). ¡Muerto!".

*(Los colegas le sugieren nombres de otros grandes maestros muertos).*

"¿Becket?".

"¿Samuel Becket?. Muerto!".

“¿Jerzy Grotowski?”.

“¡Muerto! ¡Muerto! ¡Finito!”.

“Qué peregrinación que hace uno. Qué peregrinaciones que uno hace hasta la otra parte del mundo. Golpea la puerta y... ¡muerto! ¿Cómo se hace entonces?”.

*(Santana pregunta a sus compañeros y al público)*

“¿Cómo se hace para la transmisión? ¿Qué hacemos con la transmisión? Los libros dicen palabras, palabras, palabras, palabras, palabras, palabras, palabras. ¿Cómo hacemos con la transmisión de la práctica?”.

*(Se queda un momento en silencio. Vuelve a cantar).*

“Oiga oficial mayor. Por qué de esta acusación no soy un hombre que huye. No soy un hombre que huye”.

*(Sebastián se le acerca lentamente. Al llegar a la silla, Santana lo apunta con el índice y le dice):*

“Un día tú vas a saber cómo es ser como yo. Un día tu vas a estar solo, cansado, sentado en la oscuridad como una pelusa para siempre.”

*(Sebastián inicia a retroceder hacia sus compañeros. Tiene las manos en los bolsillos. Santana sigue apuntándolo con el dedo).*

“Un día tú te vas a decir: estoy cansado, me voy a sentar. Y luego te vas a decir: tengo hambre, me voy a levantar y voy a comer algo. Pero no, no vas a poder comer nada. Y entonces te vas a decir: me voy a quedar acá un momento. Y entonces te vas a quedar mirando la muralla por un instante y te vas a decir: voy a cerrar los ojos, tal vez voy a dormir un poco y luego me voy a sentir mucho mejor. Y vas a cerrar los ojos” (Beckett, 2006, p.109, original en inglés traducido por el autor).

*(Sebastián está parado al centro del espacio. Escucha).*

“Y vas a cerrar los ojos y cuando los vuelvas a abrir, no van a haber

murallas nunca más. Un vacío infinito va a existir a tu alrededor, ni que todas las muertes, ni que todas las resurrecciones en todas las eras van a poder llenarlo. Y entonces te vas a sentir como un pedacito de mierda al medio de la estepa. Síííí, Un día tú vas a saber cómo es ser como yo, con excepción de que no va a haber nadie contigo, porque tú no habrás tenido piedad por nadie y porque no va a quedar nadie más a quien tenerle piedad. Sí. Un día tú vas a saber como es ser como yo” (Beckett, 2006, p. 109).

*(Sebastián sigue mirándolo y sonriendo. Santana se levanta de la silla y vuelve a cantar):*

“Oiga oficial mayor. Por qué de esta acusación, no soy un hombre que huye. No soy un hombre que huye.”

*(Santana se acerca corriendo al grupo. Arman un cuerpo compacto y juntos cantan):*

“Oh, no calla nunca, no calla nunca, no calla nunca. Oh, no calla no calla nunca ya nunca, ya nunca.”

*(Braulio se separa rápidamente del grupo y se mete al frente. Apoya su frente junto a la frente de Santana y cantan en una sola voz).*

Braulio y Santana: “Porque no espero en volver de nuevo. Porque no espero volver otra vez. Porque no espero en volver de nuevo. Porque no espero” (Eliot, 1930, p.2).

*(Los demás siguen cantando. Braulio se sienta en la silla).*

Braulio: “Porque no espero en volver de nuevo. Porque no espero volver otra vez. Porque no espero en volver de nuevo. Porque no espero.” (Eliot, 1930, p.2)

*(Todos callan. Silencio. Todos en el grupo caen, se arrodillan, observan quietos a Braulio sentado en la silla).*

Braulio: “La gente que se encuentra, supuestamente, en posiciones de autoridad. Directores de escuelas, docentes, críticos, serán general, intelectual y moralmente inferiores a nosotros. Les

falta imaginación. Es por eso que se convierten en burócratas en lugar de trabajadores del teatro. Y les falta valor porque han escogido el apoyo institucional en vez de una vida independiente. Se pasan la vida recolectando títulos o, mejor dicho, cartones que no significan nada para el alma humana. Y muchos, o la mayoría, envidiarán la forma práctica, artesanal, simple o filosófica de trabajar nuestro oficio. Ese que se realiza día a día, no ese que se realiza sentados detrás de una pantalla, o sentado dentro una sala de clase tratando de enseñar. Y esa envidia se expresará con el desprecio. Es un truco barato de la gente triste. Y se entiende, porque lo son. No necesitarán afligirse por la opinión que tengan de nosotros. Es la opinión de la gente del porsche, hablando sobre la vagancia de los esclavos. El arte no florece en la subvención. El arte no florece en las escuelas. El arte florece en la calle, con tu compañía, con tu equipo, con tus compañeros de vida. ¿Es más sórdido? Sí. ¿Es más aterrador? Sí. Pero se los aseguro, es mucho más divertido y auténtico que las seguridades que te entrega la escuela. Todo tiene que ver con el alma” (Mamet, 2000, p.100).

*[Del grupo se levanta Sebastián. Se acerca a Braulio y se arrodilla a su lado. Le canta suavemente].*

“Yo te he dicho nos casimos, porque siento que tal vez sería bueno que provimos a ver eso que tal vez. Te propongo.”

*[Juan Pablo y Eduardo se levantan e inician a bailar. Juan Pablo acompaña la canción con las palmas. Santana se queda sentado al medio del espacio siguiendo palmas a ritmo].*

Eduardo: “Básicamente no hay nada. Y lo digo literalmente. Pero entonces ¿cómo aparecen las cosas? De hecho siento una especie de afinidad espontánea con la física cuántica, en donde el universo es un especie de vacío, pero un vacío con carga positiva. Y entonces, las cosas particulares aparecen cuando ese vacío se distorsiona. Me gusta mucho esta idea: el hecho de que no exista nada, de que las cosas estaban allí afuera y que algo terrible ocurrió. Me gusta, pero estoy dispuesto a ir más allá y asegurar que la única forma de contrastar este error es ir hasta el final. Tene-

mos un nombre para eso: le llamamos amor. ¿No es precisamente el amor un acto extremadamente violento? Yo estoy en contra del “amor universal”; en contra del “¡amo a todo el mundo!”. Yo adscribo a: “odio al mundo, o soy indiferente a él”.

*(Se acerca a Santana y, mientras todos siguen cantando, le dice):*

“El amor es un acto extremadamente violento. El amor no es solamente: “yo te amo”, sino que yo extraigo algo de ti. Entonces, si lo vemos desde esta perspectiva, ¡el amor es el mal!” (Zizek, 2013, en línea).

*(El grupo se une nuevamente, bailando al centro del espacio. La melodía se transforma en ritmo).*

Santana: “No se parte. Volvamos a tomar por el camino de aquí, cargado de mi vicio que echó sus raíces de sufrimiento a mi lado desde que tengo el uso de la razón. Que sube al cielo, me golpea, me derriba y me arrastra. La inocencia última y la timidez última” (Rimbaud, 1873, en línea).

*(El grupo avanza a pequeños pasos hacia el público. Siguen cantando. En la mano derecha de Santana forma un revólver).*

Santana: “Este es el sustituto al revólver y la bala. Cada vez que me encuentro un poco triste frente al espejo o viendo una vitrina en el centro comercial. Cada vez que mi hipocondría mancha mi piel, sé que tengo que partir.” (Melville, 1851 p. 37)

*(El grupo, formado un cuerpo único, sigue avanzando y retrocediendo, como una ola).*

Santana: “Con lo poco y nada que tengo en los bolsillos, sé que es tiempo de partir. Es el sustituto al revólver y la bala” (Melville, 1851, en línea).

*(Santana acerca el revolver a su cabeza, sorpresivamente emerge un golpe de sonido al aire. Silencio. Todos se quedan mirando al cielo).*

Santana canta: “Oh, María, te espero, aquí.”

Coro: "Camina, camina, camina, camina."

Santana: "Te espero paciente. Paciente. Aquí"

Coro: "Camina, camina, camina, camina."

Santana: "No sabía, pero ahora veo."

Coro: "Camina, camina, camina, camina."

Santana: "Que hay una salida."

*(Silencio. Santana, imitando la voz de Grotowski)*

"Le mot acteur n'a pas plus de sens pour nous."

Coro: "¡Pour nous!"

Santana: "Le mot teatre n'a pas plus de sens pour nous."

Coro: "¡Pour nous!"

Santana: "Le mot espectateur n'a pas plus de sens pour nous."

Coro: "Pour nous!"

Santana: "Il est necessaire dir ca pour etablir les frontieres du teatre"

Coro: "¡Pour nous!"

Santana: "Et faire un trut dans les frontieres du teatre."

Coro: "Pour nous!" (Grotowski, 1979, en línea).

*(Santana apunta a Juan Pablo con el dedo).*

"Margareth, exercices are not important! No, no, no!. The most important thing, the most important thing, Margareth... are not exercises! You can do it better or not. You can do it like circus, but it means nothing. No significa nada. The most important thing Margareth, are not exercises, no! The most important thing... is the way!"

*(Con el brazo indica una dirección, un camino. Los demás lo miran sin entender).*



Santana: “You can do it from your head up to your foot. Even, if you are lucky, si tenemos suerte, you can do it from your heart. Hacerlo con el corazón. But, Margareth, result means nothing. The most important thing is the way” (Cieslak, 1975, en línea).

*(Vuelve a indicar una especie de camino)*

Braulio: “¡El proceso!”

Coro: “Ahhhh. That´s the way!”

Santana: “Ah ah ah ah! I like it! That´s the way!”

*(Silencio. Santana se recompone):*

“Dramaturgia práctica: es la posibilidad que te da el ejercicio sistemático sobre aquella artesanía esencial del actuante. Actor, actriz, performer, doer: el actuante. El cuerpo, la posibilidad que te da el sonido que produces, sean palabras o cantos, el ritmo y la estructuración. Una orden de aquellas acciones que tengan un grado de significación sobre quien las desarrolla, las consume. Imprimir, gravar, registrar. Con esfuerzo, porque eso implica trabajar: dramaturgia práctica. Muchas gracias.”

*(Fin)*

Agradecemos la transcripción de Francesca Bono desde el registro audiovisual, y también destacamos su permanente cuidado en el proceso, su atenta mirada, documentación audiovisual, anotaciones y discusiones.

Elogiamos la presencia y participación de Juan Pablo Vásquez, Braulio Verdejo, Sebastián Zeballos y Eduardo Silva para esta versión de la ponencia.

Esta conferencia performativa ha tenido múltiples versiones durante los años 2015 y 2016. El motivo es obvio, la dramaturgia práctica o drama práctico, es un proceso continuo de práctica y ajuste a las distintas realidades que nos envuelven. La versión

más acabada del trabajo se denominó *Persona, lucidez en la huella del performer*, Co-dirigida entre Bono y Santana, estrenada en The Grotowski Institute (Polonia) en 2016 y presentada en la Universidad de Bologna (Italia) y en el encuentro Síntesis Teatral Valparaíso 2016, Chile.

Performer Persona Project es una práctica en/desde lo simple y humano en acción, que sigue su curso en los contextos presentes y en los desafíos futuros.

## Bibliografía

Beckett, S. (2006). *Samuel Beckett, the complete dramatic works*. Londres: Faber and Faber.

Brook, P. (2009). En: *With Grotowski, Theatre is just a form*, editado por Banu, Georges y Ziolkowski, Grzegorz con Allain, Paul. Wrocław: Ed. The Grotowski Institute.

Castaldo, D. (2007). *In Viaggio da X, 1996-2007 Dieci Anni del Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore*. Torino: Ed. Tipografia F. Lli Scaravaglio & C.

Cieslak, R. (1975). Programa de TV: The body speakers. <https://youtu.be/TI-p3KmpfDM> (Consulta: 26 de Octubre 2016).

Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. España: Paidós.

Eliot, T.S. (1930). Miércoles de ceniza. Recuperado de <https://apeiron.tupacaloes/?p=442&print=pdf>

Grotowski, J. (1979). en *The Vigil*, Documental en video, realizado por André Gregory, dirigido por Mercedes Gregory en Milán. Atlas Theatre Company.

Grotowski, J. (1992). "El Actor-performer", Revista *Máscara* #11-12, México: Escenología.

Grotowski, J. (1992). "De la compañía teatral al arte como vehículo", Revista *Máscara* #11-12, México: Escenología.

Grotowski, J. "Holiday" en Schechner, R. y Wolford, L. (1997). *The Grotowski Sourcebook*, Londres: Ed. Routledge.

Herrigel, E. (1993). *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Ed. Kier.

Larrosa, J. (2002). "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". *Revista Brasileira de Educação* Número 19, Jan/Fev/Mar/Abr.

Mamet, D. (2000). *Verdadero y falso*. Recuperado de <http://www.jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/LT/022%20-%20Verdadero%20y%20falso.pdf>

Melville, H. (1851). *Moby Dick*. Recuperado de [http://www.librosdearena.es/Biblioteca\\_pdf/Melville\\_Herman\\_Moby%20Dick\\_Ed%20perdidas\\_ilustraciones%20Fernando%20Gallego\\_jul2010.pdf](http://www.librosdearena.es/Biblioteca_pdf/Melville_Herman_Moby%20Dick_Ed%20perdidas_ilustraciones%20Fernando%20Gallego_jul2010.pdf)

Richards, T. (2013). en "Entrevista en Akropolis parte 3, Arte como vehículo". <http://www.youtube.com/watch?v=ficbYUgGmGE&feature=relmfu> (Consulta: 26 de Octubre 2016).

Rimbaud, A. (1873). *Una temporada en el infierno*. Recuperado de <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Rimbaud/tempor2.htm>

Ślowski, J. y Cuesta, J. (2007). *Jerzy Grotowski*. Londres: Ed. Routledge.

Zizek, S. (2013). Documental completo. <https://youtu.be/7dCnq34LKR4> (Consulta: 26 de Octubre 2016).

# LAS ARTES ESCÉNICAS Y SU DEPENDENCIA DE LOS RECURSOS PÚBLICOS EN LA V REGIÓN

ESTEFANÍA TRUJILLO

---

Es actriz, Máster en Ciencias de la Actividad Física y el Deporte (Universidad de Playa Ancha), Máster en Derechos de Imagen y Representación de Artistas y Deportistas (Universidad Rey Juan Carlos, España) y diplomada en Perspectivas Interdisciplinarias de la Voz Profesional (Universidad de Chile). Tiene estudios en método Feldenkrais (Instituto Feldenkrais, España), actuación frente a cámara (Central de Cine, España), método Lecoq (Teatre Organic, Argentina) y entrenamiento emocional y vocal, *coaching*, marketing y negociación de artistas. También ha trabajado en capacitaciones laborales, docencia universitaria y escolar.

## Resumen

La presente ponencia hace referencia a las artes escénicas y su relación con los organismos públicos en el marco geográfico político de la ciudad de Valparaíso.

Primero aborda el “apagón cultural” como antecedente del “resurgimiento de la cultura artística”, hecho que emerge en el contexto de los siguientes indicadores: el retorno a la democracia y la recuperación de las libertades públicas; el desarrollo del bienestar social y económico; el mejoramiento de la educación de la población; la apertura de carreras artísticas en las universidades; y la aparición de fondos públicos concursables que apoyan la creación, circulación y fomento del arte.

Asimismo, se hace un análisis de la situación actual observada a la luz de los lineamientos propuestos desde el año 2005 hasta el bicentenario, para luego continuar con la misión del CNCA, codificado en cuerpo legal “Legislación Cultural Chilena”, proyecto 2011 al 2016, en contraste a la vida laboral del artista de la ciudad de Valparaíso. Finalmente se enfatiza en la ausencia de industrias generadoras de riqueza y empleo de las expresiones culturales de la V región, como un desafío por las políticas públicas nacionales y regionales.

El análisis hará énfasis en los actores sociales que participan en el fenómeno de las artes escénicas, los agentes económicos, las políticas públicas y la situación de empleabilidad en el oficio de las artes escénicas de la ciudad de Valparaíso.

## Introducción

Los procesos políticos y organizacionales del modelo económico de Chile a lo largo de estos últimos treinta años han impactado directamente al desarrollo de la cultura. El período de transición entre el apagón cultural hasta el regreso de las libertades públicas ha marcado nuestro desarrollo socioeconómico hasta el día de hoy.

Actualmente nos encontramos en un proceso de metamorfosis, en el cual los especialistas que analizan el fenómeno de la cultura, bajo el paradigma del mercado cultural, advierten la necesidad de consolidar y dar fluidez al sistema de la “economía creativa” como fuente generadora de riqueza y empleo, tal como lo expuso Weinstein, quién junto a un equipo de profesionales lideraron el primer Consejo de la Cultura y las Artes de Chile en el año 2003.

[...] es necesario que la cultura sea aceptada ya no sólo como generadora de valores estéticos y de sentido, sino también en tanto industria, generadora de riqueza y empleo e impulsora de nuevos horizontes para la economía del país. (2005, p.5)

Dichas palabras aún son un desafío para el sector de la cultura, que hoy se encuentra en un contexto activo de gestión cultural, gracias a los estudios y diagnósticos del Proyecto Trama, la Encuesta de Consumo Cultural y otros estudios impulsados y apoyados por el Consejo de la Cultura y las Artes y la Unión Europea, además de la aparición de diplomados y magísteres orientados a abordar este fenómeno. Dichas investigaciones han ayudado a la comprensión de la situación de los trabajadores de la cultura y a identificar el impacto de esta en el entorno social.

Sin embargo, es importante observar que los términos mercado o industria, para la cultura parecen ser agresivos. Los profesionales del sector demuestran cierta resistencia al enfrentarse a estos términos, sobre todo los artistas de las artes escénicas. Este fenómeno se ha transformado en una barrera ideológica,

que no permite dar fluidez organizacional y económica a este sector. Dado que los términos mercado o industria son asociados a un sector de la política chilena más que a un elemento de las ciencias económicas. Por esta razón es necesario comprender que un mercado es la relación de intercambio de bienes y servicios entre los agentes económicos que participan dentro del ciclo económico. Del mismo modo, una industria está vinculada a la producción en masa.

Por otra parte, también es necesario tener claro que todo hecho creativo o cultural no es arte y no todas las artes pueden transformarse en industria cultural. Las artes que poseen esta característica, es gracias al soporte o medio de difusión que utilizan para vincularse con las audiencias, públicos o espectadores, hecho que incide en la masividad que pueden alcanzar y, por lo tanto, en el retorno económico de la inversión artística.

Por ejemplo, la obra de teatro *La Negra Ester*, de la compañía Gran Circo Teatro, da una función a una hora, lugar y día determinado. Por su naturaleza artística, no puede estar al mismo tiempo en más de un lugar como puesta en escena viva y la venta de sus entradas está supeditada al territorio donde presentará el espectáculo. En cambio, el disco *Paz* de Joe Vascellos, se puede escuchar al mismo tiempo en distintos países, pues la venta de su música se realiza mediante distintos soportes y el derecho a reproducir su música se paga mediante una plataforma de visibilidad internacional; además, la grabación trasciende de forma póstuma a los artistas que participan de dicha creación. Esta última tiene muchas más posibilidades de llegar a desarrollar una economía industrial con producción a escala. En cambio la primera, siempre estará vinculada al evento en vivo, que no se puede industrializar, al menos que introduzca un soporte como el audiovisual o el *streaming*, pero evidentemente su naturaleza artística radica en la experiencia vivencial.

El arte, sin duda, tiene un alto nivel de inversión económica y en horas hombres, lo cual, hace que sea complejo de financiar

y seguramente nunca podrá ser financiado sin apoyo del Estado. Esto no significa que el arte deba depender de forma absoluta del Estado, ni tampoco que deba estar supeditado al mercado para lograr su sobrevivencia, pero este último debe existir para dar lugar al retorno económico y, en consecuencia, dar sustentabilidad a la economía creativa o la industria cultural, generando más posibilidades de creación y estabilidad laboral a largo plazo.

Uno de los mayores conflictos internos está vinculado a las creencias y valores del sector sobre la financiación del arte. ¿Quién debe pagar el consumo del arte? Las posibilidades son las siguientes:

- a)** La población debe tener acceso gratuito, como si fuéramos un país con un desarrollo económico centralizado en el Estado.
- b)** Una parte el Estado y la otra parte los espectadores, audiencias o públicos.
- c)** Absolutamente mediante el corte de entrada, sin apoyo del Estado.
- d)** Por el artista o los artistas, donde la comunidad y el estado se beneficia de su actividad, teniendo acceso gratuito los pobladores.

El sector de las artes tiene dificultad para identificar el precio de su trabajo y, a su vez, vislumbrar en qué contexto el objeto artístico debe ser con entrada liberada o cobrar. Esta confusión se debe al cambio de paradigma, donde poco a poco el sector comienza a tomar conciencia de la estructura organizacional que lo debe sostener. En este punto, la conducta personal o grupal de los artistas incide en el equilibrio o desequilibrio del sistema económico y, en consecuencia, laboral.



## Las artes escénicas y su dependencia de los recursos públicos en la Región de Valparaíso

La subvención de las artes escénicas en la Región de Valparaíso, desde el año 2003 hasta ahora se ha realizado mediante el capital de los artistas, familiares, amigos, fondos concursables del Gobierno Regional y fondos concursables del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. En estos casos, habitualmente se realiza una inversión que no tiene retorno económico o tiene un retorno económico inferior a la inversión. Es decir, no es rentable como sistema económico.

Hay casos en que se invierten millones, pero las entradas son liberadas en la totalidad de sus funciones. Esto, si bien es un beneficio para la comunidad, va en desmedro de generar sustentabilidad a largo plazo para las compañías de artes escénicas. Dado que, por un lado, los que se adjudican la financiación de un proyecto pueden crear artísticamente financiados, luego al terminar del proyecto deben volver a postular, porque no tienen un fondo de reserva o un fondo de maniobra apropiado para generar una reinversión independiente. Este hecho incide en la incapacidad de asegurar el ciclo de vida del objeto artístico como servicio cultural, afectando directamente el ciclo laboral creativo como fuente de empleo, ya que en lo práctico se traduce en la inestabilidad del contrato laboral. En palabras de Contreras: “[...] las compañías de teatro hoy en Chile se están reuniendo en torno a proyectos, no hay una financiación que te asegure la continuidad entendiendo que queremos vivir de esto y no queremos hacer veinte trabajos para hacer esto (2015, p.2).

Lo anterior trae como consecuencia la vulnerabilidad y la desprotección de los artistas en el financiamiento de sus derechos de salud y de capitalización individual, impactando en su calidad de vida a corto, mediano y largo plazo y en la posibilidad de profesionalizar el sector.

Hemos tenido problemas con el contrato laboral de algunos actores jóvenes, que aún son carga de la isapre de los padres.

Por ejemplo, nos adjudicamos un proyecto que va a terminar en dos meses, ¿qué va pasar después?, ¿la isapre va a permitir que luego que tuvieron contrato vuelvan?, lógicamente no. Entonces tuvimos que hacer un poder notarial donde ellos eligen no estar contratados bajo subordinación y dependencia. (Contreras, 2015, p.3)

Esto genera una evidente contradicción entre lo propuesto por la legislación sobre la cultura y la situación real de los artistas, convirtiéndose en inaplicable la ley, porque si se aplica en este contexto va en desmedro del acceso a la salud.

Por otra parte, hay artistas que crean con su propio aporte económico o con el apoyo de terceros (familiares o amigos). Es complejo para ellos establecer el cobro de una entrada con una tarifa que recupere los costos de inversión, frente al fenómeno masivo de espectáculos con entrada liberada, comunes en verano, cuando circulan a nivel nacional seiscientos espectáculos con dicha característica. Si sumamos que varios de estos espectáculos cuentan con famosos o se presentan en la calle, o en las mejores salas de la ciudad, y apoyados por el Consejo de la Cultura y las Artes, mientras que los espectáculos escénicos autogestionados tienen actores locales, sin rostros conocidos y en salas de menor acceso o en condiciones arquitectónicas paupérrimas y con una difusión mucho menor a la del Consejo de la Cultura y las Artes, las desventajas son evidentes. En este contexto se vuelve imposible crear valor agregado para las compañías independientes de artes escénicas frente a las desventajas de la gratuidad, salas en mejores condiciones y derechos de imagen con valor de mercado, justo en el verano, situación apropiada para que los espectadores o audiencias puedan invertir en ocio. A su vez, resulta complejo para las audiencias o espectadores comprender que la obra a la que asistió de forma gratuita en otro contexto, es decir, sin financiación por parte del Estado, en realidad no puede ser gratuita.

El acceso liberado a los espectáculos ha sido hasta el momento una estrategia para la formación de audiencias, para así asegurar el acceso al arte a la comunidad, fenómeno emergente por las condiciones históricas que nos preceden. El acceso liberado no sería un problema si las instituciones públicas tuvieran la capacidad económica para contratar a gran parte del sector, bajo contrato laboral anual o indefinido, pero lo cierto es que hasta ahora es la concursabilidad el modo de acceder a crear y trabajar en el arte. Sin embargo, este fenómeno precede la inestabilidad laboral, como es posible observar en el relato de Díaz:

Es raro, porque el uso de la personalidad jurídica (funcional) tiene más que ver con lo laboral, pero es muy poca la plata. Entonces, los proyectos deberían ser pequeños, pero tienen poco impacto. Por ejemplo, un monólogo dicho una vez en un colegio no tiene mucho impacto. Pero nosotros en cambio presentamos una obra con cinco actores, dos músicos y damos diez funciones, pero el dinero no da, no da. Es que no cuadra que uno trabaje con colectivos y luego te den presupuesto para una persona. (2015, p.1)

La falta de conocimiento respecto a cómo funciona el sistema organizacional entorno a las personalidades jurídicas –sumado al paradigma económico, menos recursos satisfacen más necesidades– se vuelve contraproducente cuando no existen estrategias para cuidar y preservar el precio del trabajo profesional del artista bajo el contexto de los fondos concursables y el hecho de abaratar costos es indispensable para presentar una propuesta: buena, bonita, barata y de gran impacto. Sobre todo cuando se ha vuelto una práctica usual por parte del Consejo Regional de la Cultura y las Artes cortar el 10% de lo solicitado al fondo. Se da cuenta de ello en la siguiente cita:

El Fondo siempre me recorta dinero, eso incide en los salarios, la producción, en tener que hacer más trabajo sin ser pagado. Creo que es una medida arbitraria e injusta, que no considera el tiempo de trabajo y de producción que tuviste que hacer para

generar el proyecto. Porque cuando esto ocurre tienes que volver hacer el estudio de los gastos del proyecto, reorganizar las actividades, volver a distribuir el dinero de los salarios y tienes que hacerlo antes de que te pasen la plata y entregar un nuevo presupuesto. Entonces me parece que es una medida que solo esconde una pillería del mercado, es como si fuéramos un *retail*. (Díaz, 2015, p.2)

Por ahora se observa que la adjudicación de un fondo concursable, se establece bajo el paradigma de negociación ganar-perder. Gana el Consejo Nacional de la Cultura porque cumple con su misión manifestada en la ley 19.891:

La Ley 19.891 define a nuestra institución como un servicio [...], mandatado a apoyar el desarrollo de las artes y la difusión de la cultura, contribuir a conservar, incrementar y poner al alcance de las personas el patrimonio cultural de la Nación y promover la participación de éstas en la vida cultural del país. [...] (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Artículo n°2, 2014:1)

En consecuencia, pierde el gremio de las artes escénicas, porque su principal empleador paga los proyectos bajo el concepto de que menos recursos satisfacen más necesidades, impactando en el valor de las horas hombre y en la estabilidad laboral. El apoyo del Consejo finalmente se traduce en demagogia y en las exigencias que establece la ley, pero en términos prácticos, es el primero en hacer difícil el cumplimiento de la Legislación de la Cultura.

La ley exige que los artistas tengan un contrato laboral, pero que en realidad tiene características de un contrato temporal, pese a la supuesta subordinación que se establece. Por otra parte, hoy el CNCA manifiesta la necesidad de que las compañías se independicen de los fondos concursables y que se active la financiación privada, respondiendo al sistema económico mixto, pero es difícil emprender como independiente, cuando en la época de ocio más álgida del año el Consejo y el Gobierno Regional financian más de

seiscientos espectáculos gratuitos para la comunidad. Situación sin duda contradictoria, pero que es reflejo del cambio de paradigma cultural actual.

Sin embargo, es preciso observar que el enfoque que da origen y vida a los fondos concursables del CNCA, está orientado a generar un beneficio cultural para la comunidad o territorio y su propósito no es ser una institución protectora de los derechos laborales de los artistas o ser la única fuente laboral que desarrolle al sector de las artes escénicas. Este hecho deja entrever la necesidad eminente de organización de los artistas escénicos regionales, para observar y trabajar ligados a las organizaciones que hoy en Chile tienen experiencias en los derechos laborales y de gestión de derechos, instituciones actualmente radicadas en Santiago. Debe producirse el fenómeno de la descentralización para adquirir fuerza en la negociación organizacional y tener voz en las reformas legislativas frente al CNCA. De este modo mejorará la organización y podrán aunarse los criterios éticos laborales nacionales para los artistas escénicos.

Cabe entonces preguntarse:

- ¿Cómo convertir en una oportunidad de mejora las situaciones que hoy precarizan la actividad del sector de las artes escénicas de la Región de Valparaíso?
- ¿El acceso liberado contribuye a la formación de público y a transformar el oficio de las artes escénicas en una actividad profesional?
- ¿Qué segmento de espectadores debería tener acceso liberado o qué estrategia permitiría dar mejor viabilidad a las necesidades sociales de la comunidad y, a su vez, impactar positivamente la calidad de vida de los artistas profesionales?
- ¿Qué reformas estructurales debe hacer el sector para que el arte se convierta realmente en una actividad profesional generadora de empleo?

- ¿Cómo se debe organizar el sector para aportar a las políticas públicas y actuar como un ente mediador y fiscalizador de las malas y viciadas prácticas del sistema?

Según *El Escenario del Trabajador Cultural en Chile, 2014*, la Región de Valparaíso tiene la mayor infraestructura cultural del país. Es decir, existen los escenarios pero paradójicamente en el último Anuario de Cultura y Tiempo Libre del Instituto Nacional de Estadísticas 2014, la participación de la ciudadanía en espectáculos de artes escénicas alcanza el 15,5%, cifra que está por debajo del promedio nacional que asciende un 18,6%.

Sin duda, hoy es necesario crear una interacción de equilibrio en el entorno social entre el consumo escénico, las políticas de formación de audiencia y la gestión colectiva. Esta última es la que opera como canalizador de las necesidades organizacionales y laborales del sector para mejorar la sustentabilidad del proyecto cultural, la profesionalización del sector y la dignidad de sus trabajadores, de manera de convertirse finalmente este trabajo en una actividad profesional generadora de empleo y desarrollo económico.

La asociatividad, como ha sido manifestado por los estudios del Proyecto Trama y la colaboración, aparecen como un pilar organizacional imprescindible, que debe tener un modelo de financiación que optimice los recursos disponibles.

Es necesario también, pensar en la activación profesional de los teatros municipales de las comunas de la región, puesto que estos poseen una infraestructura arquitectónica apta para recibir espectáculos escénicos profesionales. No obstante, en su mayoría solo cuentan con una programación escolar y eventista, desaprovechándose la oportunidad de profesionalizar la programación regional. Resulta de utilidad observar el modo de organización y financiación del Teatro Municipal de Santiago como un ejemplo en la gestión de un teatro municipal.

## Bibliografía

Díaz, F (2015). Entrevista para generación de la ponencia del X Encuentro Teatral en Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, Chile.

Contreras, G (2015). Entrevista para generar la ponencia del X Encuentro Teatral en Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, Chile.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2011). POLÍTICA CULTURAL 2011-2016, Chile. Disponible online: [http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica\\_cultural\\_2011\\_2016.pdf](http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_cultural_2011_2016.pdf) Visitado 5.09.2015

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2011) Política Cultural 2011-2016. Disponible online: [http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica\\_cultural\\_2011\\_2016.pdf](http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_cultural_2011_2016.pdf) Visitada 5.09.2015.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2012) Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural, Chile. Disponible online: [http://diseno.uc.cl/wp/wp-content/uploads/2015/08/ENPCC\\_2012.pdf](http://diseno.uc.cl/wp/wp-content/uploads/2015/08/ENPCC_2012.pdf) Visitada 5.09.2015

INE (2014) Anuario de Cultura y Tiempo Libre del Instituto Nacional de Estadísticas año 2014, Chile. Disponible online: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2016/01/anuario-cultura-tiempo-libre-2014.pdf>. 4.09.2015

Proyecto Trama (2014). El Escenario del Trabajador Cultural en Chile, Chile. Disponible online: [file:///C:/Users/Santiago/Downloads/Corregio-13\\_04\\_15%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Santiago/Downloads/Corregio-13_04_15%20(3).pdf). Visitada 10.09.2015

Weinstein, J. (2005). *Chile Quiere Más Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile*. Disponible online: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Chile-Quiere-M%C3%A1s-Cultura.-Definiciones-de-Pol%C3%ADtica-Cultural-2005-2010.pdf> Visitado 10.09.2015

# LOS CARTELES DE TEATRO DE GUILLERMO GANGA: UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA\*

*A la memoria de José Balmes*

PATRICIO RODRÍGUEZ-PLAZA

---

Posee la *Habilitation à Diriger des Recherches HDR* en Estética y Ciencias del Arte (2012) y el Doctorado en Artes y Ciencias del Arte (1999) por la Universidad de París I, *Panthéon-Sorbonne*. Profesor e investigador en la Escuela de Teatro y en los programas de Magíster y Doctorado en Artes en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha dirigido la revista de postgrado Cátedra de Artes de la Escuela de Teatro de PUC. Revista de Artes visuales, Música y Teatro. Actualmente dirige la Reviste Apuntes.

Ha publicado *La peinture baladeuse, Manufacture esthétique et provocation théorique latino-américaine* (L'Harmattan 2004); *La visualidad urbana en el Chile de la Unidad Popular, Cartel Chileno 1963-1973* (Ediciones B, 2004); *Estética y Ciudad. Cuatro recorridos analíticos*, (Frasis, 2007); *Crítica teatral y medios. El caso Beckett y Godot*, (Ediciones Apuntes Editorial Frontera Sur, 2011); *Estética y mayorías latinoamericanas y Pintura callejera chilena: Manufactura estética y provocación teórica*, ambos bajo el sello de Ocho Libros Editores, aparecidos en 2011.



## Resumen

Texto que propone una lectura informativa e interpretativa del trabajo cartelístico del diseñador teatral Guillermo Ganga. Trabajo que se inscribe, luego, en la idea general de que el teatro es un fenómeno cultural y, por tanto, parte importante de sus sentidos se ubica fuera del escenario, lo cual justifica la proposición que se detenga, esta vez analíticamente en el diseño y exposición del afiche, como un asunto que completa y prolonga este arte del espectáculo.

---

\* Una versión ligeramente diferente fue presentada en el XXIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Buenos Aires, agosto de 2015. También en el Foro Internacional Traspasos Escénicos. Oficios y destinos de la Teatrología en las prácticas escénicas y culturas contemporáneas, La Habana, abril de 2016.



Figura 1. Guillermo Ganga en su taller en el Teatro Nacional Chileno.

Guillermo Ganga nace en Santiago de Chile en 1951, estudia la carrera de Diseño Teatral en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, recibiendo una formación única en Chile, que existe desde los mismos años en que se inició la carrera de actuación en esa misma universidad. Una profesionalización, que como su nombre lo indica, está dedicada íntegramente a la entrega de herramientas para diseñadores expertos en los asuntos esenciales de la confección integral de un texto espectacular.

Su trabajo, por tanto, ha estado dedicado a tareas generales y amplias respecto, precisamente, del diseño en teatro. Así es como desde hace 40 años ha participado como escenógrafo, iluminador y vestuarista en unas 280 obras, especialmente en el ámbito universitario, que en Chile ha marcado el quehacer artístico de esta disciplina desde los años 40. Las dos más importantes escuelas de teatro universitario chilenas fueron fundadas en 1941, la de la Universidad de Chile, y en 1943 la de la Pontificia Universidad Católica de Chile, marcando así el devenir no solo del teatro académico chileno, sino también de la escena nacional,



Figura 2. Afiche confeccionado a partir de afiches realizados por Ganga para Teatro La María.

transformándose en hitos muy significativos de la profesionalización de las artes de la representación.

Al mismo tiempo, Ganga se ha desempeñado como profesor universitario e ilustrador de libros, enseñando y formando artistas e investigadores desde su particular especialidad, con lo que reafirma una actividad de la cual él no es solo parte, sino un animador profesional y consagrado.

Paralelamente, y casi como por azar, Ganga se ha dedicado a la hechura de carteles que ilustran, anuncian y exponen la publicidad de algunas de las obras de teatro en las cuales él mismo ha participado. Es esta una actividad menos vistosa, quizá, desde la perspectiva de una puesta en escena o texto espectacular, que al decir de Patrice



Figura 3. *Las Brujas de Salem* y portada de libro de cuentos de Maureen Boys.

Pavis se define como “[...] un objeto de conocimiento, [como un] sistema de relaciones que la producción (los actores, el director, la escena en general) así como la recepción (los espectadores) establecen entre los materiales escénicos en adelante constitutivos en sistemas significantes” (Pavis, 1998, p.88). Resulta menos atractivo, sí, pero no desde el punto de vista de una presencia en ciertos rincones de un espacio semipúblico, en donde son colocadas tales piezas gráficas.

Guillermo Ganga ha sido, entonces, un hacedor creativo que ha estado al servicio de variadas dimensiones materiales que van constituyendo los aspectos más evidentes de tal texto teatral, pero en donde el cartel ocupa un lugar excéntrico.

Este, ni forma parte de tal texto ni menos puede situársele simplemente en el nivel del espectador, que enfrentado a la obra misma reelabora la complejidad de la recepción desde los conocidos horizontes de expectativa y de experiencia. Tampoco puede colocársele necesariamente como parte de la arquitectura teatral –con la que también se elabora sentido de espectáculo– ni me-



Figura 4. Teatro Universidad de Chile.



Figura 5. Dependencias Teatro Universidad de Chile.



Figura 6. Ganga en el pasillo de los camarines Teatro Universidad de Chile.

nos (aunque esto puede relativizarse) como parte constitutiva de la crítica teatral tradicional, la que se hace de forma preferente con la escritura y la fotografía y solo eventualmente, al menos en Chile, con la ilustración compacta de algún afiche.

No obstante, ¿por qué referirse a estos elementos aparentemente tan periféricos y hasta no pertinentes al ámbito específicamente teatral? ¿Cuál sería, luego, la justificación de un detenimiento analítico de zonas tan distantes como es la publicidad gráfica, que parecen no guardar relación con el *convivio* del que habla Jorge Dubatti? Se recordará que para este autor, el “convivio o acontecimiento convivial [es] la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente)” (Dubatti, 2012, p.35).

Sin perjuicio de tal noción, el detenimiento que se plantea acá se justifica en la idea de que el teatro es un fenómeno cultural y, por tanto, dueño de una trilogía constitutiva, que si bien puede no estar materialmente presente en la experiencia directa y efímera del acontecimiento al que se ha referido el pensador argentino, si forma parte de las disposiciones que envuelven este acontecer anacrónico y delirante que puede llegar a ser el teatro.

Esta trilogía, *grosso modo* puede deconstruirse en: 1. Un nivel productivo, en donde siempre destacará la figura del actor o de la actriz, pero donde el dramaturgo y el director son igualmente personajes sobresalientes; 2. Las recepciones, lecturas, descodificaciones también creativas de los espectadores y el público, en tanto productores simbólicos, los que asisten, no solo a desconstrucciones de textos, discursos o narrativas, sino, y para parafrasear a Diana Taylor, a un espectáculo hecho de repertorios (Taylor, 2015); 3. Finalmente las redes de circulación, legitimación o deslegitimación, a través de las cuales también se construye sentido teatral. Redes o pivotes que, como el cartel de teatro, fija algo de lo acontecido o por acontecer, ya sea en la sala o en cualquier lugar y tiempo en el que la teatralidad se hace presente de una manera vicaria.

Desde aquí entonces que el cartel de teatro sea concebido como un mensaje **desde** y **para** el teatro, constituyéndose en un lugar

visual de enunciación que comunica un mensaje evidente, mas también un despliegue de cuestiones que lo exceden en su evidencia, ubicándose, como se ha dicho, en un espacio excéntrico y móvil por entremedio de la trilogía anotada.

**Desde** el teatro, ya que su concepción y realización material corresponde justamente al nivel de la producción desde donde se le piensa, muchas veces, al menos en Chile, bajo la supervisión omnipresente del director. Igualmente, **para** el teatro en cuanto su ubicación y lectura nos guían hacia lo publicitado, o más difusamente, hacia los imaginarios que moviliza lo teatral en su más amplia acepción. En efecto, muchas veces nos enteramos de acontecimientos teatrales a través de este medio, sin siquiera asistir a ellos, pero sí rememorando lo que sabemos de tal o cual pieza escénica o, simplemente, añorando o reconociendo algo de la versión que esa vez se presentó.

Pero volvamos al trabajo de Guillermo Ganga, el que en un primer rastreo general, – pues este texto forma parte de una investigación en curso<sup>2</sup>– nos entrega unas ciertas constantes en su trabajo cartelístico. Un trabajo armado desde el más tradicional de los quehaceres artesanales, ya que cada afiche es fabricado como obra única; incluso cuando es utilizada una fotografía tomada por el mismo Ganga, esta es intervenida materialmente, ya sea con pintura o con remiendos luego de haber sido desgarrada con las manos mismas.



Figura 7. *La Marejada*: afiche y detalles fotográficos.

2. Proyecto Libro *Afiches de Teatro* a cargo de Patricio Rodríguez-Plaza, Ediciones UC, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016.

Es el caso, por ejemplo, del afiche de *La Marejada*, de Jorge Díaz (Figura 7), en cuya fabricación recurrió al remiendo literal y directo, a la rotura y cocido de la imagen fotográfica, la que a su vez es reafirmada por el sobre de carta desteñado y las equis de color rojo, que se superponen a ese todo fragmentado. Fragmentación que está, por lo demás, en la base de no pocos trabajos de Guillermo Ganga, toda vez que él recurre no siempre a una imagen única y unitaria, sino más bien a una narración visual; a una especie de escenografía bidimensional con ribetes, incluso, de figuraciones pictóricas medievales, o más contemporáneamente, relacionadas con el cómic.



Figura 8. *La zapatera prodigiosa*.

Otro tanto ocurre con las escrituras, los textos, que son en el sentido más literal del término, un manuscrito. Es decir, menos una escritura hecha de tecnicidades de una época dominada en tantos aspectos por la ciencia aplicada, que de una tipografía escritutaria. En fin, una manera de hacer que nos retrotrae a la expresión artística del autor, que como se ha señalado, forma parte de la vida más bien privada de Guillermo Ganga.

Es interesante constatar en esto una cierta continuidad, pese a las estrategias tan disímiles. El trabajo creativo es por definición una actividad –en especial en este caso– que no corresponde más que a motivaciones personales, sobre todo cuando no se busca exponer lo realizado. En cambio, respecto de un afiche, este debe responder a un contexto mayor, que es ilustrar, no por cierto en el sentido mecánico del término, pero si en la búsqueda de una respuesta a un mensaje determinado.



Figura 9. A la izquierda trabajos plásticos de Ganga.

Compárese, por ejemplo, estos ejercicios plásticos con los afiches de las obras *El velero en la botella* de Jorge Díaz y de *Aquí no se ha enterrado nada* de Leonardo González (Figura 9).

Igualmente puede hacerse este ejercicio comparativo entre estos dibujos con el afiche y las tarjetas de invitación de las obras *Entre gallos y medianoche* y *Topografía de un desnudo* (Figura 11). Este es un dibujo de línea continua, de rayas que obliteran un principio y un final, una gráfica de serpentina que juega con la continuidad, dejando en vilo la diferencia entre figura y fondo.

Cabe remarcar, que si bien es el director teatral como figura emblemática del teatro, quien decide hasta el diseño o la figura principal del afiche en cuestión, Ganga logra, muchas veces, proponer dicho diseño, el que es aceptado luego de la lectura del texto dramático o de la producción que va desarrollándose antes de la puesta en escena, indicando gráficamente lo que finalmente logra imprimirse como visualidad.

Ahora bien, ¿qué otras maneras de trabajar tiene Guillermo Ganga y cuáles son las referencias que le interesan y con las cuales parece mantener filiación creativa? Tales referencias se ubican en dos grandes fuentes y ejes de inspiración: uno, la llamada cultura popular latinoamericana, cuya topografía se construye con las imágenes de la muerte, del corazón roto y las espinas asociadas al dolor, a los clavos o la coronación de Cristo en la Cruz.





Figura 10. Dibujos creativos de Ganga.

En términos formales, tal ámbito se configura con un dibujo y una gráfica algo estereotipada, rígida e ingenua, que recuerda, en no pocos ejemplos, a la lira popular y a las imagerías en blanco negro y a las xilografías, tantas veces citadas en Chile como parte de una identidad gráfica. Este fenómeno visual que, dicho sea de paso, es considerado el antecedente primero de la aparición del afiche en nuestro país, debido a la forma que tenía este objeto de ser vendido al ser colgado en el espacio público, por lo cual se le conoce como literatura de cordel (Figura 12).

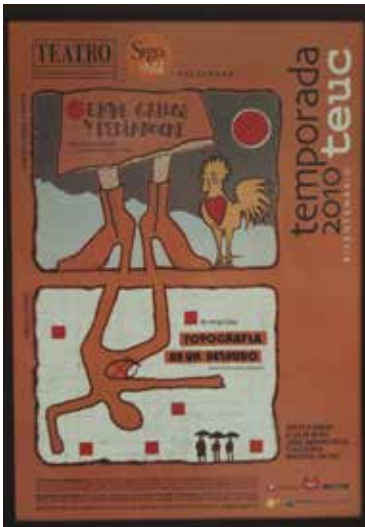


Figura 11. Entre gallos y medianoche y Topografía de un desnudo.



Figura 12. Lira popular.



Figura 13. *Las Huachas y Entre gallos y medianoche*.

También, por cierto, están presentes los exvotos y la idea gráfica de las viñetas que encuadran y encierran, produciendo siempre un cuadro dentro del cuadro.

En esta línea, el dibujo que muchas veces practica Ganga, correspondería a un lugar intermedio de aquello que Claude Lévi-Strauss ha dicho respecto del arte llamado primitivo, de-

finiéndolo de acuerdo a quien lo produce. Productor que, queriendo imitar un modelo natural o sobrenatural, solo puede significar, ya por insuficiencias técnicas en el saber hacer o porque tal modelo escapa por esencia a los medios sensibles de representación (Levi-Strauss, 1994).

Se trata, sin duda, de una expresión culta, académica y letrada, pero no por eso menos expresiva, en especial cuando de lo que se trata es de un teatro que reivindica los sujetos populares, tanto desde el drama –*Las huachas*, por ejemplo– como desde lo festivo, como en el caso de *Entre Gallos y medianoche* (Figura 13).

La otra vertiente, íntimamente, por cierto, asociada a la primera, corresponde a una corriente derechamente artística (en el sentido convencional y académico del término), la que a su vez se puede vislumbrar desde dos grandes derroteros: primero el informalismo español a la manera de Antonio Tapiès (Figura 14) y, en el caso chileno, al pintor José Balmes (Figura 15).

De ellos toma esta forma aparentemente accidental de composición plástica, a su vez que se interesa por la yuxtaposición y superposición de elementos pictóricos y gráficos con la inclusión de objetualidades mismas. Hay aquí un quehacer que no solo reivindica el accidente o el azar, sino que muy profundamente lo coloca en el centro de las presentaciones de objetos y cosas que incrustadas en la bidimensionalidad del cuadro –en este caso del afiche, que como hemos visto es de algún modo un cuadro antes de devenir un afiche en razón de las reproducciones tecnológicas– participan de la construcción de un universo, a medio camino entre lo real y lo representacional.



Figura 14. Antonio Tapiès.



Figura 15. José Balmes.

En un segundo lugar se encontraría la versión mitad kitsch, mitad activismo de género, de Frida Khalo y Nahún B. Zenil. Artistas que manifiestan, cada uno desde sus mundos personales, una relación con autorretratos desde los cuales ironizan con las vidas, los antecedentes y los contextos privados, públicos y secretos que les tocó o les ha tocado vivir. Una actitud de ironía y desparpajo frente a la patria, que sobrepone, especialmente en el caso de Zenil, la idea de que *Ser gay es ser mejicano. Es decir estar entre dos mundos y a la vez en ninguno, como el ser mestizo* (Figura 16).



Figura 16. Zenil citando a Khalo.

Ambas personalidades le interesan a Guillermo Ganga, gráfica, icónica y plásticamente, menos desde el lugar de la identidad, que del no lugar de la identificación, contando con el barroco, que como lo expresó Severo Sarduy “es el espacio de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero de la funcionalidad –servir de vehículo a una información– el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto” (Sarduy, 1999, p.1250).

También, y como un punto de inflexión, están las imágenes de José Guadalupe Posada (Figura 17), cuya relación con Guillermo Ganga puede situarse en un punto interesante, resultado de la referencia que ambos hacen de lo popular. Posada inventa aquello de lo popular, al imitar formas, maneras y prácticas creativas de hacer y parecer popular desde las herramientas y conocimientos que la modernidad técnica y visual de su tiempo le proveen (Grette, 1993). Cuestión nada nueva. En Chile tenemos también el caso de Violeta Parra, quien animada por ese mismo deseo inventa creativamente, no solamente una forma de investigar y escudriñar en los sedimentos de una tradición, sino que fabrica una imagen nada complaciente de su propia gestualidad vestimentaria y corporal.

Termino. Este es, como he dicho, un punto de partida breve, de una investigación que busca proponer un marco crítico que haga



Figura 17. José Guadalupe Posada y la cita en Ganga.

posible identificar y caracterizar parte del entramado que estéticamente construye el trabajo cartelístico de Guillermo Ganga. Y digo bien, estética y no solo artísticamente como estaríamos tentados en señalar. Ello con el propósito de vislumbrar cuestiones que no solamente le atañen a un diseñador en particular –lo que no significa que Ganga no sea una figura destacada– sino que de lo que se trata es de mirar otros espacios que muchas veces y de forma paradójica, son obliterados por los investigadores. Espacios no solo referidos al teatro, sino también a la cultura visual en donde se inserta todo creador, ya que como lo ha dicho Juan Villegas, entender “los discursos teatrales y dramáticos como construcciones visuales, presupone un modo

de comprensión de la producción de imágenes, la competencia visual y cultural que el destinatario teatral comparte con los destinatarios de otros productos culturales y con los integrantes del mismo sistema cultural” (Villegas, 2014, p.40).



Figura 18. Afiche *La pequeña historia de Chile* y detalles del *Cuadernillo* (Teatro UC) de *Las Huachas*.

## Bibliografía

*Cuadernillo de Mediación* núm. 12, [2008], Teatro UC, Pontificia Universidad Católica de Chile

Dubatti, J. [2012], *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel.

Gretton, T. [1993] "Interpretando los grabados de Posada: la modernidad y sus opuestos en imágenes populares fotomecánicas", *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, UNAM, México.

Levi-Strauss, C. [1994], *Mirar, escuchar, ver*, Buenos Aires: Ariel.

Pavis, P. [1998], "Del texto a la escena: un parto difícil", en *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago de Chile: Ediciones Lom.

Rodríguez-Plaza, P. [2003], "El Chile de la Unidad Popular: una mirada a la visibilidad urbana de aquel tiempo", *Aisthesis* núm. 36, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Sarduy, S. [1999], "*Barroco*", *Obra Completa*, Tomo II, México, ALLCA XX: Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. [2015], *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Villegas, J. [2014], *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, California USA: Gestos.

Nota: todas las fotografías le pertenecen a Patricio Rodríguez-Plaza, excepto en el caso de las imágenes de Antonio Tapiès, José Balmes y Nahún B. Zenil.

<http://www.todocoleccion.net/arte-litografias/cartel-firmado-exposicion-antonio-tapiès-galerie-biedermam-1976-x56647620#s>

<http://www.epdip.com/cuadro.php?id=1594>

[nahumzenil.blogspot.c](http://nahumzenil.blogspot.c)



Esta publicación inédita en las artes escénicas en esta ciudad, viene a inaugurar también una discursividad que estaba pendiente, toda vez que la ausencia de aquella escritura crítica relevante en el teatro, ocasiona el acto inerte de la reflexión y desarrollo de los lenguajes artísticos vinculados –la mayoría de las veces- a una estética escénica cuya legitimidad se concreta dentro una cultura teatral de lo leído, pensado y discutido. Es por ello, que este libro propone seguir el gesto de la reflexión sistemática de los lenguajes teatrales para así difundir el encuentro permanente con la creación escénica.

