



**Universidad
de Valparaíso**
CHILE
Carrera de Teatro

**Lenguaje Escénico en Chile (1980-2010):
Homogeneidad en la Puesta en Escena**

Candidata:

Stephania Vinet Araya
Opta al título de Actriz con especialidad en Pedagogía Teatral

Profesora Guía:

Pamela Díaz Lobos

Valparaíso, 2012

Agradecimientos

A mi mamá por hacer posible esto
A mis hermanas por existir
A mi abuelito por ser mi ángel
Y todos los que me ayudaron y estuvieron
“En mis alegrías y lagrimas desbordadas”

Índice

Introducción..... Pág. 5

Capítulo I Pág.12

Referentes Universales escénicos de la integración multidisciplinar

1.1 Concepto de puesta en escena

1.1.1 Puesta en escena y mundo contemporáneo

1.1.2 Posmodernidad

1.2 Primeros Referentes de la integración multidisciplinar

1.3 Elementos de la puesta en escena

1.3.1 Según diferentes Autores: Patrice Pavice y Anne Ubersfeld

1.3.1.1 Según Patrice Pavice

1.3.1.2 Según Anne Ubersfeld

Capítulo IIPág.45

Evolución del lenguaje escénico en Chile desde 1980 hasta 2010

2.1 Concepción del lenguaje escénico en las últimas décadas en Chile

2.1.1 Ramón Griffero

2.1.2 Alfredo Castro

2.1.3 Andrés Pérez

2.2 Re-conceptualización del lenguaje escénico y la instalación del arte en democracia 1990-2010

2.2.1 Principales compañías y grupos de desarrollo escénico

2.2.2 El teatro Chileno en el siglo XXI

2.3 Factores que afectan la evolución escénica en Chile

2.3.1 Políticas Culturales

2.3.2 Influencia geográfica en la importancia artística

Capítulo III..... Pág.77

Compañías independientes en búsqueda de nuevos lenguajes escénicos

3.1 Colectivo Artístico “La Patogallina”

3.1.1 Cuerpo, imagen y música; diferentes disciplinas al servicio del discurso.

3.2 Compañía “Teatro de Chile”

3.2.1 Performance y visualidad; entre arte y política

Conclusiones..... Pág.91

Anexo Pág.95

Bibliografía Pág.101

Introducción

Los espectáculos artísticos mundiales de hace ya unas décadas tienen especial cuidado con lo que a puesta en escena refiere, integran las mayores cantidades de recursos multidisciplinares que nos ayudan a narrar una historia; si bien Chile lleva pocos años aventurándose en la investigación e integración de otras disciplinas en el teatro, ya que ha estado marcado fuertemente por su historia política llena de censuras y persecuciones lo que en un periodo determinado paralizó la investigación teatral en lo que a puesta en escena refiere orientando al teatro mayoritariamente a un carácter discursivo. Tras un sondeo histórico buscaremos en el panorama teatral cómo ha evolucionado la integración multidisciplinar, quienes son sus mayores exponentes y si realmente existe un teatro multidisciplinar en Chile.

Tras esta nueva tendencia en el teatro aparecen problemáticas en cuanto a esta integración de recursos significa como por ejemplo cuando supera la capacidad de maniobrabilidad o entendimientos de dichos recursos por parte del creador de escena, dando como resultado , en el mejor de los casos, un espectáculo efectista, quedando por sobre el espectáculo, contenido y discurso, el efecto y/o recursos utilizados, y en el peor de los casos, un espectáculo que depende de recursos que nos alejan del fin de el espectáculo o puesta en escena es decir narrar una historias o plasmar una opinión o crítica de un tema a través de lenguajes escénicos auténticos y originales. En relación a esto el poco conocimiento de las herramientas del lenguaje escénico hacen destacar el desarrollo del actor por sobre la integración de las múltiples disciplinas, generando desequilibrio en la puesta en escena en relación a sus elementos.

En este momento es preciso definir a lo que nos referimos con lenguaje escénico, para esclarecer el concepto tomaremos primero como lo identifica Artaud quien fuese unos de los primeros en diferenciar el lenguaje hablado del lenguaje utilizado en la puesta en escena.

La luz, en vez de parecer un decorado, tendrá la calidad de un verdadero lenguaje, y los elementos escénicos, grávidos de significación, se ordenarán revelando una escritura. Y ese lenguaje inmediato y físico está enteramente a disposición del director, que tiene aquí la oportunidad de crear en una suerte de total autonomía.¹

Y en una definición más actual el escrito José A. Sánchez especifica:

¹ Artaud, Antonin; "El teatro y su doble", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2005, pág. 133

La función de la palabra en el espectáculo teatral será la de generar imágenes que expresen el misterio, en ningún caso la expresión del carácter humano. Esto exige emplear la palabra de modo concreto y en relación con el resto de los elementos escénicos, manejarla como un objeto. Al adquirir una dimensión objetual. La palabra, Como el actor, deja de significar y se limita a ser. De esta forma puede la palabra entrar en la concreción del lenguaje escénico, como generadora de un arte que es vida, que no refleja lo real sino que es real.²

Con esta investigación pretendemos aportar información básica respecto a los lenguajes escénicos, facilitando el entendimiento de este para las nuevas creaciones, con el fin de potenciar la puesta en escena como un todo, haciendo una recopilación histórica de la evolución de ésta en Chile desde principio de los años 80 hasta el año 2010.

Para un mejor entendimiento de la integración multidisciplinar es necesario conocer los principales referentes universales de ésta, quiénes han sido capaz de abordar esta integración a cabalidad. Es por esto que comenzaremos esta investigación, es decir en el capítulo I, Analizando el concepto de puesta en escena como un todo no solo como un sistema de representación, sino como una estética que integra e interacciona con diferentes disciplinas, época y mecanismos tecnológicos; identificando a cada uno de los influyentes en la integración de las disciplinas y como aportan en una nueva visión de la puesta en escena postulando a Robert Lepage como el mayor icono de la integración multidisciplinar. En este capítulo, también identificaremos los elementos que tiene la puesta en escena según dos autores Patris Pavis y Anne Ubersfeld haciendo un análisis de dichos elementos en relación a sus funciones e importancia.

Será en un viaje por la evolución del lenguaje escénico de Chile donde se logrará visualizar, en el capítulo II de esta memoria, la concepción de dicho lenguaje escénico en las últimas décadas, es decir principio de los años 80 hasta el 2010, tomando en cuenta los conceptos y sucesos mas relevantes de este periodo. Así como la influencia de la historia política, políticas culturales y geografía en dicha evolución. Haciendo un

² Sánchez, José Antonio : "Dramaturgias de la imagen", Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla, La Mancha, 2002, Pág. 65

análisis de su transformación en el tiempo y cómo a medida que se generan diferentes cambios en la historia , tecnologías y medios, estos se van entrelazando con el teatro y con las artes en general, examinando el impacto que estos cambios generan en la puesta en escena y en el espectador, aumentando en forma evolutiva en conjunto con otras disciplinas la capacidad de generar nuevos mundos según sus referencias históricas y geográficas; siendo el espectador y el teatro un objeto moldeado por los cambios de su entorno, construyendo una integración de estos para formar un sinfín de creaciones multidisciplinarias que a su vez, generan una serie de problemáticas en relación a su medio y al poco conocimiento de sus elementos y su utilización.

Gracias a todo estos instrumentos [maquinas a motor, gafas, telescopio, microscopio, cámara fotográfica, gramófono, teléfono, escritura , etc.], el hombre perfecciona sus órganos-motores y también sensoriales-, o bien amplía considerablemente los límites de su poder[...]. El hombre se ha convertido, por así decirlo, en una especie de <<dios protético>>, un dios sin duda admirable si reviste todos sus órganos auxiliares, pero esto no han crecido con el y a menudo le dan bastante trabajo.³

En este punto de la investigación es importante mencionar a los principales creadores de nuevos lenguajes escénicos en Chile, quienes aportan en su evolución, los cuales son Ramón Griffero, Alfredo Castro y Andrés Pérez quienes por su contribución fueron grandes influencia para el teatro en cuanto a lo multidisciplinar se refiere, siendo las grandes herencias para las compañías contemporáneas.

Otro punto importante a investigar y siguiendo con la evolución de la puesta en escena son las compañías independientes en búsqueda de nuevos lenguajes escénicos en Chile, en el siglo XXI. En este capítulo III bajo el marco de la evolución de la puesta en escénica y siguiendo con la mirada histórica de esta investigación nos centraremos en dos objetos de estudio; el colectivo artístico “La Patogallina” y La compañía “Teatro de Chile” quienes, los últimos 10 años, se han destacado por una búsqueda de nuevos lenguajes escénicos y por su integración de diferentes disciplinas demostrando que

³ Feud, Sigmund; “Malaise dans la civilisation”, Editorial PUF, Paris, 1971, pág. 38-39

chile avanza cada vez más en un camino imparable a la integración multidisciplinar, reflexionando sobre la instalación del lenguaje escénico como generador de nuevas realidades; la importancia y comprensión de éste de manera que la integración sea en pro de un lenguaje escénico, integrando las nuevas tecnologías que son parte del hombre contemporáneo , así como también en una simbiosis con otras disciplinas artísticas en una búsqueda incesante de un lenguaje escénico que represente el discurso o que de otra forma genere una realidad que por sí solo construye el discurso.

Tras la muerte de Dios y del Ser, a manera de epidemia silenciosa, un extinguirse desfallecido completó la plaga exterminadora: la Realidad, el Sujeto, la Historia... mostraban boqueantes los estertores de la agonía. El pensamiento se convirtió en un desalentado deambular entre espectros. Inusitada experiencia de lo fantasmático que, sin embargo, rehuía cualquier tinte de tragedia. Una afiebrada apoteosis de lo carnavalesco, una alegría dichosa de lo efímero tornó festivo este baile de muertos. Cual si de cuerpos gloriosos se tratara, felices al fin de deshacernos de la podredumbre de la carne, nos aprestamos a ser imágenes de nosotros mismos, entes aproximativos en un decorado virtual.⁴

Esta investigación pretende proporcionar una ayuda a los creadores de espectáculos para desarrollar nuevas realidades estéticas, a través del conocimiento de lenguajes que aportan a la escena, desde la conciencia de las herencias de estas herramientas escénicas, adopción de estas herramientas, o uso por omisión de las mismas.

En ningún caso pretendemos que las realizaciones escénicas tengan una variación desde nuestra postulación de punto de encuentro de múltiples disciplinas, y comiencen a integrar las aquí estudiadas, si no más bien, el hacernos cargo de las que sí utilizamos en nuestros montajes-espectáculos, seleccionados desde el conocimiento de la diversidad de estas disciplinas, su procedencia y aportes. Idealmente trabajarlas con la profundidad y profesionalismo que todo signo utilizado en la escena merece.

⁴ Rodriguez Magda, Rosa María; "Transmodernidad", Editorial anthropos , Barcelona,2004, pág.16

(...) esto nos lleva a considerar nuevas vías, métodos o ideas para enfrentar procesos creativos. Se hace necesario, no obstante, considerar con cuidado esta aparente libertad y apertura que ofrece el arte hoy, ya que una simbiosis total de medios, aunque positiva desde un punto de vista, puede acabar en una mezcla en la que todo es gris e indefinido y no entendemos nada.⁵

Analizaremos de forma que no sea desde la división y fragmentación de las partes de la puesta en escena.

La expresión consagrada << Análisis del espectáculo>> no es muy afortunada. Analizar es efectivamente descomponer, segmentar y trocear el *continuum* de la representación en finas rodajas o en unidades infinitesimales, lo que evoca una <<carnicería>> o un <<destrozo>> antes que una aprehensión global de, y por la puesta en escena.⁶

La segmentación en pro de un análisis de puesta en escena no nos ayuda a lograr la homogeneidad de los recursos en ella utilizados sino que sirve para entender sus aportes a la composición de dicha puesta en escena. Tampoco pretendemos que sean homogéneos los recursos utilizados, entendemos que dependiendo de la poética escénica que se utilice cada creador puede hacer uso de este recurso para acentuar tal o cual recurso en pro del discurso, lo que sí pretendemos es que las decisiones de la acentuación de un recurso por sobre el otro no sea por falta de conocimiento, si no por el aporte al discurso que el espectáculo pretenda.

Resulta bastante evidente entonces que las artes —así, en plural—se prestan entre ellas elementos y se nutren materialmente combinando sus potencialidades expresivas. Según Frank Popper, la última discusión seria que ha tenido lugar al respecto la podríamos encontrar en torno a 1971, cuando en el territorio del pensamiento artístico se planteaban “dos problemas estéticos fundamentales que podrían determinar una diferenciación entre las artes: la noción de entorno y la participación del espectador”⁷

⁵ Radrigán, Valeria: “Corpus frontera: Antología crítica de arte y cibercultura”, ediciones Mago, Santiago, 2011, pág. 33

⁶ Pavis, Patrice; “El análisis de los espectáculos”, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000, pág. 24

⁷ Radrigán, Valeria, Op. cit. Pág.30

Es en este último punto, el discurso y el tratamiento de este, en donde la importancia de la utilización de recursos adopta protagonismo, en la recepción del discurso. Entendemos que los tipos de discursos son importantes en cuanto a lo que el espectáculo refiere, pero no serán parte de esta investigación.

En cuanto a las fuentes de conocimientos, utilizaremos principalmente estudios semiológicos de espectáculos y puesta en escena, con el fin de conceptualizar el uso de distintos recursos escénicos. También nos basaremos en entrevistas a directores teatrales, actores y realizadores escénicos que tengan participación trascendente en la evolución de lenguajes escénicos y/o utilización consciente de lenguajes escénicos basados en integración disciplinar.

Capitulo I
Referentes Universales escénicos de la integración multidisciplinar

1.1 Concepto de puesta en escena

El concepto de ***Puesta en escena*** es un concepto que necesitamos aclarar, ya que sin un entendimiento previo no podremos avanzar en esta investigación, o nos perderíamos en su curso.

A. VEINSTEIN propone dos definiciones de la puesta en escena según el punto de vista del gran público y de los especialistas: <<En una acepción amplia, el término de *puesta en escena* designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, música y trabajo de los actores [...] en una acepción estrecha, el término de *puesta en escena* designa la actividad que consiste en la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática>> (1955, pág 7.)⁸

Como acepción básica, según Veinstein, la *puesta en escena*, hace referencia a la integración de las disciplinas, nombrando las que en esa época eran parte del quehacer teatral.

Antonin Artaud plantea la realización escénica nivelando la importancia de los elementos en la puesta en escena, que en ese tiempo se subordinaba al texto dramático por sobre la puesta en escena

El teatro balinés nos ha revelado una idea de teatro físico y no verbal donde los límites de los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en la puesta en escena independientemente del texto escrito, mientras que en Occidente, y tal como nosotros lo concebimos, el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él. Para el teatro occidental la palabra lo es todo, y sin ella no hay posibilidad de expresión; el teatro es una rama de la literatura, una especie de variedad sonora del lenguaje y aun si admitimos una diferencia entre texto hablado en escena y texto leído, aun si limitamos el teatro a lo que ocurre ante las replicas, nunca alcanzaremos a separarlo de la idea de texto interpretado.⁹

Siendo Artaud, y sus ideas, uno de las más influyentes teóricos teatrales del siglo XX, que sumido en sus enfermedades y constantes estados de locura, logra postular principios básicos de integración disciplinar en la puesta en escena, como

⁸ Pavis, Patrice: "Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología", Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008, pág. 362- 363.

⁹ Artaud, Antonin; "El teatro y su doble", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2005, pág. 76

homogeneizar los recursos, con el fin de que lo importante sea el resultado, completándose con el espectador, desde los recursos escénicos, y no desde los elementos de la puesta en escena aislados, dándole así la importancia que tiene el teatro, diferenciándolo de la literatura.

La puesta en escena proclama la subordinación de cada arte o simplemente de cada signo a un todo armoniosamente controlado por un pensamiento unificador <<No se puede crear una obra de arte si no esta dirigida por una idea única>> (E.G. Craig)¹⁰

Comprendemos que la realización de la puesta en escena no necesariamente debe tener el mismo porcentaje de cada recurso, si no que es en función de esta idea unificadora a lo que se subordinan los recursos, signos o artes que constituirían la puesta en escena.

1.1.1 Puesta en Escena y mundo contemporáneo

Hoy en día, y gracias a esa constante búsqueda de medios de interpretación escénica, el teatro se adapta al quehacer social y tecnológico, siempre con el constante cuestionamiento de su efectividad en comparación con otros medios de comunicación escénica, y su permanencia en la sociedad actual.

Los avances tecnológicos, que ocurren constantemente en nuestra sociedad, por esa búsqueda del ser humano de facilitarse la vida [desde la tecnología] ya sean las comunicaciones, el manejo de información, la comodidad del día a día, esto en relación a nosotros mismos, con el resto de nosotros, con el medio social, a nivel más global, y con la disposición geográfica, ya sea por movilidad, seguridad, comodidad, etc. Los medios tecnológicos juegan un interesante rol donde el teatro, al ser uno de los

¹⁰ Pavis, Patrice: "Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología", Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008, pág. 363

primeros medios de comunicación masivos, ya en Grecia, donde miles de personas presenciaba las obras de teatro. Los nuevos medios adoptan de él mucho más de lo que podemos ver, siendo así, el cine, la televisión, la radio, en sus comienzos, medios que adoptan herramientas principalmente del teatro.

La televisión, que es uno de los medios masivos de nuestros tiempos, genera una artificialidad respecto a la relación actor espectador, dando el poder de decidir que veo o que no veo, según el canal que sintonicemos. Esto permite al espectador, tener el control de la situación, sintiéndose cómodo de cortar la emisión o simplemente dejar de verla, sin límite de espacio y tiempo. “Cabe señalar que la televisión no entra en los medios de comunicación artística”¹¹.

El investigador argentino y teórico del teatro, Jorge Dubatti en su teoría sobre el convivio teatral sostiene que hay tres momentos fundamentales en la constitución del teatro en teatro: el acontecimiento convivial que tiene que ver con la imprescindible presencia y relación de los cuerpos (interpretes, técnicos, público) con el intercambio humano directo que se da en el acontecimiento teatral y que no acepta intermediaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos, como se es posible en el cine o en la televisión.[...]¹²

El cine, sí entra en el concepto de medio de comunicación artística, dejando claro que también tiene la posibilidad de ser de carácter documental, o ambos a la vez. También nos mantiene en la comodidad física de nuestros asientos, pero haciéndonos partícipes de las realidades ya expuestas.

Existe una tendencia entre los medios de comunicación de complementarse en pro de su medio.

[...] el teatro soñando con ser cine, el cine con ser teatro, la televisión cada vez más teatral o la escena cada vez más televisiva son fenómenos que han enriquecido cada uno de estos medios desde la mirada externa, o en otras

¹¹ Cornago, Óscar; “El cuerpo invisible: Teatro y tecnologías de la imagen”, Artea Investigación y creación escénica. Madrid

<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=282>

¹² Revista “Cuadernos de picadero: Teatralidad, discurso crítico y medios”, cuaderno Nº 2, Instituto nacional de teatro, diciembre, 2010, pág. 20

palabras: entender el teatro desde lo que no es teatro, desde el cine, la televisión, el video o internet, ha revertido en un enriquecimiento de la manera de hacer y concebir el proceso escénico, siendo en muchos casos este tipo de prácticas liminales, abiertas a su cuestionamiento desde una mirada no específicamente escénica, las que han dado lugar a las obras de mayor interés. Respondiendo a esta situación mediática, la escena moderna se revela como un espacio de contrastes y choques, caracterizado por la diversidad de miradas y formas de construcción.¹³

Todo sistema que coexiste en una sociedad determinada, debe revisarse haciendo el ejercicio de abstraerse de sí mismo para comprender su real funcionamiento en sociedad, y determinar así qué camino tomar, ya sea sistema político, económico, cultural, etc.

El teatro y/o la puesta en escena, como sistema signifiante, al igual que los medios mencionados anteriormente, intentan entender su quehacer o su funcionalidad desde otros lugares como medios comunicadores de ideas, tomando así diferentes características entre dichos medios potenciándose ya sea desde la integración de medios y herramientas que aporten a la puesta en escena, (artes plásticas, arquitectura, tecnología, etc.) o desde la efectividad de este sistema artístico de signos en cada momento y lugar determinado, en sociedad.

Meyerhold dice:

Si nos paramos por un momento en ese aspecto, vemos que en primer plano destaca aquí el aspecto ideológico. Un sistema no puede considerarse únicamente como un método de aplicación de distintos recursos técnicos, de los que el director se sirve para superar enormes dificultades y aproximarse al actor, ese instrumento tan delicadísimo. Por eso, antes de hablar de la dirección del espectáculo, debemos referirnos a la concepción de mundo.¹⁴

¹³Cornago Bernal, Óscar: "El cuerpo invisible: Teatro y Tecnologías de la Imagen", Madrid, editorial Arbor, año 2004, pág. 45

¹⁴Jiménez, Sergio / Ceballos, Edgar, "Técnicas y teorías de la dirección escénica", grupo editorial Gaceta, México, 1988, pag.213

1.1.2 Posmodernidad

Los compromisos con la formalidad de uno u otro estilo y/o forma de realización artística, propio de la modernidad, quedan en el pasado cuando la posmodernidad envuelve al hacer artístico.

Según Jencks, el posmodernismo rechaza el compromiso moderno con la pura forma, debido a que parece estéril y carente de entendimiento de la vida urbana.¹⁵

El teatro depende de demasiados factores que influyen en el adecuado desarrollo, como señala Pedro Valiente:

El teatro, sometido a las dependencias físicas, económicas y humanas (necesidades de grupos de trabajo), se retrasa en la historia en términos de innovación y transformación interna. "Cuando El teatro ha sido durante un largo tiempo una actividad burguesa y empresarial, por tanto, conservadora. El resultado de ello es que el artista escénico trabaja amordazado, tratando de estar al día del desarrollo de las otras artes"¹⁶

Ramón Griffero hace referencia al concepto "**Teatro Arte**"¹⁷, que refiere a esos montajes o realizaciones escénicas que escapan de fines netamente comerciales de teatro, y que buscan imprimir alguna visión estética, discursiva, política, en un contexto social determinado.

La posmodernidad, el rompimiento de toda forma, el vacío de conceptos, la permisión respecto a las tecnologías.

No en vano se ha definido la posmodernidad como el resultado de la crisis radical de los valores que, proclamados en la ilustración, constituyeron el horizonte de la modernidad (Habermas). Su manifestación discursiva es la crisis de los metarrelatos (Loytad). Y su razón de ser se halla en el narcisismo paranoico como afirmación de la transparencia absoluta del mundo (Levi-Strauss). Todo ello conduce a la homogeneización del mercado capital (Marx). La posmodernidad refleja la crisis radical de todo sistema de valores y de todo relato, la crisis del mito como matriz de racionalidad así como la desaparición

¹⁵ Valiente, Pedro: "Robert Wilson: Arte Escénico Planetario", Ñaque editora, Ciudad real, España, 2005, pág. 98

¹⁶ Ibídem pág. 93

¹⁷ Entrevista Ramón Griffero, en el marco de la investigación, lunes 13 Agosto 2012.

de la verdad y la proliferación de conocimientos funcionales verosímiles. Se trata de la abolición del mito, el símbolo y el tiempo, en términos del profesor Jesús González Requena, quien estructura el campo semántico de la posmodernidad en torno a dos extremos:

Imagen bella puro diseño	-	materia cuerpo como deposito de basura
Continuidad	-	fragmentación, troceado
Imagen seductora	-	cuerpo despedazado excremental
Diseño/ look-light	-	pornografía
El espejo imaginario	-	lo real como siniestro en ausencia de lo simbólico. ¹⁸

1.2 Primeros referentes de la integración multidisciplinar

El término **obra de arte total** se atribuye al compositor de ópera Richard Wagner, quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba la música, el teatro y las artes visuales. Wagner creía que la tragedia griega fusionaba todos estos elementos, que luego se separaron en distintas artes. Siendo este uno de los primeros grandes referentes de la integración multidisciplinar en la puesta en escena. Cabe señalar que Wagner lo intenta desde la música, que es su área.

De la Obra de arte total se desprende el **Teatro Total**, según Pavis:

El teatro total es mas bien un ideal estético, un proyecto futurista, que una realización concreta de la historia del teatro. Algunas formas dramáticas lo esbozan: el teatro griego, los misterios medievales y las obras barrocas de <<espectáculo>> Pero esta estética toma cuerpo en la realidad y en el imaginario del teatro sobre todo a partir de Wagner y su *Gesamtkunstwerk* – *obra de arte total*.¹⁹

En este constante avance de adaptación, también dejamos atrás ideas que en los comienzos, parecían ser las mejores. Ejemplo de esto es la pintura, que se instala en el decorado de escenas plásticas, dejando de lado la presencia del actor en el

¹⁸ Valiente, Pedro: "Robert Wilson, Arte Escénico Planetario", Ñaque editora, Ciudad real, España, 2005, pág. 94

¹⁹ Pavis, Patrice: "Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología", Editorial Paidós, Buenos Aires, 2008, pág. 461

presente de la obra, generando una dicotomía entre lo que se ve; pinturas estáticas en perspectivas, que nos alejan del presente de la representación, en relación con el cuerpo vivo del actor en escena; que nos lleva al presente de manera inmediata, ya que el cuerpo del actor es un elemento vivo, que pertenece a la puesta en escena.

Nuestra escenografía moderna es por completo esclava de la pintura –la pintura de las decoraciones-, la cual pretende darnos la ilusión de realidad(A. Appia)²⁰

La pintura desde el punto de vista estático que nos plantea Adolph Appia en su intervención en el libro antes citado, es sustituida por la versatilidad de la iluminación, que cada vez nos permite más cosas, y la aparición de la arquitectura en la escenografía. Nos referimos a la arquitectura por la preocupación, disposición espacial y posibilidad de utilización de los elementos escenográficos que en la escena se encuentran, en función de la puesta en escena y el cuerpo vivo del actor. Entonces según Appia:

Un objeto se vuelve visiblemente plástico a nuestros ojos sólo por la luz que refleja y su plasticidad no se puede producir artísticamente, excepto por un uso artístico de la luz. Esto es evidente para la forma. El movimiento del cuerpo humano requiere de obstáculos para expresarse a sí mismo; todos los artistas saben que la belleza de los movimientos del actor no se puede mejorar artísticamente, excepto por una relación integrada con otros objetos y el piso.

Por lo tanto, las dos condiciones básicas de una representación artística del cuerpo humano en el escenario son: la luz que resalta su plasticidad y la armonía con la decoración que realza sus actitudes y movimientos. En realidad, ¡aquí estamos lejos de la pintura!²¹

La adaptación de lo pictórico a lo arquitectónico, como señala Meyerhold, es un cambio que favorece al actor en cuanto al uso que se le puede dar en la puesta en escena.

²⁰ Jiménez, Sergio / Ceballos, Edgar; “Técnicas y teorías de la dirección escénica”, grupo editorial Gaceta, México, 1988,pag.168

²¹ Ibídem 169-170

El actor de la vieja escuela se alegrará de que el teatro pretenda prescindir del panel decorativo, ya que en el antiguo teatro existía el espacio de tres dimensiones. Al rechazar el panel decorativo no se renuncia a los métodos iconográficos, sino que lo que pretende es un método arquitectónico y no pictórico, como en el viejo teatro.²²

Una acepción más amplia sería lo que postula Antonin Artaud respecto a lo escénico.

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permite hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo también que ese lenguaje concreto destinado a todos los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos, como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan del dominio del lenguaje hablado²³

Artaud nos plantea la escena como todo lo que expresa desde la no-verbalidad, que es aun más difícil de precisar sin la aparición del **director de escena**.

Con la aparición del director de escena es mas fácil centrar la composición de la materialidad de una obra de teatro en pro de lo no material, que puede estar implícito en el discurso, emociones, sensaciones, lugares, o roles que debe, o no, cumplir la puesta en escena con fines artísticos. Con la consolidación del Director de escena:

se inicia la elevación del teatro a la categoría de arte. El primer paso lo dio el duque de Meiningen. << Sus espectáculos -recuerda Stanislavski- mostraron por primera vez en Moscú una nueva especie de puesta en escena, en la que había fidelidad histórica a la época, escenas de masas, una magnífica forma exterior, una disciplina asombrosa y todo el orden de una grandiosa fiesta del arte>>²⁴

La aparición de la figura del director de escena, tiene relación con la unificación de los recursos que están a disposición de lo escénico, poniendo en duda la necesidad de un dramaturgo que escriba el texto en relación al director escénico quien se encarga

²² Ibídem, pág. 224

²³ Artaud, Antonin; "El teatro y su doble", Editorial Sudamericana, Buenos aires, 2005, pág. 40

²⁴ Sánchez, José A.; "La escena moderna", Ediciones Akal, Madrid, 1999, pág. 7

de la puesta en escena. No obstante, hasta el día de hoy, existen muchos sistemas de realización de un montaje, tanto desde lo escénico como motor principal, o el texto mismo, no siendo por esto uno más o menos efectivo que el otro. José A. Sánchez, plantea: “la colectivización de la dramaturgia tuvo mayor éxito cuando no se planteo al nivel de la creación actoral, sino como algo previo a la puesta en escena”²⁵ separando así las funciones de dramaturgo y director escénico.

Nuestro planteamiento es que toda evolución del arte teatral apunta hacia la integración de las disciplinas que en escena funcionan en conjunto.

Así que en 1930, Meyerhold pudo escribir <<antes se consideraban utópicos lo proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que juntos con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la magia de las artes plásticas. Hoy vemos que es justamente así como debemos concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar sobre la sala. >>²⁶

Es aquí donde debemos reconocer el concepto de Teatro Total Wagneriano, que postula la suerte de <<Dramaturgo-músico>> esto tiene un enlace, según Sánchez, con la obra Moderna que fue establecida por Adolph Appia quien modeló sus ideas de escenas a través de sus diseños para *El anillo del Nibelungo*.

Appia, que vio en la figura del <<Dramaturgo-músico>> Wagneriano el precedente del Creador total moderno, soñó con una obra orgánica, que creciera como un ser vivo integrando en sí, música, palabra, cuerpo e imagen. El acento organicista de su teoría lo llevó, por ello, a alterar la denominación de <<obra de arte total>> por la de <<obra de arte viviente>>²⁷

Hoy en día esa teoría de un teatro mas orgánico no esta muy lejos de la búsqueda de diversas compañías teatrales a nivel mundial y nacional, imprimiéndole la necesidad causal del quehacer social en su tiempo y espacio, ya que como antes

²⁵ Ibídem pág.11

²⁶ Ibídem pág.15

²⁷ Ibídem pág. 6

señalamos, todo movimiento artístico debiera, según nuestro parecer, ser consecuente con el momento socio histórico político en que vivimos.

Es preciso destacar los comienzos del “Happening”, con sus orígenes asociados a las artes visuales y la música, que al teatro mismo, intentando rechazar, romper con los límites establecidos del arte, cual fuese esa forma, dando como resultado un trabajo multidisciplinario con el fin de subvertir el que hacer social-artístico.

Sus orígenes pueden atribuirse al “Black Mountain College”, escuela donde se comienzan a realizar trabajos interdisciplinarios con el aporte, en un comienzo, de profesores exiliados de la segunda guerra, como Xanti Schavinsky, ex miembro de la Bauhaus.

Cabe señalar que el término “Happening” fue designado por la prensa para denominar esta corriente artística con características en común, y que no caben dentro de los conceptos de arte hasta ese momento conocidos. Este concepto abarca intervenciones artísticas con variado contenido, desde pintura, música, poesía, teatro, etc. de carácter efímero y muchas veces las motivaciones eran poco claras, y estaban siempre al margen y saliéndose de los límites del Arte. El término fue incorporado en 1959 tras la presentación de “18 happenings en seis partes”, de Allan Kaprow.

Uno de los ejemplos de integración multidisciplinar a nivel mundial es Robert Lepage, el cual ha deslumbrado con sus montajes, y demostrado que la integración de diversas herramientas puede tener resultados sobresalientes.

Director teatral, dramaturgo, actor, director de ópera, cineasta, especialista en Shakespeare, gran arquitecto de hiperbólicos montajes escénicos a la mayor gloria de las estrellas del rock, el canadiense Robert Lepage se acerca sin complejos al arquetipo del creador polimórfico, polifónico, polifáceto y cuasi renacentista. No por casualidad, Ex Machina, la compañía que fundó en Québec en 1994, tiene de todo en sus filas: actores, matemáticos, acróbatas,

artistas, cantantes, músicos, diseñadores, informáticos... Lepage ha sabido incorporar siempre a sus espectáculos la ultimísima tecnología punta sin perder el elemento poético.²⁸

Lepage concibe el uso de las tecnologías como una posibilidad que se utiliza en pro de narrar la historia, pero que hay que cuidar de ello.

P.- El uso de la tecnología es una de las señas de identidad de su teatro y uno de los aspectos más debatidos de él. Sería muy interesante conocer cuál es la visión que tiene usted del papel que juega en su obra.
R.- Para mí es una simple herramienta que debe contribuir a narrar la historia de la mejor manera posible. El uso de la tecnología para mí es algo que me retrotrae a los orígenes del teatro, a la narración oral de historias. Es el fuego que iluminaba al cuentacuentos en la cueva mientras el público permanecía en la oscuridad. Y cada historia requiere una intensidad de luz precisa. Por eso hay que tener mucho cuidado con el fuego, con la tecnología, porque debe iluminar pero sin llegar a quemar el espectáculo y al público.²⁹

Como cineasta, Lepage reconoce que el teatro debe tomar en cuenta al cine y a la televisión como medio de comunicación por el simple hecho de que son más efectivos, en cuanto a captación de público, que el teatro, hoy en día.

Los que nos dedicamos al teatro no podemos perder de vista una circunstancia indiscutible: la gente ve mucho más cine y televisión que teatro. Es así, no hay más vuelta de hoja. Por eso están más familiarizados con los lenguajes de estos dos medios y les resultan más accesibles. Para que el teatro sobreviva debemos hablarles con ese mismo código, porque el lenguaje clásico escénico les aburre, porque es mucho más lento. No puede ser que el público llegue antes al final de la historia antes que el actor que la está representando. Eso sería la ruina del teatro.³⁰

Existen, hoy en día, muchos directores teatrales, y compañías que comprenden la integración disciplinar como posibilidad de ampliar la recepción del discurso teatral, y la masificación del mismo acto teatral. Utilizando diversos recursos, tomados desde el

²⁸ http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/04/actualidad/1336158963_839049.html

²⁹ http://www.elcultural.es/noticias/ESCENARIOS/3132/Robert_Lepage

³⁰ http://www.elcultural.es/noticias/ESCENARIOS/3132/Robert_Lepage

cine, la televisión, la arquitectura, la matemática, la danza, la tecnología, en pro de enriquecer la puesta en escena.

1.3 Elementos de la puesta en escena

1.3.1 Según diferentes autores: Patrice Pavice y Anne Uberlsfed

La puesta en escena es una amalgama que cambia constantemente a lo largo de la historia viéndose reflejado en su evolución el contexto en que se encuentran sus ejecutores ya sea político, social, tecnológico, artístico, cultural, etc. Para entender la evolución de la puesta en escena en Chile no hace falta sólo conocer los referentes universales que ésta tiene sino también sus elementos.

En este capítulo analizaremos los elementos de la puesta en escena según dos teóricos teatrales, Patrice Pavis y Anne Ubersfeld.

1.3.1.1 Según Patrice Pavis

❖ El actor

El primer elemento que a simple vista logramos dilucidar es el actor, cabe destacar que este es uno de los elementos más importantes de la puesta en escena ya que generalmente la acción, gira en torno a él como lo menciona Patrice Pavis en su libro “El análisis de los espectáculos”:

El análisis del espectáculo debería empezar por la descripción del actor, pues éste ocupa el centro de la puesta en escena y el resto de la representación tiende a girar en torno suyo. Pero también es el elemento más difícil de captar.³¹

El actor es un elemento que se puede analizar desde distintas miradas, ya sea por su trabajo emocional o por su aporte estético a la puesta en escena.

³¹ Pavis, Patrice: “El análisis de los espectáculos”, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000, pág. 69.

En relación a las emociones, el actor es un instrumento que aporta a la generación de la atmósfera en la escena, por él pasan las intenciones del texto y/ o del discurso; las emociones del actor no deben ser reales o sentidas como menciona Pavis

En el teatro, las emociones de los actores no tienen por qué ser reales o sentidas; deben ser ante todo visibles, legibles y conformes a convenciones de la representación de sentimientos. Estas convenciones son unas veces las de la teoría de lo verosímil psicológico del momento y, otras veces, las de una tradición interpretativa que ha codificado los sentimientos y su representación. La expresión emocional del ser humano, que agrupa los rasgos de comportamiento con los que se revela la emoción (sonrisas, llantos, mímica, actitudes, posturas), encuentra en el teatro una serie de emociones estandarizadas y codificadas que figuran comportamiento identificables que, a su vez, generan situaciones psicológicas y dramáticas que forman la armazón de la representación.³²

Sin embargo la forma que menciona Pavis refiriéndonos a las convenciones y representaciones de las emociones, hace más bien referencia a un periodo realista psicológico del teatro y queda lejos de las nuevas tendencias del actor contemporáneo, donde este es capaz de pararse ante el público y manifestar lo que siente, desde sus propias emociones, alejado a un personaje, de un gesto por convención o una emoción externa, donde la emoción tiene relación a la naturalidad del momento.

Pese a esto en ambos casos el actor, en su labor de elemento escénico, completa la intención que quiere comunicar el espectáculo.

Dar ejemplos objetivos de esta poesía que sigue a las diversas maneras en que un gesto, una sonoridad, una entonación, se apoyan con mayor o menor insistencia en tal o cual segmento del espacio, es tal o cual momento, me parece tan difícil como comunicar con palabras el sentimiento de la cualidad particular de un sonido, o el grado y la cualidad de un dolor físico; depende de la realización y sólo puede determinarse en escena.³³

³² Ibídem pág. 70.

³³ Artaud, Antonin: "El teatro y su doble", Editorial Sudamericana S.A, Buenos Aires, Argentina, 2005, pág.45

❖ Voz , Música y Ritmo

Continuando con los elementos de la puesta en escena otra clasificación que hace Pavis son la voz, la música y el ritmo. Todo relacionado a la sonoridad de la puesta en escena.

La voz es un elemento de trabajo fundamental para el actor y la puesta en escena en general. En la mayoría de los espectáculos se utiliza la voz como medio de expresión, velando su interpretación sobre el texto así como también es fundamental para entender el sentido del discurso puesto que un actor con mala proyección o dicción entorpece el canal de comunicación entre el espectador y el intérprete.

Existen diferentes factores que influyen en la interpretación del discurso o texto en relación a la voz ya sea la intensidad, la cual resulta de la presión del aire pulmonar sobre las cuerdas vocales y su resistencia. Este factor depende tanto de la anatomía y de la fisiología del sujeto como de sus costumbres y educación vocal. Es por esto que es importante la decisión de la elección del actor para poder transmitir correctamente las intenciones del discurso que el director o el colectivo tenga; otro factor es el timbre el cual resulta del modelado del sonido de la laringe por las cavidades resonadoras. Por último la frecuencia que sirve para evaluar las variaciones del habla que se expresan con la melodía y la entonación.

Cualquier actividad vocal, con mayor motivo si se produce en un escenario, revela un estado emocional que a veces , pero no necesariamente, está acompañado y codificado por una acción vocal: gemido , grito , sollozo, risa o muestra de sorpresa. La voz se colorea –de un modo indeleble- con las emociones que expresa y genera a un tiempo; y traiciona y traduce estados involuntarios e inconscientes del locutor.³⁴

La voz no solo es utilizada para la proyección del texto y las emociones sino también para generar musicalidad en la puesta en escena. La música es un elemento

³⁴ Pavis, Patrice: “El análisis de los espectáculos” , Editorial Paidós , Buenos aires, 2000, pág. 144

que se presta al servicio de la teatralidad, es utilizada para dar énfasis a las cosas que el director o el colectivo crea pertinente, este elemento presente en la puesta en escena es la primera muestra de la mezcla de las diferentes disciplinas, ya que desde el principio de los tiempos estas dos artes han trabajado de la mano para la generación de realidades estéticas poniéndola al servicio del acontecimiento teatral.

Hemos de llamar música al conjunto de todos los elementos y fuentes sonoras: los sonidos, los ruidos, el medio, los textos (hablados o cantados), la música grabada (y difundida por altavoces), etc. La música, pues, debe entenderse mas ampliamente como una suma organizada, en la medida de lo posible voluntariamente, de los mensajes sonoros que llegan al oído del auditorio.³⁵

La música en los espectáculos occidentales de textos clásicos cumple una función principalmente de acompañamiento siendo juzgada por el servicio que preste a la comprensión del texto y del juego.

En búsqueda de la utilización de la música no sólo como un complemento de la puesta en escena sino que más bien con una mirada multimedia podemos recordar los espectáculos de Bob Wilson quien con el apoyo de la tecnología dispone de altavoces en todos los lugares del escenario y de la sala permitiendo crear un relieve sonoro, coordinándolo mediante un ordenador o mesa de sonido crea la impresión de que el sonido circula por el espacio, emitiendo innumerables “puntos de vistas auditivos”.

Orientando las funciones de la música hacia una creación, ilustración y caracterización de atmósferas, esta atmósfera puede convertirse en un decorado acústico, acentuando incluso algunos sonidos musicales en la acción de la representación.

³⁵ Nicolas Frize, *La musique au théâtre*, en Une esthétique de l'ambiguïté, Lyon, JPigeon, Les Cahiers du Soleil Debout, 1993, pàg.54. Citado en Pavis,Patrice:” El análisis de los espectáculos”, Editorial Paidós ,Buenos Aires,2000, pág. 150

El ritmo es el tercer elemento de este grupo de sonoridad y temporalidad, contiene a los dos elementos anteriores y se encarga de dar movimiento a la puesta en escena es decir de completar y concretar la intención que el espectáculo tiene para entregar al espectador. El ritmo más importante que tiene la puesta en escena es el resultante de todos los sistemas de signos del desarrollo del espectáculo, estando así las diferentes disciplinas con sus cualidades al servicio del desarrollo del ritmo siendo la composición de éste una tarea totalmente entregada al director o al colectivo el cual se encarga de componer el puzzle, entendiéndolo así por los diferentes elementos que este tiene a su disposición , no sólo las del teatro clásico sino también la danza , arquitectura, música, tecnologías , etc.; de manera que logre la intencionalidad que el discurso de la puesta en escena desea entregar.

❖ Espacio, Tiempo y Acción

Ahora nos aventuraremos a analizar el trinomio Espacio, Tiempo y Acción los cuales podríamos pensar que son elementos más tangibles que los anteriores, sin embargo su dificultad de análisis consisten en examinarlos en su interacción entre ellos, puesto que uno no existe sin el otro.

Sin espacio, el tiempo sería pura duración, como la música; Sin tiempo, el espacio sería el de la pintura o la arquitectura; Sin tiempo y sin espacio, la acción no se puede desarrollar.³⁶

Abordando el espacio teatral, los autores que hablan sobre este elemento hacen la diferenciación de dos experiencias espaciales, siendo la primera concepción, la que entiende el espacio como un espacio vacío que se debe llenar como a un contenedor; el principal defensor de este postulado es Antonin Artaud:

Digo que el escenario es un lugar físico y concreto que reclama que se lo llene, y que se le haga hablar en su lenguaje concreto.³⁷

³⁶ Pavis, Patrice: "El análisis de los espectáculos" , Editorial Paidós , Buenos Aires, 2000, pág. 158

³⁷ . Artaud, Antonin, "El teatro y su doble", Editorial Sudamericana S.A, Buenos Aires, Argentina, 2005, pág. 41.

La segunda concepción tiene relación con las características de ilimitado e invisible del espacio, el cual está ligado a su ejecutante a partir de sus coordenadas, de su desplazamiento y trayectoria, olvidando el concepto de contenedor sino más bien como un espacio dispuesto a extenderse.

En relación a la experiencia temporal, Pavis hace la clasificación de este elemento en concordancia a distintas características, las cuales se diferencian una por su objetividad, su carácter cuantitativo y exterior y la otra por su subjetividad, carácter cualitativo e interior.

El tiempo objetivo exterior se concibe como un dato externo, quiere decir el tiempo matemático al que estamos subordinados en la vida cotidiana, el tiempo que marca el reloj. En el espectáculo, este tiempo es el que regula la duración de la puesta en escena, tiempo que debería repetirse noche a noche cada vez que es montado el espectáculo transformando así éste en una partitura en la cual transitan las emociones, acciones y el discurso.

El tiempo subjetivo interior es propio de cada individuo, el cual siente intuitivamente la duración de un espectáculo, esta concepción de tiempo tiene relación con la capacidad que tenga la puesta en escena para mantener al espectador pendiente al juego escénico sin que este tenga la concepción de que es más largo de lo que en realidad es, producto de su falta de interés frente a lo que está viendo en el espectáculo.

Este tiempo subjetivo se denomina *tempo* el cual está determinado por el actor; Es él quien señala con su tempo interior la enunciación del texto y el movimiento de la escena en general teniendo relación con esto los momentos de pausa, silencio e interrupción de la acción así como los diferentes medios utilizados para marcar los

aumentos y las reducciones de la velocidad: el caudal de la voz, los desplazamientos, etc.

❖ Los otros elementos materiales de la representación

Si bien todos los elementos de la puesta en escena son materiales porque existen concretamente en el escenario, en categoría, hay algunos que por sus características son más materiales que otros como menciona Pavis

Sin embargo, algunos son, por así decirlo, más materiales que otros: los que no están directamente relacionados con la presencia de los actores, ni con su voz o el espacio-tiempo en el que lleva a cabo sus acciones, ni con el ritmo o la música.³⁸

Por lo tanto los elementos de la representación materiales se identifican como aquellos que difieren del actor y de los elementos inmateriales de la puesta en escena (espacio, ritmo, voz, etc.) por lo tanto son el vestuario, maquillaje, objetos e iluminación.

❖ Vestuario

No es fácil definir dónde termina y comienza el vestuario sin confundirlo con los accesorios, dos aspectos que distingue Pavis:

(...) menos todavía distinguirlo de conjuntos más localizados como las máscaras, las pelucas, los postizos, las joyas, los accesorios o el maquillaje. Separar el vestuario del conjunto del actor en su medio es una operación delicada.³⁹

Como otros signos en la puesta en escena, el vestuario es significativo, entendiendo significativo aquel componente material o casi material del signo es decir la

³⁸ Pavis, Patrice: "El análisis de los espectáculos", Editorial Paidós, Buenos Aires, 2000, pág. 177

³⁹ Ibídem, pág. 179

representación mental o concepto que corresponde a esa imagen y, a la vez, significado es el contenido mental que le es dado a este signo. Es decir, éste depende de cada persona, ya que cada una le asigna un valor mental al significado; Roland Barthes hace referencia a “el buen vestuario” como una sinergia perfecta entre estos dos conceptos

Debe ser suficientemente material para significar y suficientemente transparente para no convertir sus signos⁴⁰.

Esto tiene relación con la importancia del vestuario en la puesta en escena puesto que este es uno de los primeros signos que el espectador descifra cuando el actor aparece, por esto es importante tomar en cuenta los referentes del público en relación con lo que se quiere comunicar o significar o bien investigar con este elemento en relación con otros elementos materiales de la representación como la iluminación generándose diferentes búsquedas a través de las posibilidades que la tecnología nos ofrece como por ejemplo los focos Led que generan textura y tinte en los diferentes vestuarios los cambios de gamas de colores o tintes que este genera en diferentes telas.

Patrice Pavis clasifica el vestuario según su función como signo en el espectáculo, esta corresponde a lo siguiente:

- La caracterización: medio social, época, estilo y preferencias individuales.
- La localización dramaturgica de las circunstancia de la acción: la identificación o el disfraz del personaje.
- La localización del *Gestus* global del espectáculo, es decir, de la relación de la representación y del vestuario en particular, con el universo social.

⁴⁰ Roland, Barthes. “*les maladies du costume de theatre*”, Essais critiques, Paris,Seuil,1972, pág. 61, citado en Pavis, Patrice: “El análisis de los espectáculos” ,Editorial Paidós ,Buenos aires,2000, pág. 180

A grandes rasgos el vestuario debe ser riguroso en su intención puesto que un botón mal puesto, una manga más corta o larga, un pantalón más ancho de lo que debería ser ; puede modificar la proyección escénica de un actor , o generar incomodidad forjando una modificación en su actitud lo que conlleva a una interpretación errónea del signo.

❖ Maquillaje

El elemento que esta adherido al cuerpo del actor se convierte inmediatamente en vestuario. El vestuario que se escribe en su piel es maquillaje, como menciona Pavis, el maquillaje viste tanto al cuerpo como al alma.

Este elemento en el rostro siempre queda sujeto a la fisionomía del actor, los fisionomistas han elaborado teorías en relación a las emociones legibles del rostro humano. Siendo utilizadas por diferentes formas del teatro, como la farsa, el melodrama, la comedia del arte, el teatro infantil o teatro físico, entre otras; distinguiendo tres zonas del rostro que corresponden a funciones y emociones diferentes como los ejemplos que ofrece Pavis en su libro:

-La boca y la mandíbula inferior están ligadas a la función nutritiva. El arlequín glotón encuentra en ellas gran parte de su identidad.

-La mirada y las mejillas son el lugar de la función respiratoria, del aliento y de las emociones. Todos los actores conocen la importancia de un aliento justo aliado a una mirada que se posa con precisión.

-La frente es el lugar de la contemplación y de la teoría: los monólogos de reflexión parecen centrar la atención en la frente y en las funciones superiores del ser humano.⁴¹

Cabe destacar la técnica y trazado que un buen maquillaje implica además de la capacidad de modificación e incluso de sustitución del cuerpo humano e imaginario

⁴¹ Pavis, Patrice: "El análisis de los espectáculos" ,Editorial Paidós ,Buenos aires, 2000, pág. 187

que este elemento puede conseguir en la puesta en escena , pero el maquillaje no sólo contempla la experticia de un buen maquillador sino también, y siendo este un aspecto mucho más importante , la corporalidad o actuación que el actor pone a servicio de la construcción de la realidad puesto que siempre queda al descubierto el efecto esto es por la relación que existe entre el efecto o el espectáculo y el espectador ya que aunque el maquillaje apela al realismo o hiperrealismo al momento de generar un nuevo mundo, por el hecho de ser teatro , siempre en diferentes perspectivas, el efecto queda al descubierto , el espectador sigue consiente de esta convención de juego a la que no se someten en otras disciplinas como el cine o el teatro de cámara; Sin duda el actor tiene una importante relevancia en esta convención ya que debe llenar de realidad lo que en su piel lleva pintado.

❖ El objeto

Patrice Pavis entiende como objeto todo lo que puede ser manipulado por el actor, este término tiende a remplazar al de decorado, que según Pavis el decorado queda ligado a una idea de una herramienta secundaria propia del personaje en cambio el objeto no es solamente accesorio, sino que se sitúa además en el centro y en el corazón de la representación.

Aunque no llegue a entrar en el debate de la identidad del objeto, el análisis puede distinguir varios tipos de objetos situándolos en un *continuum* que va de la materialidad hasta la espiritualidad, ya que el objeto escénico *stricto sensu* sólo se muestra y se representa.⁴²

Los objetos por sus múltiples posibilidades de ser abordados son clasificados en 10 formas en relación a sus características, según Pavis; partiendo con los elementos naturales en el cual incluye agua, tierra, fuego, etc. El segundo objeto identificado tiene relación con las formas no figurativas (Cubos, conos, etc.), también están los objetos de materialidad legible los cuales percibimos tanto por su materialidad como su pertenencia social como por ejemplo las figuras de cartón de la obra “Cristo” de Manuela Infante (imagen 1); como número cuatro identifican los objetos encontrados y reciclados para el espectáculo los cuales son prestados de la realidad y son utilizados

⁴² Ibídem Pág.191

de manera estética en un medio diferente, la representación, otros son los objetos concretos creados para el espectáculo los cuales toman rango prestados de los objetos reales pero se adaptan para el escenario , también están los objetos reales que son nombrados en el texto y a la vez están presentes en el escenario; los siguiente cuatro objetos adoptan una característica muy distinta ya que son evocados por la palabra, aquellos que son nombrados en el texto (articulados en escena) , objetos señalados por las didascálicas, objetos imaginados por el personaje y objetos sublimados, semiotizados y memorizados.

Como podemos ver, Pavis menciona los objetos en la puesta en escena sólo como complemento para el actor y la acción, incluso como un decorado sin embargo hoy en día y hace ya unos años los objetos han tomado protagonismo en ciertas tendencias de los espectáculos ya no sólo los podemos ver como complemento sino como protagonistas ,como ejecutantes de la acción , eliminando la egolatría de los actores sin abandonar la intención de comunicar , aventurándose en nuevas formas de investigar en el teatro y nuevos lenguajes escénicos.

Tomo conciencia de que debo hacer algo con el objeto para que empiece a existir, algo que no tenga relación con su función vital, siento que es necesario un ritual, que sea absurdo desde el punto de vista de la vida y que pueda atraer al objeto hacia la esfera del arte.⁴³

Teatro animación es una de las tendencias que incluye los objetos de una manera distinta, consiste, al igual que el teatro de títeres, en dar vida a muñecos inanimados, pero a diferencia de éste, el teatro animación tiene la capacidad de generar nuevas realidades estéticas, es decir, generar atmósferas con otros objetos en la puesta en escena como por ejemplo la obra que tiene la compañía de teatro animación OANI (Chile/Brasil) llamada “Valparaíso Lambe Lambe” esta consiste en una pequeña caja donde se desarrolla la vida de un cerro de Valparaíso (con objetos) pero la particularidad es que sólo está destinado a un espectador (Imagen 2).

⁴³ Kantor ,Tadeusz, “El Teatro de la Muerte”, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984, Pág.70

Otra tendencia que incluyó los objetos de manera distinta es el teatro de objetos que nació de sucesivas transformaciones del teatro oriental de títeres, de figuras y de sombras, el objeto de Duchamp, de Beuys, de Santantonin (provenientes de las artes visuales) de Kantor, etc. es sometido a un procedimiento escénico tan antiguo como el teatro mismo: la manipulación.

La definición convencional del concepto “teatro” es “actores” (o sea gente viva) y sus acciones dentro de entornos definidos y con objetos escénicos apropiados a esas acciones. En el Teatro de Objetos, cambia la función tanto de éstos como de las personas: el actor puede prestar su voz y la impresión de movimiento al personaje, pero la apariencia visual de este personaje es proporcionada por un objeto y se entrelaza con la interacción del actor; como lo podemos apreciar en la obra “Gulliver” de la compañía Viajeinmóvil quienes hacen una adaptación de la novela “Los viajes de Gulliver” de Jonathan Swift y pone en escena marionetas y actores que interactúan en una simbiosis fascinante (Imagen 3) siendo esta la principal diferencia de estos dos tipos de teatro que tienen mucho en común es decir la estética tomada del stop motion del teatro animación y la interacción de objetos que toman vida con los actores del teatro objeto.



Imagen 1: Estética de la obra “Cristo” de Manuela infante⁴⁴

⁴⁴ <http://www.santiagoamil.cl/?p=7846>



Imagen 2: Presentación de “Valparaíso Lambe Lambe” en su gira por Brasil.⁴⁵



Imagen 3: “Gulliver” con dirección y actuación de Jaime Lorca⁴⁶

⁴⁵ <http://oaniteatro.blogspot.com/>

⁴⁶ <http://www.santiagoamil.cl/?p=203>

❖ La iluminación

Es uno de los elementos esenciales en la puesta en escena, ya sea desde la producción artificial de esta (Velas, antorchas, proyectores teatrales) o de la utilización de la luz natural (sol, luna), ya que sin luz, el ser humano no podría ver lo que ocurre en cuanto al actor, espacio, tiempo, etc. Cabe destacar que la vista es uno de los sentidos mas importantes del ser humano, o del cual mas se depende.

Ya a principios de siglos A. Appia nos planteaba la importancia de la iluminación en pro de la puesta en escena.

La luz posee una elasticidad casi milagrosa. Contiene todos los grados de la claridad, todas las posibilidades del color -como la paleta del pintor-, todas las movilidades; puede crear sombras, difundir en el espacio la armonía de sus vibraciones exactamente igual como lo haría la música. Con ella poseemos toda la capacidad expresiva del espacio si este espacio es puesto al servicio del actor⁴⁷

La evolución de la utilización de la luz, ha sido un tanto ajena a la puesta en escena teatral, no así con los espectáculos masivos en vivo, teniendo que adaptarse, y utilizar la mayor cantidad de recursos en pro del teatro, esto al menos en la década de los 90. Hoy en día el avance tecnológico nos permite la manipulación de la luz a niveles que nos cuesta entender como posibles. Con esto me refiero a los proyectores robotizados, sistemas HDMI, protocolo DMX, que cabe señalar, fue diseñado para iluminación escénica, manipulación vía Ethernet de consolas de iluminación, sistemas inalámbricos de control de iluminación, etc.

Gracias a esta avalancha tecnológica, las posibilidades de la luz, que ya a principios de siglo A. Appia señalaba como infinitas, se expanden y multiplican, permitiéndonos manipulaciones atmosféricas sorprendentes, como podemos ver en montajes de Robert Lepage, la compañía Cinema Utopía, entre otros, separación de espacios y creación de otros nuevos.

⁴⁷ Pavis, Patrice: "Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología", Editorial Paidós, Buenos aires, 2008, Pág. 242

La luz es uno de los recursos amables de la puesta en escena, ya que es el único recurso exterior que puede modificar la imaginación del espectador sin distraer su atención.

Hay que tener en cuenta que la utilización de la luz no solo se registra en cuanto a lo que te permite ver, si no el efecto espacial que esta tiene. El ejemplo mas simple es la producción de sombras en el espacio, sombras que dan interés escénica y pueden, desde su lugar, narrar la historia.

Existen sistemas y técnicas de iluminación que se heredan desde otras disciplinas, desde la pintura, la fotografía, la arquitectura, todas en pro de contar la historia, y de resaltar o no, el cuerpo vivo del actor en escena.

1.3.1.2 Según Anne Ubersfeld

El concepto de puesta en escena que plantea Ubersfeld tiene relación con tres grandes conceptos : conjunto lingüístico (el diálogo) , sistema de signos y tratamiento del espacio, todos esto compuesto de elementos tales como dispositivos escénicos, objetos, iluminación, sistema de colores ; así como también el “empleo” del actor (voz, dicción, gestualidad, vestuario y la relación de los cuerpos entre ellos).

La puesta en escena no debe entenderse como la traducción o, como a veces se dice (P.Pavis), la concretización de un texto previsto por una razón fundamental, que es la presencia del texto dialogado en la representación, en su forma fónica. Es inútil entonces hablar de “fidelidad” al texto, ya que está en este caso estrictamente desprovista de significación. Solamente las didascalias, o sea, la indicación de las condiciones de enunciación del texto dialogado, se encuentran transpuestas, según leyes que dependen del momento histórico de la representación y de su código teatral, así como también del universo enciclopédico del receptor. Entonces, la puesta en escena es, a la vez la puesta en marcha fónica de un conjunto lingüístico (El diálogo) y

la transformación de un texto, cuya sustancia expresiva es lingüístico-escritural (las didascalias), en un sistema complejo de signos (de sustancias expresivas diversas: Visual , auditiva...)⁴⁸

Para entender mejor el concepto y los elementos de la puesta en escena que plantea Ubersfeld será necesario desglosar uno a uno cada término haciendo alusión en algunos a los que ella refiere y en otros según lo que mencionan diferentes autores, puesto que dichos elementos no son especificados por Anne Ubersfeld.

- El Diálogo

Partiremos por lo que esta teórica refiere, el conjunto lingüístico , el diálogo. El diálogo tiene relevancia en la puesta en escena pues es generador de realidades, basta con que los protagonistas realicen una actividad lingüística dialogada para que el espectador imagine la transformación del universo dramático.

El diálogo teatral es un intercambio de palabras que descansan sobre las mismas leyes que todo intercambio de palabras en la vida (es el dominio en el cual la mimesis es irrecusable). Por lo tanto, es interesante observar el orden lógico de los actos de habla del diálogo y los contratos que los originan, lo que permite no solamente una lectura del diálogo, sino tomar en cuenta todo el movimiento de la acción.⁴⁹

Este elemento es de suma importancia si está presente en la puesta en escena, al igual que los otros elementos debe preocuparse de generar ritmo, musicalidad, y de entregar la opinión y crítica que está presente en el espectáculo.

A veces el diálogo se complementa con acciones, situaciones que demandan máxima concentración para mantener el ritmo.

Los participantes en escena de grupos deben cuidar de la memorización de todo el diálogo. El diálogo se mantiene vivo con la oportuna "toma de la señal"

⁴⁸ Ubersfeld, Anne: "Diccionario de términos claves del análisis teatral", Editorial Galerna, Buenos Aires, 2002. Pág. 92.

⁴⁹ Ibídem pág. 35.

o “agarrar el pie”. De esto depende el ritmo de la escena y tal vez el éxito o el fracaso de la obra.⁵⁰

La relevancia del diálogo no es su escritura en esta investigación sino cómo es llevado a escena, la capacidad de deconstruir el texto, el ritmo del interlocutor, la forma que tiene de entregar la información dándole paso a paso diferentes imágenes al espectador, a menudo contenidos intelectuales, referentes sociales, políticos o simplemente hacer creer al espectador una cosa para finalmente entender realmente el mensaje dándole énfasis al discurso del espectáculo.

Toda obra dramática lleva en sí dos diálogos el exterior – necesario-, que consiste en palabras que acompañan y explican la acción; y el interior, que el espectador captara, no en las réplicas, no en los gritos sino en los silencios, no en los monólogos, sino en la musicalidad de los movimientos plásticos.⁵¹

- Sistema de signos

Ubersfeld identifica el sistema de signos como otro elemento de la puesta en escena, si bien este tiene relación mayoritariamente con el análisis semiótico del teatro, en esta oportunidad nos referiremos sólo a su aporte en la construcción de la puesta en escena.

El sistema de signos tiene relación al conjunto de todo lo que la puesta en escena significa (iluminación, gestualidad, escenografía, etc.) comprende la organización interna de ésta y la relación recíproca entre los sistemas. Cada uno de estos componentes debe significar en relación al discurso que se quiere entregar y al espectador que está destinado.

El concepto de signos es esencial para la comprensión del teatro: la representación es un complejo de signos visuales, auditivos, lingüísticos (Fónicos) , cuyo conjunto es a la vez objeto y texto (“la

⁵⁰ Sotoconil, Rubén: “Prontuario del teatro, manual y vocabulario”, Editorial Planeta, Santiago, 1998, pág. 73.

⁵¹ V.E. Meyerhold: “Teoría teatral”, Editorial Fundamentos, Madrid , 2008, pág. 139

representación como texto”). Objeto del cual se puede discernir la estructura y los componentes retóricos.⁵²

- **Dispositivos Escénicos: haciendo referencia a descripciones de Pavis**

Si bien Ubersfeld no describe lo que dispositivos escénicos significa, más bien sólo nombra el término; Pavis logra establecer que este elemento tiene relación con la escenografía, no como un decorado sino en participación con los otros elementos de la puesta en escena como por ejemplo el actor.

El teatro es una maquinaria con la que se puede jugar, más próxima a los juegos de construcción para niños que al fresco decorativo, el dispositivo escénico visualiza las relaciones entre los personajes y facilita las evoluciones gestuales de los actores⁵³

Actualmente se utiliza el término dispositivos escénicos, a diferencia de decorado puesto que indica que el escenario no es fijo y que la escenografía no está colocada en el mismo sitio desde el principio al final de la obra, es decir es movable estando a disposición del juego teatral, a la evolución de la escena, según la acción que debe ser interpretada no dudando en ser modificada esta estructura a lo largo del espectáculo. Como por ejemplo las escenografías de las compañías de teatro “La Pato Gallina” o “La Troppa” presentes en sus diferentes obras las cuales mencionaremos con mayor profundidad en capítulos posteriores de esta investigación.

La puesta en escena ha evolucionado hacia una construcción más simbólica de su escenografía dejando de lado el concepto de decorado, quiere decir el de adornar la escena situándose en un espacio de bidimensionalidad con la materialización de un telón pintado, sino más bien cumpliendo el rol de construir con las estructuras espaciales elementales, figuras tales como cubos , paralelepípedos, escenarios más o menos inclinados, elementos representados(objetos, personas), cuadros escénicos estéticamente eficaces y legibles ; generando una escritura del espacio de manera tridimensional o al contrario de este, generando un nuevo mundo, es decir la atmósfera

⁵² Ubersfeld, Anne: “Diccionario de términos claves del análisis teatral”, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2002. pág. 102

⁵³ Pavis, Patrice: “Diccionario del teatro”, Editorial Paidós , Buenos Aires, 2003, pág.140

del espectáculo con la utilización de las nuevas tecnologías, elementos pertenecientes a la puesta en escena contemporánea tales como efectos lumínicos, proyecciones de imágenes, nuevos espacios teatrales, etc. Necesitando para esto sólo un espacio vacío sin la necesidad de dichas escenografías.

En la puesta en escena contemporánea, la escenografía es una construcción que tiene menos finalidad de crear un espacio mimético concreto, incluso simbólico, que la de fabricar para cada obra teatral un espacio que la representará lo más clara y completamente posible. Será al mismo tiempo un “espacio de representación” cómodo para el juego particular de sus personajes, es decir, de los actores que lo asumirán. La contradicción de la escenografía contemporánea es que, en el momento mismo en que ve acrecentar su rol, está obligada a contentarse con el espacio vacío, que es la moda pero también la necesidad del teatro contemporáneo.⁵⁴

Los elementos que quedan por describir es decir los objetos, iluminación y los componentes que son pertinentes al actor (voz, dicción, etc); Ubersfeld solo los enumera, explicarlos y analizarlos sería volver a redundar e internalizarse en los análisis de Pavis y otros teóricos que ya hemos mencionado con antelación.

Ahora que podemos tener una visión general de los elementos de la puesta en escena cabe mencionar aquellos que tomaremos en cuenta para el análisis de la evolución del lenguaje escénico en la puesta en escena de Chile.

Entendemos por lenguaje escénico como una forma de comunicar, una forma estética que cada compañía, intérprete o director busca para comunicar al espectador de mejor manera lo que quiere decir; así como existe el lenguaje textual, corporal, visual, musical; las nuevas tendencias teatrales incorporan la tecnología en una búsqueda insaciable de crear nuevos lenguajes escénicos y no sólo utilizar los ya conocidos, como el lenguaje escénico de Meyerhold, Appia, Artaud; así como también el lenguaje más cercanos a las multidisciplinas como las puestas de Wilson o Lepege.

⁵⁴ Ubersfeld, Anne: “Diccionario de términos claves del análisis teatral”, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2002. pág. 46

Los cuales ponen énfasis de diferente manera a los elementos de la puesta en escena; tomando en cuenta esto abordaremos principalmente al actor, concepto de espacio, tiempo y acción; iluminación, objetos, música y discurso para indagar en el teatro chileno desde principio de los 80 hasta 2010, analizando su lenguaje escénico y como utilizan la influencia de otras disciplinas en una camino directo hacia lo multimedial.

Capítulo II

Evolución del lenguaje escénico en Chile desde 1980 hasta 2010

En este segundo capítulo recopilaremos información histórica con respecto a los lenguajes escénicos en Chile, tomando los tópicos trascendentes que se relacionan con lenguajes y puestas en escena. Tomaremos como punto de inicio el comportamiento del teatro en Chile desde los años 1980 en relación a la influencia de Andrés Pérez, Ramón Griffero y Alfredo Castro que vuelven del extranjero con renovadas técnicas y estéticas de la puesta en escena, marcando uno de los importantes puntos de inflexión histórica del teatro, y cómo estos tres grandes exponentes influyen en creaciones posteriores de nuevas poéticas y lenguajes escénicos haciendo una recopilación y reflexión histórica hasta el año 2010.

No hay que olvidar que en especial Griffero, Castro y Pérez han influido en forma clara en las búsquedas estéticas y las poéticas teatrales de las generaciones más jóvenes, hoy en plena producción⁵⁵.

Para poder comprender los diferentes cambios que surgen en el teatro en cuanto al concepto de lo estético y teatral, se deben entender los diferentes cambios políticos que tuvo y tiene el país, ya que el teatro es intrínsecamente político como menciona Pavis:

Si tomamos la política en el sentido etimológico del término, hay que convenir que todo teatro es necesariamente político, puesto que siempre inscribe a los protagonistas en la sociedad o en el grupo⁵⁶.

Los años 80 en Chile se caracterizan por el masivo levantamiento social del país; si bien desde que el régimen militar se instaura como gobierno imperante, (encabezado por el general en jefe Augusto Pinochet) en el año 1973, que se genera descontento social y diferentes organizaciones en contra de este, sin embargo estas manifestaciones no son tan masivas, por la fuerte persecución, represión y violación a

⁵⁵ Lagos, Soledad: "De los márgenes de la dictadura al centro de la nueva democracia", Revista *Theater der Zeit CHILE Vom Rand ins Zentrum*, Goethe-Institut, Berlín, 2008, pág. 43.

⁵⁶ Pavis, Patrice; "Diccionario del teatro", Editorial Paidós, Buenos Aires, 2003, pág. 459.

de los derechos humanos (muertes, torturas, detenidos desaparecidos, etc.) que este genera. Tras siete años bajo la dictadura, el país acumula efervescencia, como una bomba por explotar, ya no solo por la represión sino por la imperante crisis económica donde el costo de la vida se vuelve cada vez más alto. Los diferentes partidos políticos en contra de este gobierno se agrupan en diferentes alianzas democráticas, como menciona el militante del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) Eugenio Ruiz Tagle, ejecutado bajo el Régimen Militar:

Había un convencimiento total de la necesidad de establecer algún tipo de concentración o acuerdo que permitiera sumar fuerzas para poder representar el real desafío que significaba el Gobierno Militar⁵⁷

Estas Alianza no solo tenían tintes ideológico sino más bien pragmático, entre estas se destacan el PRODEM constituido por la Democracia Cristiana (DC), Partido Radical (PR), Socialdemocracia, Republicanos, Ex Nacionales, entre otros; los cuales actuaban en conjunto para las movilizaciones masivas con la izquierda; Partido Comunista (PC), el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) y una parte importante del Partido Socialista (PS). Años posteriores se genera otra alianza llamada Alianza Democrática (AD) la cual estaba constituida por los mismos partidos anteriores pero incluye al Partido Socialista separado del Partido comunista y al Partido Radical cuya dirección se constituye desde el exilio.

Son estas organizaciones que llaman a diferentes movilizaciones masivas que estaban orientadas en manifestar al régimen el malestar de la gente. Siendo los principales reclamos la falta de trabajo, defender los derechos humanos, manifestaciones culturales, etc. Los años 80 se caracteriza por las protestas anti dictatoriales, “¡Y va a caer! ¡y va a caer! ...la dictadura va a caer! , era alguno de los gritos de lucha de jóvenes, universitario, dirigentes y pobladores en las jornadas de protestas

⁵⁷ Ruiz Tagle, Eugenio: “Historia de una Alianza” Tesis para optar al grado de licenciado en historia de la Universidad Católica de Chile, Editorial CED CESOC. Santiago, 1992, pág.227

La inserción del nuevo sistema económico neoliberal, la represión de los medios masivos de comunicación (televisión, revistas, diarios, etc) y la persecución a los artistas son otro de los factores que con auge aumentan el fervor popular, el cual desemboca en 1988 y tras arduo esfuerzo en un plebiscito, el cual saca del poder a Augusto Pinochet y por consecuencia al gobierno militar ; dándole paso a las elecciones presidenciales que en 1989 dan como nuevo gobernante a Patricio Aylwin quien le abre camino a la vuelta de la “democracia” sin embargo el paso de la dictadura dejo una gran marca en Chile no solo por los abusos de los derechos humanos puesto que los militares se retiraron del poder habiendo impuesto una serie de leyes que jugarían a su favor, impidiendo un cabal regreso a la democracia, El candidato vencedor pertenecía a la concertación, coalición de partidos opositores a la dictadura, esta alianza estaba compuesta por el PS (Partido Socialista), la DC(Democracia Cristiana) , PPD(Partido por la Democracia), los Radicales y los Social Demócratas; Partido que gobernó Chile desde ese año , ganando todas las elecciones , hasta el año 2011 donde asume el gobierno Sebastian Piñera candidato del partido RN (Renovación Nacional) de carácter derechista.

Este pequeño sondeo histórico nos aclarará el porqué de los diferentes cambios en el teatro que mencionaremos a continuación, ayudándonos a comprender las razones de las influencias estéticas en el campo de las multidisciplinas incluidas en el teatro; esto nos proporcionará una mayor comprensión en la búsqueda de un teatro total.

El largo y sinuoso recorrido del teatro chileno sufre en las últimas décadas las mismas rupturas y quiebres que vivió la sociedad chilena, pasando desde la utopía y las promesas, al temor y al sobresalto, sorteando crisis y cambios para resurgir con nuevos ímpetus y bríos, nuevos estilos y propuestas, en una búsqueda de su propia identidad, relacionada con nuestras raíces más profundas⁵⁸

⁵⁸ Zegers, María Teresa: “25 años de Teatro en Chile”, Ministerio de Educación, Santiago de Chile, 1999, Pág. 15

2.1 Concepción del lenguaje escénico en las últimas décadas en Chile.

Principio de los 80 hasta los años 90.

A principio de los años 80 los artistas siguen siendo perseguidos como es la tónica que se instala con la dictadura de 1973, haciendo cada vez más difícil el funcionamiento de todas las actividades artísticas.

En cuanto al Teatro, se genera una pérdida casi absoluta de todo lo que se había logrado hasta ese entonces, el teatro como medio de manifestación que se forjaba años anteriores al golpe militar, se quiebra por completo y comienza a actuar con miedo, a esconderse y a reagruparse en los lugares más insólitos.

El advenimiento de un régimen militar provocó una especie de terremoto en el teatro chileno. La actividad teatral tuvo una disminución notoria, pero luego de un periodo de revisión y ajuste, volvió a su escenario, no sin mostrar algunas huellas dejadas por la crisis institucional vivida por el país.⁵⁹

Es propia del teatro la participación social y entrega recíproca actor-espectador, es por esto, entre otras cosas, que el teatro sufre la incansable persecución en esta etapa de la historia. Producto de esto, muchos artistas salen del país exiliados o autoexiliados dadas las condiciones, donde se encuentran con otra realidad artística, otra etapa del teatro, en cuanto a su realización.

El rol social, característica que siempre se ha encontrado en el teatro de manera transversal en la historia de este país, forma, por consecuencia de esa misma historia, diferentes búsquedas estéticas de realización.

La creciente crisis que atacaba el país y que permanece hasta 1989 impedía también la expresión artística, dando como resultado el exilio, el silencio y una nueva búsqueda de decir las cosas. A partir de los años 80 el teatro chileno, bajo el alero de creaciones colectivas y de la efervescencia en el contexto político del país, se generan

⁵⁹ Ibídem pág. 45

fenómenos observables en el quehacer teatral; comienza en una tímida búsqueda de nuevos lenguajes de representación los cuales se potencian con la llegada del extranjero de un grupo de directores innovadores que fomentan la menguada inclusión de la integración multidisciplinar.

Es aquí donde la concepción de espectáculo toma un giro, y la imagen toma protagonismo por sobre el texto, o más bien recobra el nivel necesario que merece en el espectáculo teatral, ya que, al no poder presentar obras donde el discurso sea directo en contra de la dictadura, se instala la imagen como recurso escénico; al ser interpretativa, no atacaba a nadie, al menos no a nivel literal de discurso.

Bajo este alero es cuando la renovada y contemporánea visión de tres directores, Ramón Griffero, Alfredo Castro y Andrés Pérez; llegados desde Bélgica, Inglaterra y Francia, se relacionan con el que hacer teatral de primer orden, asumen un rol de importancia en relación al peso que la puesta en escena debe tener, la cual en esos momentos, en Chile, no adquiere mayor trascendencia en cuanto a la unidad espacio/estética/espectáculo. Sin embargo no podemos negar la búsqueda teatral de los realizadores que siguieron haciendo teatro en Chile sin la necesidad de salir del país a pesar de el contexto histórico de este , pero contrariamente nos encontramos en una etapa de la historia donde, Chile, recién comienza a incursionar en la metáfora de la puesta en escena concepción del teatro que se liga directamente por el proceso histórico que vivía el país donde se utiliza el teatro como medio de manifestación; por la represión de la época busca nuevas forma de expresión sin tener un interés estético en esta búsqueda sino de camuflaje del discurso, por consecuencia de esto no encuentra aún un equilibrio estético y multidisciplinar pues no es el mayor interés del teatro en este momento. Girando todos los elementos en función del discurso principalmente político en contra del régimen imperante, sin generar una homogeneidad en relación a la puesta en escena y sus diferentes elementos.

En la década de los 80 se irguió como un lugar de resistencia a una situación de represión e injusticia. Surgió en esa época una generación de directores que, mediante la introducción de nuevos lenguajes escénicos que enfatizaban

el papel central de la puesta en escena, daban cuenta de su análisis social privilegiando la creación de una estética propia.⁶⁰

Como mencionamos anteriormente, al comenzar con la preocupación de la imagen en la puesta en escena, situación que se instala como medio de protección de los artistas con respecto al discurso que quisieran emitir con sus espectáculos teatrales, comienza también una preocupación por todo el ámbito estético, búsqueda fuertemente influenciada por la mirada de los tres directores anteriormente mencionados.

Cuando nos referimos a la preocupación por la imagen, no apuntamos necesariamente a la utilización de fotografías en la puesta en escena, sino que a la preocupación de la composición espacial equilibrada en cuanto a los componentes que conforman la puesta en escena.

La búsqueda de nuevos lenguajes dramáticos, principalmente basados en la imagen, que subrayan la idea de un espectáculo integral e integrador. Que cuestionan la exagerada preponderancia del lenguaje escrito y transformado en lenguaje articulado oralmente, es decir, redefinen el texto dramático. Aquellos elementos que constituyen el espectáculo teatral y que por lo general se consideraban anexos o complementarios (escenografía, música, iluminación, vestuario, maquillaje, estilos de actuación), pasan a constituirse en lenguajes equivalentes al lenguaje escrito/hablado y autónomo en sí y por sí mismos.⁶¹

⁶⁰ Lagos, María Soledad: *Marginalidad e identidad en la Trilogía Testimonial del Teatro la Memoria y la Trilogía de la Patria del Teatro la Provincia, Santiago de Chile: Un acercamiento reflexivo, Revista Alternatives Théâtrales* 96-97. Santiago de Chile – Bélgica – Francia, 2008, pág. 28.

⁶¹ Lagos, María Soledad: *El teatro chileno de creación colectiva - Testimonios desde Santiago en 1988*, Mesa Redonda NR 8, Augsburg, 1988.

Tres grandes influencias

Como mencionamos anteriormente, en la historia teatral chilena influyeron en la estética de la puesta en escena las visiones artísticas de tres directores teatrales, ellos son Ramón Griffero, Alfredo Castro y Andrés Pérez. Los cuales traen del extranjero, a la vuelta de su auto exilio, por las condiciones que tenían los artistas en ese periodo de Chile ; una concepción diferente de la puesta en escena y del teatro en general, mezclando sus aprendizajes con la concepción estética teatral que estaba presente en Chile generándose una mezcla intercultural del teatro.

El teatro chileno en los últimos 25 años ha sido protagonista de diversas tendencias (...) pudiendo llegar a la propuesta gestual del Teatro del Silencio, la apuesta neofolclórico del Gran Circo Teatro, la dramaturgia del espacio de Teatro Fin de siglo y la reconstitución de escena del Teatro La Memoria. Curiosamente, fue en pleno período de la dictadura militar cuando el público chileno fue testigo de nuevas formas de hacer teatro, donde las influencias europeas tomaron forma de la mano de algunos directores chilenos, que se convirtieron no sólo en eximias individualidades teatrales, sino que además en maestros que hicieron escuela.⁶²

2.1.1 Ramón Griffero

Ramón Griffero, director teatral influyente en las poéticas escénicas de Chile de los 80 y 90, Personaje importante incluso hasta hoy en día por su aporte en la evolución del lenguaje escénico, comenzó sus estudios en la Universidad de Chile en la carrera de sociología; tras el contexto en que se encontraba Chile, Griffero se va becado al extranjero para terminar sus estudios de sociología; aunque como menciona en la entrevista dada a la revista Talión él se considera autoexiliado en Londres. La inquietud de pasar del análisis sociológico a la creación, lo incita a estudiar cine en el Instituto Nacional de Bruselas, Bélgica.

Llego al mundo del teatro -yo estaba exiliado-, por un interés en el arte, porque a través del arte descubría un medio de expresión, una voz; y por querer

⁶² Fernández, Elisa; Madariaga, Alejandra; Schapira, Andrés; Szewkis, Eitan: "Ramón Griffero y Alfredo Castro: La Avanzada del Teatro Chileno", Seminario para optar al Grado de Licenciado en Comunicación Social, Universidad Diego Portales, Facultad De Comunicación y Letras, Escuela de Periodismo, Santiago de Chile, 2007, pág. 3.

comunicar una visión de la realidad que no era la que nos comunicaba el entorno.⁶³

Siendo este primer acercamiento al arte el inicio para una serie de incursiones en el cine y luego en el teatro.

Con todas estas experiencias en 1982 decide volver a Chile, trae consigo diversos recursos teórico-prácticos que le permitirán levantarse como un autor relevante del período. Sus estudios de sociología en Chile y Europa, le otorgan cierto compromiso con la acción concreta respecto al momento social vivido en Chile, así como también sus estudios en cine y su propia producción cinematográfica lo conectan con mundos como la literatura, la fotografía, la pintura, la filosofía, la antropología y la economía, entre otros. Finalmente, su estadía en Asia haría aún más patente en él la riqueza de las diversidades culturales; sus estudios y práctica teatral en Europa, lo prepararían para que al momento de su regreso volcara lo aprehendido en su propia propuesta.

A pesar de que Griffero había pasado años fuera del país, la realidad en que Chile se encontraba en su vuelta era aun difícil, lo que imponía generar nuevas formas de enfrentarse al contexto político y social del país:

Era una mezcla de lo que yo había empezado a hacer en Europa, algo post-moderno, sin saber lo que era. Había una necesidad de generar códigos y percepciones nuevas en los espectadores, de que la forma sea una forma de ruptura en este choque frontal contra Pinochet.⁶⁴

Con el énfasis puesto en la forma, enfrentaría el contexto del país desde otra perspectiva, distinta a la que acostumbraba el teatro nacional. La denuncia, la subversión, la demostración de lo terrible y el clamor de justicia, podían expresarse esta vez lejos de lo que él llamaría una literatura representada, para plasmarse en la imagen como forma fundamental. Para esto había que transformar el teatro desde propuestas

⁶³ Trujillo, Josefina ; Trujillo ,Joaquín: "EL ARTE NO HABLA DE LO DOMÉSTICO, HABLA DE LOS DESEOS DEL HOMBRE", Revista Talión , Agosto 2005

⁶⁴De Toro, Alfonso: "La Poética y Práctica del Teatro de Griffero: Lenguaje de Imágenes", Centro de Investigación Iberoamericana Instituto de Romanística, Universidad de Leipzig, Leipzig Alemania, 2004, pág. 1.
<http://www.griffero.cl/critica.htm>

que alteraran el arte escénico, que cambiara lo establecido hasta ese momento; había que cambiar los códigos para que se abrieran otros espacios. Imagen y espacio serán conceptos claves de esta nueva forma expresiva, con ellos Griffero desarrollaría el uso de la polivalencia semiológica como una herramienta de protesta y resistencia contra el régimen imperante. Sin embargo, este efecto funciona solamente si todo el que acude a sus espectáculos —actores y espectadores— posee múltiples imágenes, conscientes e inconscientes, que ha acumulado a lo largo de su existencia, en concordancia con su origen cultural y social. Es por esto que Griffero genera un quiebre en el teatro nacional comienza generar creaciones con referentes propios al país y con identidad nacional que representaba el periodo crítico en que este se encontraba y a la par lo combatía y criticaba de una forma estética y no solo discursiva pero con apertura a el entendimiento occidental, inconscientemente por su experiencia en el extranjero como menciona Griffero en la entrevista al diario La Tercera:

En los '80 se produce un gran quiebre artístico, que marca la creación de un teatro de identidad local. Es decir, se deja de fotocopiar teorías y obras extranjeras y se atreve a crear un lenguaje propio. Pasa de ser un teatro periférico a un teatro de centro, con su propia autoría. Eso lo posiciona. Lo mejor que sucede en los '80, es que nadie estaba preocupado, salvo la cultura de mercado, en saber quién era el dramaturgo de moda en París, Nueva York o Italia, porque ya hay una fuerza suficiente para generar una autoría.⁶⁵

⁶⁵ Vive el teatro: "El teatro chileno está considerado en el mejor nivel del teatro occidental, Especiales "La Tercera" 2002, www.griffero.cl.

Con estas consideraciones, Griffero se aventura en la búsqueda de un lenguaje propio donde el teórico Alfonso De Toro distingue dos ejes, o niveles, reconociendo términos que sirven para sistematizar la poética de Ramón Griffero. Nos referimos a un eje paradigmático y uno sintagmático⁶⁶, los que podemos observar en el siguiente recuadro.

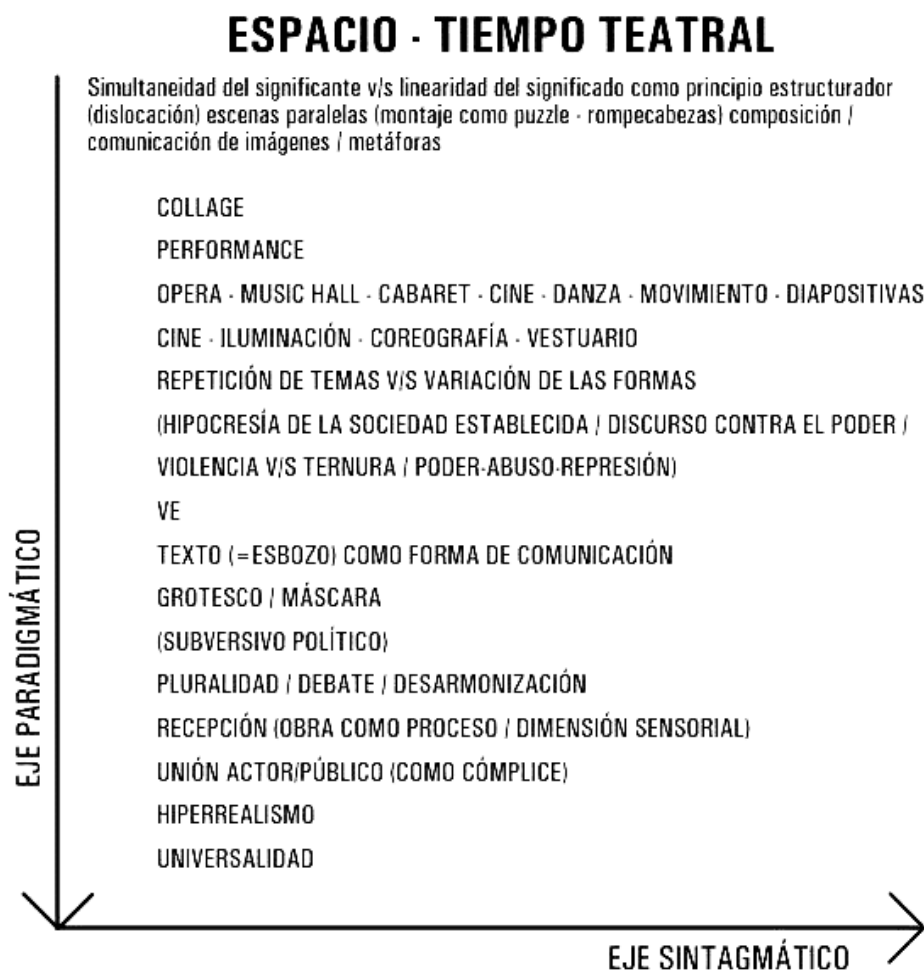


Imagen 4: Cuadro analítico de la poética de Ramón Griffero⁶⁷

⁶⁶ De Toro, Alfonso: *La Poética y Práctica del Teatro de Griffero: Lenguaje de Imágenes*, Centro de Investigación Iberoamericana Instituto de Romanística, Universidad de Leipzig, Leipzig Alemania, 2004. <http://www.griffero.cl/critica.htm>.

⁶⁷ *Ibidem*.

Observando el eje paradigmático de la poética de Griffero es fundamental poner atención en lo que se denomina como 'espacio – tiempo teatral'. Este concepto debe entenderse bajo dos referencias: interna y externa. La primera se refiere a la forma en que debe organizarse el espectáculo, mientras que la segunda hace relación a hechos o sucesos históricos. De esta primera categorización se puede desprender que el espectáculo debe ser experimentado como una percepción sensorial total, los elementos de la puesta en escena entonces, se transforman en un signo teatral dependiente de cada uno de ellos. Desde esta perspectiva de comprensión la puesta adquiere una fuerza inusitada como comunicadora de imágenes.

Las puestas en escena se sirven del grotesco ,entendido como medio subversivo y herramienta de manifestación para imponer distancias, con el fin de que el espectador pueda sustituir, apreciar y criticar lo que ve. Los planos presentados y la conducta simultánea de los temas refrescan y mantienen atento al espectador. Los personajes acentúan su instalación como unidades teatrales, a través del tratamiento del lenguaje, el maquillaje y la kinética. De esta forma, el grotesco permite abrir un territorio de polivalencia, pueden encontrarse de forma simultánea variadas líneas de significación que permitan establecer complicidad con el espectador.

El nivel de la visualidad opera como un repartidor de imágenes. A través de él se aspira a la entrega de un mensaje ideológico, generando un gesto de carácter universal; que pueda ser comprendido como imagen. La iluminación, el espacio y el tiempo operan desde diferentes planos en tensión constante; y los personajes emergen en la escena como podrían emerger desde una pesadilla, o desde una sección oculta de las obsesiones y/o deseos del propio espectador. Este nivel mantiene la atención del espectador, fundamentalmente porque la requiere para descifrar el diálogo producido por la constante e ininterrumpida simultaneidad sémica.

En el nivel semántico, Griffero insta una relectura de los viejos problemas que atormentan al mundo y al país (la represión, el poder, el exilio, la violencia, la soledad,

la enajenación, etc.) sin embargo, ahora vistos desde una perspectiva post-ideológica; superando las lecturas propias del siglo XX. Estos problemas ahora pueden ser abordados desde un interés por la crueldad, la necesidad y la indigencia, no obstante, esto se precisa la articulación de un lenguaje que soporte este cambio de perspectiva. Para este efecto, su acusación política deberá escribirse desde la alusión, la intertextualidad, el discurso ambiguo, lo fragmentario y la universalidad. Este lenguaje utilizará también códigos teatrales antiguos, los que expresados a modo de collage, y en contraste con los otros, servirán para darle un acabado definitivo.

En el eje sintagmático de la escena, la escena será pensada desde la espectacularidad; desde su posibilidad de concretarse en diversos planos espacio-temporales. Griffero juega a la reproducción libre del estado teatral (teatro en el teatro, escenas en la escena, actores en actores, historias en la historia), procedimiento que está lejos de la cita puramente estética y que apunta a la expresión de otras funciones semánticas.

Así como el trabajo de los actores, el espacio es utilizado desde varias perspectivas según los requerimientos de la obra. La escena se multiplica, se abre en múltiples escenas que recuerdan a veces a las pistas de circo o las líneas de un comic. Los espacios se multiplican y se superponen gracias a las proyecciones cinematográficas, y el vestuario que deja de armonizarse históricamente. Los espacios hablan, provocando el restablecimiento de un orden, de una historia significativa. La intermitencia, el cortocircuito y la discontinuidad se enfrentan a la historia lineal y aparentemente sólida que hasta ahora se había levantado como la única capaz de significar y darle sentido al presente. Cada uno de los diferentes lenguajes no subyuga a los demás, sino que entabla un diálogo con ellos; ya no accionan en pos de un argumento. Griffero, propone una lectura que diagnostica el presente, considerándolo un espacio que precisa ser explorado y replanteado.

Todos estos aspectos influenciarán la percepción del fenómeno teatral en las generaciones posteriores, ya que sitúa la base de la puesta en escena ya no en el texto

sino desde el espacio y su intervención. Las piezas del engranaje de las obra no están sobrepuestas entre sí, sino que equiparadas y accionando, cada una, como la extensión del sentido de la otra. Griffero, además, fragmenta el relato en cuanto a apreciaciones de los personajes; es decir, los puntos de vistas o reflexiones de cada uno con respecto a una situación, que terminan superándola. Todos los aspectos y conceptos utilizados por Griffero terminarán influenciando, más adelante, al mundo teatral chileno.

2.1.2 Alfredo Castro

Alfredo Castro, destacado actor y director teatral el cual logra un gran aporte a la evolución del lenguaje escénico buscando una re conceptualización en el trabajo de la puesta en escena.

Castro estudia Actuación teatral en la Universidad de Chile en el año 1974, en la cual desde un principio se destacó por sus dotes actorales, los cuales lo impulsaron a especializarse en el extranjero y encontrar nuevos paradigmas artísticos que integraría en sus propuestas escénicas, recontextualizándolos en Chile.

En 1983 es becado en Londres por el British Council (Consejo Británico) para perfeccionarse en *The London Academy of Music and Dramatic Arts*. En su regreso, es decir en el año 1985, se integra a la compañía *Teatro Fin de Siglo* dirigida por Ramón Griffero ingresando como reemplazo de un actor en la obra *Cinema-Utopía*. Posteriormente es parte del elenco de *Uught Fassbinder* y *99 La Morgue*.

Sin duda su paso por esta compañía generó que aprendiera importantes aspectos de una puesta en escena innovadora y distinta, lo que se transformará en uno de sus objetivos primordiales a la hora de emprender su camino, pues si bien los lenguajes escénicos de Ramón Griffero y Alfredo Castro difieren, es imposible negar que a ambos los une la idea de innovar y la búsqueda permanente de un modo propio a través del cual expresarse teatralmente.

Apreciando los montajes de Alfredo Castro es posible encontrar elementos de unión entre su propuesta y la de Griffero, como por ejemplo la suspensión de la palabra como eje articulador de las obras (es decir el intercambio de ella por otra forma o lenguaje para comunicar ,o simplemente la no aparición de esta en algunos personajes), la modificación del lugar en el que se realiza la puesta en escena, escapando de los cánones clásicos, y la incursión en temas que daban cuenta de un imaginario marginal, son aspectos comunes entre ambos directores. Finalmente la sala El Trolley, donde funcionaba la compañía *Teatro Fin de Siglo*, cesa su funcionamiento en 1988 suceso que da paso a Alfredo para emprender su propio rumbo.

Se define como receptor de la influencia del fuerte realismo de Fernando Gonzalez y por otro lado, del teatro de imágenes y de fuerte libertad de creación de Griffero. Rescató lo mejor de las dos corrientes y desde allí nació el teatro simbólico, que cuenta la historia que va por debajo de las palabras y de las imágenes. Su contenido tiene relación con la muerte, con lo finito del hombre, con la historia y con el inconsciente colectivo.⁶⁸

En 1989 recibió una beca del Gobierno de Francia para perfeccionarse en la dirección de teatro en París, Estrasburgo y Lyon. Regresó el mismo año y fundó la compañía de teatro “La Memoria” en la que se ha desempeñado como actor, dramaturgo, director e investigador. Esta agrupación nace bajo dos intereses fundamentales, en primera instancia busca indagar en la memoria colectiva nacional en búsqueda del rescate de las historias que constituyen nuestra identidad, como menciona Castro en la entrevista realizada por Eduardo Guerrero:

Yo pertenezco a una generación sin pasado ni referente. Para nosotros, no existía el Chile anterior a 1973. De hecho, cuando los de mi generación empezamos, no había teatro en nuestro país. Recuerdo la época en la que trabajaba con Ramón Griffero en El Trolley, porque nuestras conversaciones siempre llegaban al punto de entender que Chile había sido cortado a partir de 1973. Entonces, empecé a pensar seriamente en la memoria tanto teatral como colectiva, históricamente y personal de nuestro país. De aquello surgió el nombre.⁶⁹

⁶⁸ Zegers, María Teresa: Op. cit, pág. 137

⁶⁹ Guerrero, Eduardo:” Acto único : Directores en escena” , Editorial RIL, Santiago,2003, pág. 24

Y en segundo lugar, busca nuevos lenguajes teatrales a través de la re conceptualización del trabajo de la puesta en escena. Siendo este el mayor aporte a la evolución del lenguaje escénico, teniendo una propuesta escénica intelectual cuya intención es perfeccionar el lenguaje utilizado, frecuentemente pobre. Su fuerte es manejar un lenguaje diferente, el signo, la metáfora, la poesía y la puesta en escena, generando un teatro centrado en la imagen y en lo simbólico.

El Teatro de Alfredo Castro se concibe a partir del dolor, sosteniendo que este es el punto de partida para todo. Junto a sus actores busca la no-actuación, no cree en los personajes ni en el teatro que busca dejar un mensaje. En consecuencia, trabaja siempre en constante búsqueda desde la emotividad de los actores, pues sostiene que los buenos actores contienen en sí muchos de los motivos básicos para desarrollarse en la puesta en escena sin la necesidad de esconderse detrás de un rol. Los personajes de sus obras no son construidos a partir de un entendimiento tridimensional, a pesar de que son analizables desde esta perspectiva, sino que acorde al contexto posmoderno, en que el sujeto se articula a partir de fragmentos; responden a parte de su memoria e identidad. Analizando esta forma de percibir el teatro se asocia su trabajo con lo que plantea Artaud referente a la crueldad; el cual define una búsqueda de nuevas perspectivas y misiones para el teatro, generando el término Teatro de la Crueldad donde se entiende que el simple hecho de ejercer la vida es, en sí mismo, un acto cruel.

Un sentimiento desinteresado y puro, de un verdadero impulso del espíritu basado en los ademanes de la vida misma; y en la idea de que la vida metafísicamente hablando, y en cuanto admite la extensión, el espesor, la pesadez y la materia, admite también, como consecuencia directa, el mal (...) y a pesar del ciego rigor que implica todas estas contingencias, la vida no puede dejar de ejercerse, pues sino no sería vida; pero ese rigor, esa vida que sigue adelante y se ejerce en la tortura y el aplastamiento de todo, ese sentimiento implacable y puro, es precisamente la crueldad.⁷⁰

La problemática del lenguaje también se hace presente. Castro enfoca el planteamiento de Artaud referente a la generación de nuevos lenguajes teatrales,

⁷⁰ Artaud, Antonine: "El teatro y su doble", edición Sudamericana, Buenos Aires, 2005, pág. 126.

utilizando la palabra de manera que rompa el uso psicológico cotidiano, desde el entendimiento de éste como un puente entre actores y espectadores, como un mediador que permita el tránsito de un estado a otro. Por tanto, nace la necesidad de un lenguaje orgánico. Es por esto que el texto tiene importancia en sus creaciones pero no en torno a la palabra como principal vehículo de información, sino como generador de emotividad; sus obras generan cosas, los textos escritos que sirven de base a sus puestas en escena son retazos, como partes de un puzzle. Estas escrituras y sus puestas en escenas tienen que ver con la lógica de los sueños, juega con el inconsciente, se sueña y no se recuerda que se ha soñado hasta que un elemento detona el recuerdo ya sea olor, color, imagen, textura, etc. Encajando los elementos del puzzle. Es por esto que hay una producción imponente de imágenes y simbolismos. Su trabajo se abre a diferentes campos disciplinarios, se nutre de múltiples lugares artísticos, generando en la compañía un trabajo interdisciplinario y de retroalimentación constante, el principal centro de su trabajo no es el texto rígido, sino que la experimentación escénica a partir de otras fuentes creativas; testimonios textuales, fotografías, otros lenguajes escriturales o teatralidades.

Mi necesidad se relaciona con elaborar cruces entre saberes distintos y el teatro. Entonces, tomo el psicoanálisis, la literatura y la arqueología, por ejemplo, y los relaciono con los fenómenos teatrales. Sin embargo mi interés principal se centra en la puesta en escena, lenguaje en el que me siento más cómodo.⁷¹

Castro, a través de su producción, termina por hacer patente el giro que da el teatro en sus procesos de producción. La palabra viene a cuestionar el tratamiento del texto en el teatro, enfatizando su valoración sonora y material sin perder el significado y utilizándola más allá de lo cotidiano. El código convencional del uso de la palabra como un simple medio para el traspaso de información, es superado por su uso como generadora de imagen e imaginario. De esta forma, la palabra sobrepasa al personaje que las emite, el testimonio supera la historia, el actor trasciende al personaje. Alfredo

⁷¹ Guerrero, Eduardo: Op. Cit, pág. 23-24

Castro da un giro hacia lo concreto en el teatro, este aspecto será decisivo como influencia en la generación futura.

2.1.3 Andrés Pérez

Andrés Pérez destacado actor, coreógrafo, dramaturgo y director teatral, el cual se caracterizó por la renovación de la escena nacional en los años 80 indagando en múltiples disciplinas como el teatro callejero, el circo y la danza, así como también en la instauración de un teatro más popular.

Estudió Teatro y Danza en el Departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile, egresando de Teatro con mención en Actuación para posteriormente especializarse en Dirección.

Es en 1983 que a Pérez le ofrecen la oportunidad de observar a alguna compañía de teatro francesa para incrementar sus conocimientos, así viaja a Francia, becado por el Ministerio de Cultura Francés y se incorpora a la compañía *“Theatre du soleil” dirigida por Arianne Mnouchkinne*, permaneciendo en ella hasta el año 1988.

Es en esta compañía que Andrés se encuentra con un método de trabajo que cruza de lo artístico, a lo social, de lo individual a lo colectivo, de lo práctico a lo místico, es esta experiencia la que él comparte después con sus compañeros de teatro que quedaron en Chile. Es desde la poética de ésta compañía de donde Pérez obtiene los elementos principales para la construcción de su propia poética, aunque debe aplicarlos a un contexto político-cultural totalmente distinto. Lo que mayoritariamente influye en su poética es el traspaso de herramientas traídas de Europa a Latinoamérica en relación a los distintos modos de producir y la recepción del teatro en cada uno de estos diferentes lugares.

Esta vinculación hizo que todas las intuiciones que poseía, se confirmaran. Ellos, con veinticinco años de existencia, tenían las soluciones para los problemas que los teatristas enfrentábamos acá. Además, allá me encontré con la raíz de la tradición (...) en Europa pude palpar lo que era la comedia del arte, que es la verdadera tradición teatral europea, ya que Arianne Mnouchkine

se especializa en ella y en el trabajo con máscaras. También pude conocer el teatro oriental (...) se está constantemente revisando lo que es el arte del actor (...) Entonces, todos los días uno decía: ¿Qué es el teatro? Qué andamos buscando, de que se trata, cuál es su profundidad. Esa pregunta a mí me asombró.⁷²

Bajo este nuevo paradigma del quehacer teatral es que Pérez no cesa su búsqueda de nuevos lenguajes escénicos y de re contextualizar sus puestas en escenas, generando diferentes directrices como la memoria personal e histórica, la nostalgia, lo marginal y profundamente chileno; el dolor, la esperanza y el particular ánimo de las fiestas populares, a lo que se suma al desarrollo de algunos hitos de la dramaturgia universal. Generando diferentes aportes al teatro chileno de fines de los 80 y principio de los 90 como por ejemplo su trabajo con conceptos vanguardistas dándole la misma importancia a los diferentes elementos de la puesta en escena como el lenguaje del diseño, del color y de la música, así también a la narración y la actuación; homogeneidad escénica que en el trabajo teatral chileno de esa época no se generaba, poniendo diversas disciplinas a un mismo nivel, mezclándolas e integrándolas siendo claramente un precedente de lo multidisciplinar en Chile.

En su teatro se puede esclarecer patentemente un método donde lo fundamental era un teatro democrático, opuesto al concepto de la primera figura, todos los actores ensayaban todos los personajes, hasta que el personaje encontraba al actor y no al revés. Reinstaló la festividad en el teatro, quitándole el exceso de seriedad que dificulta la proximidad con el público. Sus espectáculos eran verdaderas fiestas, incluso con largos intermedios donde se compartía música y comida. En cuanto al escenario estableció el uso de amplios espacios para los montajes.

Fue en la compañía “Gran Circo Teatro” fundada en el año 1988 en su viaje a Chile, de vacaciones, en la cual plasmó su sello teatral, en esta primera instancia junta

⁷² Guerrero, Eduardo: Op. Cit. pág. 119.

un grupo de actores para un montaje teatral que hable del amor y que sea de un autor chileno, bajo estos parámetros llega a sus manos “Las Décimas de la Negra Ester”, poema escrito por Roberto Parra; el cual narra el amor desgraciado entre Roberto Parra y la Negra Ester , prostituta que ejerce en un burdel del puerto chileno de San Antonio , en los años cuarenta:

Al puerto de San Antonio
me juí con mucho placer
conocí a la Negra Ester
su cuerpo al mundo vendía
la Negra muy cosquillosa
no aguantaba la barreta
güen chancho bonitah tetah⁷³

Sin duda esta obra es una de las más trascendentales del trabajo de Pérez, transformándose en un icono del teatro chileno, sin embargo esta sería solo la primera de otras nueve obras que este colectivo, bajo la dirección de Andrés Pérez, realizaría; entre otras se destacan: *Época 70: Allende*, creación colectiva; *Noche de Reyes* y *Ricardo II* de William Shakespeare; *Popol Vuh*, cuya traducción es "Libro del Consejo" o "Libro de la Comunidad", recopilación de leyendas de los Quiché, pueblo perteneciente a la civilización Maya ; *Madame de Sade* de Yukio Mishima; y *Nemesio Pelao ¿qué es lo que te ha pasao?*, de Cristian Soto; entre otros. El último montaje del Gran Circo Teatro es *La Huída*, escrito y dirigido en 2001 por Andrés Pérez. Todas estas obras tienen gran impacto a nivel nacional e internacional.

Los espectáculos dirigidos por Andrés Pérez transformaron el discurso teatral y visual chileno e impactaron los códigos teatrales dominantes y alteraron las expectativas de los espectadores nacionales.⁷⁴

⁷³ Parra, Roberto: "Las décimas de la Negra Ester", Ediciones Taller Nuevagráfica, Santiago de Chile, 1980, pág. 15

⁷⁴ Villegas, Juan: "Pérez en el contexto de las poéticas y teatralidades contemporáneas", Revista Apuntes, N° 122, edición especial por la muerte de Andrés Pérez, Universidad Católica, Santiago de Chile, 2002, pág. 132

Sus planteamientos poéticos y sus puestas en escena concuerdan en muchos aspectos con tendencias más innovadoras del teatro contemporáneo, “Dentro de los parámetros de las tendencias teatrales que se explican sobre la base de las condiciones económicas y culturales denominadas posmodernidad o globalización”⁷⁵. Esto se manifiesta en los componentes de construcción de sus espectáculos, así como también en las valoraciones de los diferentes aspectos que lo conforman y las temáticas que abarca. Recursos circenses y pantomímicos; valoración del gesto, utilización de escenografías con utilidad (no solo decorativas), trabajo del signo y del objeto, la integración de disciplinas orientales como metodología para entrenamiento físico y trabajo de mascarar generando una mezcla intercultural en el lenguaje corporal; e intervención de nuevos espacios teatrales generan una expresión propia en las obras de este Director, aportando no solo a la evolución del lenguaje escénico nacional sino también en la evolución del gesto como menciona Villegas :

En el caso de Pérez no se llega a la eliminación del discurso verbal, pero es evidente que los signos visuales, auditivos y gestuales se magnifican en relación con los discursos dominantes en Chile antes del regreso de Pérez al espacio escenográfico nacional.⁷⁶

En relación a lo semiológico, es importante destacar que Pérez le da un nuevo significado a ciertos símbolos típicos chilenos, que luego del contexto histórico del país se habían polarizado políticamente, devolviéndoles, a través del teatro su cualidad primitiva. Entre estos símbolos propios de la cultura chilena, podemos mencionar los pertenecientes al campo de la zona centro (tinajas de barro, guitarras y casas coloniales) caracterizados por sectores de la derecha; y los del norte del país (zampoñas, charangos y tambores) que caracterizaban al sector izquierdista. Simbología principalmente proporcionada por la música de nuestro país donde los sonidos andinos encabezaban los cantos izquierdista en contra del golpe militar; y por el contrario tonadas del campo con grandes casas coloniales y patrones de fundo se señalaban como íconos derechistas. Es por esto que el teatro y principalmente La Negra Ester

⁷⁵ Ídem

⁷⁶ Ibídem pág. 134

rompe con los iconos semiológicos del contexto país, estableciéndolo entonces como un montaje de gran importancia semiológica, siendo además el primer montaje popular en la democracia generando una revalorización de los signos nacionales.

Siempre tuvo ganas de montar una obra chilena que tratara de nuestra historia. Esta le pareció una historia bien concreta que a la vez tenía metáforas de ciertos compartimientos muy chilenos en esa particular forma de enfrentar el amor. Además iba más allá, tenía varias lecturas que tiene incluso que ver con el origen de la nacionalidad. En ella hay un interés histórico en el sentido de ser el reflejo de una época pero con tratamiento chileno. Trató de traducir la emoción y la pasión del personaje con las herramientas del actor: la voz, los ojos, su cuerpo. Como un poeta esencialmente, el actor hace metáforas de la realidad para traducir el sentimiento que emana del texto.⁷⁷

Lo popular en Pérez es una especie de marca registrada que acompaña toda su producción; es romper el elitismo del teatro desde el teatro mismo.

Lo popular era el intento de convertir el teatro en una honestidad estética al servicio de la emoción más plena del público. En su trabajo, estaba la dedicación, con todo sacrificio, a consolar un pueblo que ha perdido el rostro, el chileno, reciclando su enorme bagaje de búsquedas, estilos, lecturas y viajes.⁷⁸

Podemos decir que la producción de Pérez es intercultural desde el momento en que éste forma su poética tomando como punto de partida su propia experiencia. Esto no se debe sólo al hecho de que hubiera pertenecido al *Théâtre du Soleil* sino también a su visión codiciosa de formas, miradas y estrategias que lo llevaron a buscar más allá de cualquier frontera.

Así, Pérez deja el legado de un teatro donde la imagen, el gesto, los elementos circenses, la escenografía y la música se convierten en protagonistas de la construcción escénica.

⁷⁷ Zegers, María Teresa: Op. cit. pág. 187

⁷⁸ De la Parra, Marco Antonio: "Andrés o el ángel trágico de la historia del teatro popular de Chile", Revista Apuntes, N° 122, edición especial por la muerte de Andrés Pérez, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2002, pág. 6.

Es importante destacar la influencia que entre estos tres directores se produjo, en primera instancia las puestas en escena de Griffiero calan hondo en la gente de teatro, sobre todo en quienes daban sus primeros pasos en el quehacer teatral marcando un punto de partida a un debate que posteriormente acentuaran las nuevas búsquedas de Andrés Pérez y Alfredo Castro en relación al marcar diferencia o sello personal en el teatro.

Estas tres grandes influencias teatrales, durante los años 80 y 90 realizaron puestas en escenas tremendamente personal, marcando un lenguaje propio y reconocido, en una búsqueda incesante de generar cosas nuevas y originales sin desconocer el cruce de saberes que entre ellos generaron como lo afirma María de la luz Hurtado "curiosamente, Alfredo Castro empezó trabajando con Andrés Pérez. Griffiero incorpora a Alfredo y a Andrés y después ellos son directores y debido a que participan de esas experiencias tan potentes y rotundas en cuanto a estética, después son capaces de desarrollar una nueva propuesta e independizarse del director con el que trabajaron en primera instancia".⁷⁹

⁷⁹ Hurtado, María de la Luz ; Barría, Mauricio : "Antología: Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010", Editorial Bicentenario, Santiago de Chile, 2010, Tomo IV, pág. 17.

2.2 Re-conceptualización del lenguaje escénico y la instalación del arte en democracia 1990-2010

No podemos negar que el hacer teatral es siempre un acto político, aun cuando su fin no lo sea. Desde este lugar, el teatro en Chile pre-dictadura, adopta un comportamiento social político elevado, como lo señala María de la Luz Hurtado.

El que el teatro en Chile estuviese tan entroncado con lo político y, en sus organizaciones centrales, con la institucionalidad estatal y para estatal, fue catastrófico a la hora del quiebre del régimen y del sistema democrático en Chile en 1973.⁸⁰

Este quiebre, más que cerrar todas las puertas donde el teatro se instala, y encuentra un lugar sólido, lo desplaza de la política oficial del gobierno, obligando a los creadores escénicos de ese tiempo a salir de la manera convencional de la representación en cuanto a forma y contenido.

Los nuevos contextos de la política institucional, el quiebre de las ideologías a las cuales algunos modelos artísticos estaban adscritos, generan un profundo cambio entre la relación arte y política, resituando el lugar del creador, y de la forma y contenido de sus creaciones.⁸¹

En palabras de Griffero, producto de este quiebre socio-político, se genera una suerte de “simbiosis entre pensamiento político, ligado a ficciones de sociedad y modelos de construcción de realidades estéticas”, ficciones de sociedad que recaen en el arte, lugar ideal para las ficciones, que llevan a creadores escénicos teatrales asumir una u otra ficción social desde uno u otro partido político, en su mayoría en busca del mejoramiento del estado de las cosas en función del pueblo, quienes eran los mayores afectados en ese ya mencionado periodo histórico. Producto de lo antes mencionado, surgen muchas compañías de “Teatros Populares” dependientes de visiones en común

⁸⁰ Hurtado, María de la Luz ;Barría, Mauricio ; “Antología: Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010”,tomo IV, Comisión Bicentenario Chile, Santiago, 2010, pág. 17

⁸¹ Griffero, Ramón: “La dramaturgia del espacio”, ediciones Frontera Sur, Chile, 2011, pág. 38

en cuanto a lo político y lo social, asumiendo o apropiándose de cada uno de los intereses del pueblo y autodefiniendo lo que era una “expresión escénica popular”, todo esto en contra de la cultura burguesa que se instala desde la norma en ese momento en particular.

En relación al espectador de estos eventos escénico artísticos, quedaba ligado directamente a la relación que este tenía respecto del discurso del espectáculo, dando como resultado pequeños círculos de personas en torno a una opinión político/social en común.

Ya entre 1974 y 1975 unas doce compañías o creadores pre-existentes a 1973 volvieron a funcionar habiendo entre ellas tanto compañías con afanes experimentales o de referencia a lo social como compañías con repertorio de obras comerciales, no siendo menor la cantidad de teatro infantil realizado. En los años siguientes, hasta 1983, se fundaron una veintena de compañías nuevas, engrosando de modo exponencial el medio teatral independiente, casi cuadruplicando en su tamaño en relación a la década previa.⁸²

En cuanto a la re-conceptualización del quehacer teatral, la gran cantidad de compañías que emergieron en este periodo, en contraposición con la falta de espacios formales de representación que permitan diversos discursos políticos, imprimen una visión experimental en todo el comportamiento escénico nacional. Es de suma importancia el comunicar, hacer ver lo que necesitamos decir, mas allá de ser portadores de verdad, ser quienes permiten un punto de inflexión en lo social, no aceptando la “versión oficial” que funciona en ese momento desde la imposición de verdades y formas.

Atravesamos un instante histórico, donde el arte puede volver a ser reflejo de su propia política, y donde la profundización en la construcción de los gestos de la creación nos otorgará más herramientas en la elaboración de sus lenguajes. Y no nos estamos refiriendo al ortodoxo concepto del arte por el arte, que define la creación como un gesto gratuito, sin discurso, al no reflejar las ideas contingentes.⁸³

⁸² Hurtado, María de la Luz ;Barría, Mauricio : *Op. Cit.* Pág. 22

⁸³ Griffiero, Ramón: *Op. Cit.*

Es en este punto donde la imagen, como muchos otros recursos multidisciplinares, toma mayor importancia en la escena, ya que la forma de permitir al espectador tomar esta posibilidad de ir o ver la otra versión de las cosas, que no pretende hacerlo de manera impositiva, o al menos no es el mejor camino, ya que intentan instalar otra concepción que va en contra de la imposición, si no más bien de manera reflexiva. Es cuando la imagen le hace un gran favor al teatro potenciando el discurso sin ser en su totalidad subversiva, si no más bien de múltiples posibilidades de interpretación.

En cuanto a lo discursivo, que hasta este punto, tenía consecuencia con todo lo que ocurría en nuestro país, no abandona la constante de reflejar problemáticas contingentes, desde el punto de vista de cada creador o grupo dedicado a lo escénico.

En este punto, donde se prevé un quiebre en cuanto al reconocimiento de la historia transcurrida hace pocos años en nuestro país, no es lo que ocurre, ya que se genera una suerte de renovación de las formas en que se presentan los discursos en lo escénicos, avanzando en lo estético de la puesta en escena, con el fin de potenciar el teatro chileno.

El crecimiento de las representaciones artísticas post-dictadura, los 90, tanto en teatros consolidados como en nuevas salas y espacios de experimentación, genera una amplitud en cuanto al mercado teatral en Chile. Como señala María de la Luz Hurtado, *este crecimiento es exponencial: En el año 2006, hubo alrededor de 200 estrenos al año.*

En 1960, había en Santiago un promedio de 20 estrenos al año en el circuito profesional "de arte"; en los 70, se duplicó a 40 estrenos y hace algunos años son ya casi imposible de cuantificar; ya en el año 2000, hubo al menos 100 estrenos de autor nacional y 60 de autor extranjero⁸⁴

Al instalarse el primer gobierno de Centroizquierda, de la Concertación por la democracia, post-dictadura, los diagnósticos de las prácticas culturales no fueron tan

⁸⁴ Hurtado, María de la Luz; Teatro chileno: Historicidad y autorreflexión.
<http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2691/3/143-158.pdf>

nítidos ni consensuales. Lo que por momentos amenazaba según algunos, con la evasión de la memoria, un olvido de la historia político-social mas dolorosa y conflictiva vivida recientemente. Temiendo que el teatro se convierta en un teatro despolitizado y volcado a sub-grupos minoritarios.

María de la luz Hurtado, considera que ese diagnostico es mas bien vago. Que esta memoria histórica mas temas y los temas mas acuciantes del presente, en su sentido más profundo, constituyen el material y referente del teatro escénico post dictadura, pero abordado de diferentes modos en relación al movimiento teatral anterior⁸⁵

Progresivamente, no bastó con testimoniar o denunciar: la reconstrucción de la practica política y los movimientos sociales asumieron dichas funciones. Esto condujo a una re-teatralización de la escena para acceder a otras dimensiones aun no incorporadas a la conciencia social, produciendo un salto desde la crónica socio-política a la simbolización artística de la experiencia. Nuevos paradigmas estéticos se fueron desarrollando, en una explosión de formas expresivas preladadas de ambigüedad, de poesía, cruzando las perspectivas personales con la historia.

El gobierno encuentra la forma de influir en la línea editorial de las obras de teatro que se presentan de manera oficial, potenciando aun más las creaciones y realizaciones independientes, en todo sentido.

Al restablecerse mediante esta variada y múltiple actividad teatral independiente un mercado teatral con públicos numerosos en los casos más exitosos o con mejor marketing, algunos grupos lograron cumplir su aspiración de vivir, aunque fuese precariamente, dedicados al teatro. Justamente en este plano fueron sabotados por el régimen: o por orden de los organismos representativos se silenció su trabajo en los medios de comunicación –en su mayoría oficialistas en el primer periodo- o se les aplico un “castigo” pecuniario: un impuesto del 22% a los ingresos de taquilla, del que sólo podían eximirse si eran declarados “culturales” por un organismo de educación oficial, lo que solía ser denegado en caso de advertir intenciones críticas.⁸⁶

⁸⁵ Hurtado, María de la Luz; “Teatro chileno: Historicidad y autorreflexión”.
<http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2691/3/143-158.pdf><

⁸⁶ Hurtado, María de la Luz ;Barría, Mauricio :*Op. Cit.* Pág. 22

2.2.1 Principales compañías y grupos de desarrollo escénico

A mediados de la década de 1980, el teatro nacional desarrolló una intensa actividad en distintos rincones del territorio con una valiosa acogida del público. La actividad teatral de este período se nutrió de las nuevas experiencias y aprendizajes que trajeron artistas que regresaban del **exilio**. De este modo, aparecieron Andrés Pérez y El Gran Circo Teatro, Ramón Griffero y El Trolley, Mauricio Celedón y Teatro del Silencio, Alfredo Castro y Teatro La Memoria, La Troppa, por mencionar algunos. Desde este momento y hasta la recuperación de la democracia en 1990, el teatro nacional diversificó los temas y dio espacio a la experimentación.⁸⁷

Durante la última década del siglo XX existe un claro crecimiento de la representación teatral en Chile, mezclando lo realista con lo fantástico. La dramaturgia da cuenta del profundo efecto que tuvo la dictadura en la nueva generación de directores y colectivos como *Teatro de Fin de Siglo*, dirigido por Ramón Griffero; *Gran Circo Teatro*, dirigido por Andrés Pérez; *Teatro La Memoria*, dirigido por Alfredo Castro; Teatro La Troppa, dirigida por Juan Carlos Zagal y *Teatro del Silencio* dirigido por Mauricio Celedón, quienes desde la segunda mitad de los años '80 lideraron la renovación de la escena teatral de la transición, ya desconectados del proyecto de los teatros universitarios.

En cuanto a la aparición de la integración multimedial/multidisciplinarios, que reconocemos hoy como concepto y prácticas nuevas en el desarrollo escénico, María de la Luz Hurtado señala:

Una variable que aun no podemos cualificar en su enorme magnitud de impacto de rápida expansión en una sociedad, es la familiaridad de las generaciones nacidas desde 1970 con las nuevas tecnologías y los lenguajes virtuales y multimedia, los modos, los ritmos y alcances de la comunicación, de la expresividad, de la construcción del conocimiento y de la percepción, y los tipos de circuitos de pensamiento y sensibilidad activados, son de una diferencia radical con las prevalecientes no solo en la era de Gutenberg sino en la reciente era audiovisual. La necesidad de las artes de incluir y en el mismo gesto de

⁸⁷ http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=teatrochilenopostgolpe

distanciarse de las producciones industriales y comerciales que genera con la velocidad la sociedad de la información, producen una tensión dialogal con ésta. Así préstamos, citas, recontextualizaciones de los lenguajes en circulación es otra veta que acusa la inmersión del creador de esta época en los códigos de su tiempo.⁸⁸

Este punto de la integración de nuevas disciplinas desde lo tecnológico es un lugar que por diversos motivos, la escena chilena no investiga a cabalidad.

Es desde las escuelas formales de teatro donde debiera instalarse esta opción de conocimiento y desarrollar investigaciones al respecto.

2.2.2 El teatro chileno en el Siglo XXI

Con el nuevo milenio surgen nuevas visiones teatrales que rescatan los símbolos de nuestra identidad en sus representaciones y otras que a través de complicados esquemas expresan su descontento con la vorágine actual.

De este modo esta generación va constituyendo autorías con personalidad propia no necesariamente mimetizadas con los modelos del centro. Otro rasgo característico es que en este período las autorías dramáticas surgen con similar potencia, ya sea que estén afincadas en la dramaturgia escénica como en la dramaturgia primariamente textual, ambas, atentas a su funcionamiento en y desde la teatralidad.⁸⁹

Destaca el trabajo del Teatro La María, dirigido por Alexis Moreno y Alexandra Von Hummel, quienes a través de montajes como *Abel*, muestran cinco personajes que han sido o se verán desplazados de su posición habitual en el medio. En el trabajo de Benjamín Galemiri a nivel de temáticas y motivos literarios; encontramos en su montajes lo sexual, el poder, la culpa, la identidad, la relación de pareja y la ausencia del padre.

⁸⁸ <http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=nuevos-paradigmas>

⁸⁹ <http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=nuevos-paradigmas>

Luis Barrales se transformó en un experto en tribus urbanas y temas atinentes a la realidad nacional. Algunos de sus montajes son *Hans Pozo*, *Niñas Araña* y *La mala clase*, todos temas de actualidad policial y alto impacto en la opinión pública. Las mujeres también tienen algo que decir en este período, un buen ejemplo es el trabajo de Manuela Infante, ganadora de un doble Premio Altazor el año 2006 por *Narciso*. Un adolescente se encierra en el baño con el torpedo que ha escrito para una prueba. En él describe, en diez puntos, las características del joven suicida.

En tanto, el director de Teatro en el Blanco, Guillermo Calderón es autor de exitosos montajes galardonados en el extranjero. *Neva* ha alcanzado reconocimiento mundial por la manera en que revitaliza el llamado teatro político y *Diciembre* obtuvo el primer lugar en el Festival de Teatro de Edimburgo, Escocia, 2010.

2.3 Factores que afectan la evolución escénica en Chile.

2.3.1 Políticas culturales

Hablar de políticas culturales nos resulta de suma importancia, ya que este es el mecanismo que tiene la sociedad, en cualquier sistema político, para desarrollar la cultura y las artes, que se instala desde la concepción de esa misma sociedad, siendo un mecanismo de auto conocimiento, y representación para sus participantes y sus pares. Estas se encuentran a cargo de agentes estatales, los cuales se encargan de generar mecanismos de ejecución y de medición de resultados, lo que genera reticencia, ya sea por visiones ideológicas, o visiones puristas respecto a las artes, que se ve truncada al insertarse en un sistema, y esto no necesariamente con visiones políticas.

Es una de las herramientas del Gobierno, financiar instancias culturales, artísticas o no, y que dichas instancias sean de acceso a todas las clases sociales.

Herramienta que puede ser filtro político-económico, respecto del discurso del espectáculo, o bien de su calidad estética y/o artística.

Una de las cuestiones principales de las políticas culturales tiene que ver con el financiamiento de la vida cultural, es decir, con los recursos a destinar tanto para la infraestructura y el desarrollo de iniciativas, proyectos y actividades culturales, como para facilitar el acceso de la gente a dichas actividades.⁹⁰

La buena administración de estos recursos influye directamente en la capacidad de espacios aptos para los espectáculos en Chile, como primer punto, y la posibilidad de presenciar otra calidad de espectáculos de otras partes del mundo, que es un factor importante en cuanto a la nutrición de los artistas locales.

Dentro de este mismo punto, también existen aportes de privados en las actividades artísticas, como la ley de donaciones culturales, que ya a principios de los noventa, junto con las políticas de gobierno, generan desconfianza dentro de los artistas escénicos chilenos, dando un amplio avance en el teatro experimental independiente, y el uso de lugares no convencionales para la representación de espectáculos, y de la incorporación de otras disciplinas con carácter de experimentación en la manera de narrar un espectáculo, o de cómo se instala un discurso en la escena, ya desde otros lugares formales.

2.3.2 Influencia geográfica en la importación artística

Nuestra condición geográfica, respecto del medio artístico mundial, nos perjudica en materia de mercado artístico. Chile, se encuentra al final de la línea del mercado, en materia de lo geográfico, ya que al no existir conexión, o tránsito, hacia otros países, los espectáculos son mucho más costosos, costos que se ven reflejados en el bajo

⁹⁰ Garretón, Manuel Antonio: "Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile", pág. 7
www.manuelantoniogarreton.cl/

consumo de arte y teatro extranjero en Chile. No así otros países de Latinoamérica, donde el consumo artístico se potencia por la calidad, variedad y accesibilidad de espectáculos.

Tenemos claro, también, que las políticas culturales del país, como lo mencionamos con anterioridad, debieran ser un impulso para el consumo de espectáculos de calidad, pero el gobierno, está lejos de potenciar la cultura a la generalidad de las personas, ya que, lamentablemente sigue siendo un negocio por sobre todo.

Capítulo III

Compañías independientes en búsqueda de nuevos lenguajes escénicos

Luego de hacer un catastro en la historia de la evolución del lenguaje escénico en Chile nos detenemos en los últimos años de nuestro país, identificando dos compañías que se han destacado por la integración de diferentes disciplinas en sus espectáculos, las cuales están influenciadas por su herencia histórica y ponen énfasis en distintos elementos de la puesta en escena. Las compañías seleccionadas son “La Patogallina” y “Teatro de Chile”, elegidas por su contenido en la integración multidisciplinaria y caracterizadas por tener miradas distintas en su forma de aplicar dicha integración, las cuales toman diferentes aspectos de otras disciplinas artísticas y las llevan al escenario en función de generar nuevos lenguajes escénicos y una mejor manera de comunicar su discurso.

3.1 Colectivo artístico “La Patogallina”

Los inicios de la compañía se remontan a 1996 siendo conformada por artistas de distintas disciplinas como por ejemplo artistas plásticos, músicos, actores y poetas; su primer montaje teatral experimental y callejero llamado “*A Sangre e Pato*”, fue una obra que carecía de argumento lineal y que se presentaba en formato de una serie de bloques escénicos con música en vivo; una especie de clip teatral donde los músicos también actuaban.

Antes de aventurarnos en el análisis de su estética teatral y el énfasis que ponen en las distintas disciplinas artísticas es preciso hacer una mirada a la historia de los primeros integrantes de este colectivo, la cual está marcada, como ha sido característica en toda evolución teatral chilena, por la historia política siendo estos integrantes hijos de las protestas y la lucha popular.

Parte importante de los miembros fundadores de La Patogallina, conformada por Gloria Salgado (ex-integrante), Sergio Pineda (ex-integrante), Eduardo Moya y Rodrigo Rojas, se conocieron en torno a 1986 y 1987, cuando la mayoría de ellos todavía cursaba el liceo, algunos iniciaron su militancia en las Juventudes Comunistas la que fue abandonada, en casi todos los casos, con la recuperación de la democracia. Ninguno de ellos estaba

en ese momento vinculado al teatro, sin embargo en junio del año 1988, según algunas versiones, dentro del contexto de la militancia en las Juventudes Comunistas (JJCC), Gloria Salgado y Sergio Pineda conocen a Andrés Pérez, que como ya he mencionado antes es uno de los exponentes más importantes del teatro circense callejero, y a Roberto Pablo Fariña precursor de dicho movimiento a comienzos de los años ochenta.

Fariña dirigía en ese momento la Escuela Nacional de Teatro Callejero (ENATECA), desarrollando un trabajo que ponía acento en el trabajo corporal y en las técnicas circenses donde se realizaban clases de zancos, máscaras, acrobacia, voz, actuación, maquillaje y expresión corporal, técnicas que Pérez traía de su constante aprendizaje en el extranjero. Ésta escuela más que un espacio regular de formación fue una instancia para congregar al grupo de jóvenes que junto a Fariña formaron el grupo Sociedad Anónima. Salgado y Pineda conocieron en ese contexto a Cecilia Canto, y los tres formaron parte de esta compañía entre 1988 y 1990. Sin duda Fue ahí donde tuvieron sus primeros aprendizajes en torno a lo teatral y sus nacientes acercamientos a la integración de otras disciplinas

Con esta Experiencias en marchas los futuros integrantes del colectivo “La Patogallina” comenzaron a nutrirse de aprendizajes en cuanto a lo artístico, en el año 1991, Cecilia Canto comienza a estudiar teatro en el instituto Bertolt Brecht; Gloria Salgado, por su cuenta realizó estudios en danza; Eduardo Moya, Patricio Pimienta y Rodrigo Rojas, participan a partir del año 1992 en una agrupación artística, barrial, llamada El otro Circo.

El otro Circo fue uno de los antecedentes del movimiento de malabaristas que se formó en Santiago a mediados de los noventa, en una «toma» espontánea de la plaza Juan Sebastián Bach, al costado del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), en el Parque Forestal.⁹¹

⁹¹ Carvajal, Fernanda: “Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina”, Universidad de Buenos Aires Facultad de Ciencias Sociales, Ensayo 45, Argentina, 2009. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812009000100005&script=sci_arttext

En ese contexto, se une al grupo Martín Erazo quien en general ha asumido el trabajo de dirección al interior del colectivo. Erazo estaba iniciando estudios teatrales en La Mancha, Escuela internacional del Gesto y la Imagen, y había estudiado cine en el instituto Arcos. Era también en ese momento, vocalista del grupo de rock Entrekalles, siendo el principal responsable de motivar a músicos para ser parte de la conformación del colectivo, los cuales se unieron progresivamente; Cristian Pino, Alejandra Muñoz, Dángelo Guerra, Rodrigo Latorre y dieron vida a la banda “La Patogallina Sound Machine”, uno de los proyectos adjuntos desarrollados por el colectivo en paralelo a la actividad teatral, que solo demostraba la necesidad de buscar nuevas disciplinas para la conformación de un colectivo artístico. En efecto, fue justamente la fusión entre una estética del nuevo circo y una energía rockera, energía incisiva y violenta, lo que marcó el sello del primer montaje del grupo mencionado con anterioridad.

Con este pequeño sondeo de la formación de esta compañía y sus herencias podemos dilucidar que “La Patogallina” tiene una formación mixta, primero porque intercala experiencias organizativas vinculadas a lo teatral, pero también a lo militante, característica que se marca fuertemente en el origen de su nombre, “Patogallina”, proveniente de la frase «patricio-cobarde», la cual aludía a una consigna de derecha, que había aparecido en los muros callejeros en el marco de las primeras elecciones presidenciales tras la dictadura. Hacía referencia a la negativa de Patricio Aylwin a participar en un debate televisivo con el candidato de la derecha, Hernán Büchi. Y segundo porque algunos de sus miembros son autodidactas y otros tuvieron formación en escuelas e institutos teatrales, que no gozan del reconocimiento del Ministerio de Educación. Así, en primera instancia los integrantes del colectivo fueron ajenos a la tradición contemporánea de los Teatros Universitarios, dando a su vez la oportunidad del quehacer teatral a actores aficionados transformándose en una especie de escuela inculcando su forma de hacer teatro.

3.1.1 Cuerpo, imagen y música; diferentes disciplinas al servicio del discurso.

Este colectivo artístico desde su primer montaje (*A Sangre e Pato*, 1996) demostró una nueva forma de abordar la puesta en escena, montaje que se caracterizó por su énfasis en elementos circense, una escenografía mínima, la utilización de sangre, plumas de ganso y en ocasiones, incluso huevos que se arrojaban al público; elementos que la orientaban al happening, teniendo una estética violenta que retomaba la visualidad del comic, un trabajo actoral que se sostenía en técnicas del clown y los primeros indicios de la integración de la música en sus espectáculos.

Las obras de este colectivo, prescinden del texto dramático en sentido convencional, proponen un teatro visual de compleja elaboración estética. Sin abandonar una investigación en lo coreográfico y la expresión corporal, con énfasis en el cuerpo a través de la integración de disciplinas como la danza, característica que se visualiza fuertemente en una de sus obras más importantes "El Húsar de la muerte" estrenada en el año 2000, en la cúpula del Parque O'Higgins, espectáculo que solidificó su forma de hacer teatro y que posicionó a la compañía en la historia teatral de nuestro país; obra que toma la estética del cine mudo, fijando la mirada en la película del mismo nombre creada por Pedro Sienna, la cual narra la historia de Manuel Rodríguez.

La exploración teatral del lenguaje cinematográfico tomó concepto plástico que abordaban la gama de blancos y negros, la actuación se inspiró en los movimientos entrecortados de las filmaciones de principio de siglo y en los códigos de la pantomima.

En relación a la palabra esta fue reemplazada por otras múltiples estrategias discursivas que acentuaban los elementos performativos de la obra como por ejemplo la utilización de carteles y proyecciones que iban narrando la historia y a su vez enfatizaban las expresiones de los personajes; la introducción de sonido pre-grabado (banda electroacústica de tráfico urbano al comienzo del montaje), la banda de rock en vivo que interviene o comenta la escena reemplazando al tradicional pianista de las

proyecciones del cine mudo, la utilización dramática de objetos donde se destaca la presencia de lo animal: plumas de ganso o una cabeza de chanco; el desborde del gesto pantomímico, las citas visuales a elementos contemporáneos como por ejemplo la presencia del diario *The Clinic* y el retrato de Pinochet.

Todos estos elementos que componen la puesta en escena principalmente se prestan al servicio del discurso con el fin de entregar el mensaje de manera atractiva y simple, de modo que sea comprendido por todo tipo de público.

Hasta ese minuto en Chile aún no se facturaba una obra que a pesar de todos estos elementos y nivel de contenido político, cumplía con la nobleza de poder ser comprendida por cualquier persona y que por añadidura podía ser entregada a todo tipo de público sin ningún tipo de discriminación cultural, social o académica.

Fue así, con el *Húsar de la muerte* cómo comenzamos a solidificar nuestra propuesta teatral.⁹²

El discurso se expresa con un mensaje directo, sin dobles lecturas, la obra expone claramente su punto de vista al mostrar un Manuel Rodríguez asesinado por Bernardo O'Higgins; pero en clave paródica, con una mirada lúdica y cargada de humor, que contrasta con la gravedad del discurso de un arte ilustrativo o de concientización.

En esta misma línea, la obra contaba con la introducción de iconos contemporáneos —el periódico *The Clinic*, una fotografía de Augusto Pinochet— que operaban como elementos distanciadores, como breves irrupciones de la realidad contemporánea del espectador. La fotografía del ex-dictador, además, permitía reconectar, a partir de la impronta fundacional de ambos momentos, el contexto de la Independencia con el escenario dictatorial, esbozando cómo, ya en el «momento fundacional de la patria», se anunciaban dos tradiciones políticas contrapuestas, vigentes hasta la actualidad.⁹³

La música es sin duda un elemento fundamental en la estética de la puesta en escena de “*La Patogallina*” que si bien, como he mencionado con anterioridad, esta compañía no la utiliza solo como un complemento en la construcción del espectáculo si

⁹² <http://www.lapatogallina.cl/web/historia.php?current=8>

⁹³ Carvajal, Fernanda: Op. Cit.

no que logra una fusión con la narrativa de la historia, elemento que enfatiza los sentimientos de cada escena, los músicos son tan protagonista como los actores, como menciona en una entrevista Cecilia Canto , compositora musical de la compañía realizada por Rodrigo Acevedo

Para cada montaje nos planteamos que lo importante es que la música y la actuación sean paralelas. No creemos que los actores hagan su trabajo y nosotros veamos el ensayo y luego componer en la casa, sino, que investigamos en conjunto, como una retroalimentación. Este es el principio fundamental en nuestra idea de trabajo.⁹⁴

Por la influencia de la música rock y punk que tenían los primeros músicos que integraron “La Patogallina Sound Machine” (nombre que tiene la banda musical de la compañía) la mayoría de sus creaciones para las escenas tenían esa tendencia, las que incluían instrumentos como batería, guitarra, piano, bajo y voz; caracterizando sus puestas en escena por ese tipo de música, sin embargo la banda ha logrado experimentar con otras texturas musicales incluyendo sonidos nortinos con zampoñas y distintos instrumentos de viento como se ve en la obra “ Los caminos de Don Floridor” estrenada el año 2008; y distintos sonidos con objetos o voz de manera de generar una realidad y trasladar al público a la atmósfera que la historia requiere como se plasma muy bien en su última obra “Extranjero” estrenada el año 2011 donde nos traslada al extremo sur de nuestro país y hace viajar por diferentes emociones a través de la generación de imágenes con el cuerpo y la escenografía; una estructura que logra transformarse durante toda la historia envolviendo al espectador y por sobre todo sorprendiéndolo de su ingenio como es característica de “La Patogallina”

⁹⁴ <http://www.culturart.cl/Teatro/La%20Patogallina/patogallina.html>

3.2 Compañía Teatral “Teatro de Chile”

La compañía Teatro de Chile se forma el 2001 y la integran actores y diseñadores provenientes principalmente de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile: Héctor Morales, María José Parga, Juan Pablo Peragallo, Claudia Yolín y Fernando Briones son alguno de ellos; sin duda la figura principal de la compañía, autodefinida como “directora artística”, es Manuela Infante, quien se hace cargo de escribir y/o dirigir los montajes, y también es quien establece las líneas de investigación por las cuales transitan, puesto que la investigación es la base de todas las creaciones de esta compañía.

Manuela Infante es actriz, directora y dramaturga egresada de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Realizó estudios de Puesta en Escena y Análisis de Texto en el HP Studio en Nueva York y luego un magíster en Análisis Cultural en Ámsterdam, Holanda. Infante es la fundadora de esta compañía y que desde 2002 ha desarrollado una sólida línea de trabajo con obras de su autoría, ha logrado desarrollar un método de trabajo donde la escritura de la obra continúa durante los ensayos y la puesta en escena. La preparación de cada pieza comienza con un proceso de investigación colectivo en torno a los temas involucrados en las creaciones, que acostumbra a durar meses. Este proceso es liderado por Infante y en él participan todos los integrantes de la agrupación: actores, diseñadores y otros colaboradores. Para esta compañía el texto es un elemento más del proceso creativo teatral es por eso que durante la creación colectiva generada para cada obra, el texto teatral no tiene un punto final con la puesta en escena, ya que continúa variando en función de la reflexión grupal, las actuaciones y las diferentes fuentes teóricas que nutren el debate al interior de la compañía. Los montajes suelen alejarse de la forma convencional de poner en escena textos literarios y se orientan, en cambio, a interrogar al espectador sobre la teatralidad. Es decir, la creación de una realidad ficticia a través del lenguaje del teatro.

3.2.1 Performance y visualidad; entre arte y política

La primera obra que realizó esta compañía fue "Prat", Estrenada el 10 octubre de 2002 en la sala Sergio Aguirre de la Universidad de Chile, con funciones durante ese mes. Más tarde, la sala El Trolley acogió la obra durante noviembre y diciembre de ese mismo año y en enero de 2003 se estrenó en la sala Galpón 7 en el marco del Festival Teatro a Mil. Esta obra estuvo llena de polémica por utilizar el personaje de la historia de nuestro país abordado con frontalidad, la referencia inmediata y peligrosa de la guerra, centrándose en la desaparición de la madre de Prat, la inexperiencia de éste y su consecuente miedo. Plasmando a Prat como un personaje de 16 años con características alcohólicas, cobarde y homosexuales. Así como una tripulación carente de inteligencia. características que mencionaban los oponentes de esta obra como ofensa al héroe patrio sin embargo objetivamente en esta obra se mostraba a una personaje que tiene miedo de estar donde está, uno que preferiría los brazos de su madre o el calor de la amistad en tiempos de paz.

BUCAREST

¿Hay alguna novedad capitán?

JEAN CRISP

No.

PRAT

(A Jean Crisp, reprochando) Gracias... (al resto) No.

Estamos hablando de un buque grande, no se nos

Pasaría de vista aunque quisiéramos (ríe, se contiene), perdón, dicen que es blanco y lo cruza una franja roja en diagonal. Como un pájaro atravesado...

JUÁREZ

Como un anticucho de pájaro.

BUCAREST

¿Cómo nos arreglaríamos sin la gracia de Juárez?

¿Cómo se las arregla usted Juárez?

PRAT

Dije, como un pájaro atravesado y tiene la proa más

aguda del mundo, visto de arriba es como un ojo

japonés, es lo que dicen los japoneses, ellos lo hicieron, el nuestro lo hicieron acá, o sea lo ensamblaron acá, o sea mandaron a comprar las partes usadas de los buques de allá y las juntaron acá, así es que no sé cómo se ve de arriba.

JUÁREZ

Eso es una noción capitán. Pérdida, capitán⁹⁵.

Sin duda este montaje generó polémicas en el sector militar y en la derecha de la política chilena, desencadenando querrelas judiciales, censura y la salida del cargo de la directora del Fondart (Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura) de esa época; por todas estas polémicas no existe mayor registro visual de esta obra por lo que es difícil hacer un análisis de la puesta en escena de dicho montaje, sin embargo posiciona a esta compañía como una de las más influyentes de la última década y solidifica su forma de hacer teatro relacionada entre el arte y la política.

“Juana” creación dramaturgica de Manuela Infante estrenada el 2004 es la segunda puesta en escena de esta compañía quienes vuelven a centrar la construcción dramática en un personaje histórico, esta vez no sólo desde una mirada que busca posibilidades no planteadas respecto de la biografía, en este caso de Juana de Arco, sino que indagando en las posibilidades escénicas respecto de un proceso colectivo que pone en tensión diferentes conceptos como por ejemplo ficción/realidad, de construcción de la historia/construcción de la narración/memoria personal y colectiva. La obra es un éxito de público y de crítica (obtiene Distinción Especial del Círculo de Críticos de Arte), lo que re-instala a la compañía como un colectivo relevante del medio teatral chileno.

Respalda por la crítica y por los fondos concursables, la compañía afianza su trabajo, deslizándose hacia un rubro colectivo que entrega gran importancia al actor como constructor de ficcionalidad integrando disciplinas como la performance características en sus puestas en escena.

El concepto de performance buscaba abordar la cotidianidad de las prácticas sociales bajo la forma teatral entendida como puesta en escena. El teatro se transforma, de este modo, en una experiencia directa de lo *real* (se trata de escenificaciones de la autenticidad), instalándose como un acontecimiento y bajo la forma de la auto-presentación del artista (*performer*), cuya vinculación con la realidad política y corporal que lo rodea queda abiertamente expuesta.⁹⁶

⁹⁵ Infante, Manuela: “Prat seguida de Juana”, Ciertopez, Chile, 2004, Pág. 18-19

⁹⁶ Grumann Sölter, Andrés. “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales”, Revista Apuntes, nº 130, 2008.

En “Juana” se puede reconocer un espacio claramente no convencional y performativo, encuadrado por una plataforma de madera y un piso que se asemeja a la textura de las antiguas pizarras de tiza del colegio (Imagen 5).

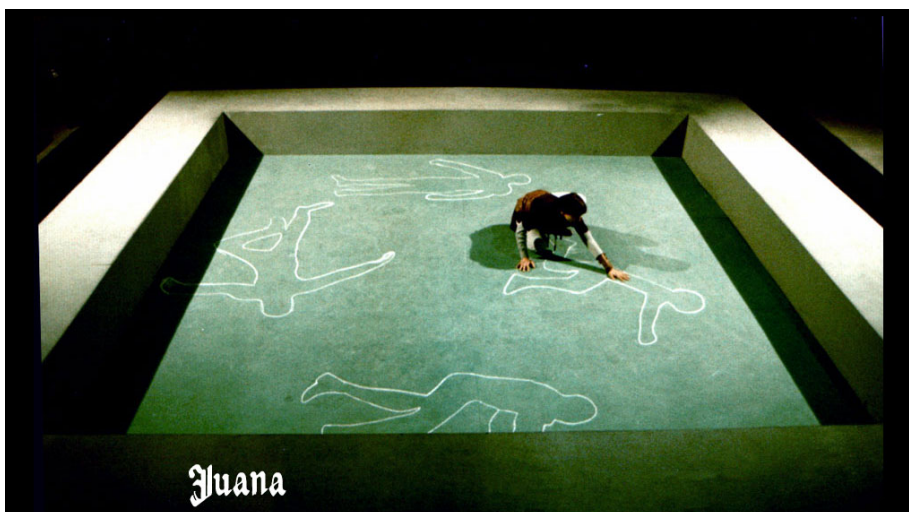


Imagen 5: Montaje “Juana”, en esta escena María José Parga.⁹⁷

En sus siguientes montajes Narciso (2005), Rey planta (2006) y Cristo (2008) la compañía continuó en su búsqueda de la mezcla entre el arte y lo político, así como también integrando la disciplina de la filosofía ahondando en complejas investigaciones, transformándose estas en las bases teóricas del grupo cada vez con mayor preponderancia, las cuales incluyen a filósofos y pensadores contemporáneos como Jameson, Lipovetsky, Sarlo, Baudrillard, Derrida o Merleau-Ponty; llevando esto a una puesta en escena cada vez más complejas y simbolistas visualmente, bordeando con lo performativo; característica que se plasma muy bien en “Cristo” (dramaturgia colectiva), otra de sus obras galardonadas por la crítica teatral, la cual a través de una compleja construcción narrativa, develan las distintas capas del proceso de ensayo de una obra que toma por premisa descubrir la verdadera imagen de Cristo, es una continuación del proyecto teatral iniciado en Prat y continuado en Juana, que aborda de modo ficticio un personaje histórico con el objetivo de exponer el carácter fundacional que lo enviste. La figura de Cristo, fundamental en la construcción de la identidad

⁹⁷ <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=176&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee>

chilena y por supuesto en la cultura occidental, cruza sensibilidades, sociedades, naciones, épocas y civilizaciones. Es acaso el mito occidental de mayor complejidad, la figura histórica con tantas connotaciones como personas que siguen el conjunto de creencias llamado cristianismo, y haciéndose cargo de todas ellas al momento de abordarlo desde una perspectiva crítica. En su puesta en escena incorpora las complejidades tecnológicas, atreves de proyecciones en lugares no convencionales como el cuerpo de un actor, un marco de cartón etc. Además realizando un trabajo de investigación que busca desorientar más que precisar, Teatro de Chile toca temas diversos y profundos; la imposibilidad de alcanzar la verdad, el sin sentido de la búsqueda, la inmaterialidad de la era de la información y el concepto de reciclaje asociado a la obra de arte. Cristo se sostiene en estructuras de cartón que van complejizando sus utilidades hasta hacerse nítida su función de simbolizar las interminables capas por las que transita el texto y la puesta en escena, a su vez que se configura como un paralelo de la imposibilidad de acceder a la fuente original. La conjunción de los distintos participantes tras una sola idea se hace viva al estar diseñadores y actores aportando al mismo tiempo desde un lugar de creación.

Finalmente con uno de sus últimos montajes “Multicancha” (creación colectiva 2010), es donde plasman la integración multidisciplinar en todo su esplendor, la cual incluye características proveniente de una disciplina muy lejana del teatro, el deporte; indagando de manera experiencial en las posibilidades de un cuerpo sometido a exigencias físicas deportivas, experimentando en el formato de presentación en espacio no convencionales abiertos como por ejemplo la cancha de futbol y arriesgando la construcción dramaturgica al negar casi totalmente el uso de la palabra. La historia se desarrolla en una multicancha donde los actores se dividen en dos equipos que, alternadamente, se enfrentan en sucesivos partidos de disciplinas inventadas como bodyball, multipool, centerball (Imagen 6) en escena.

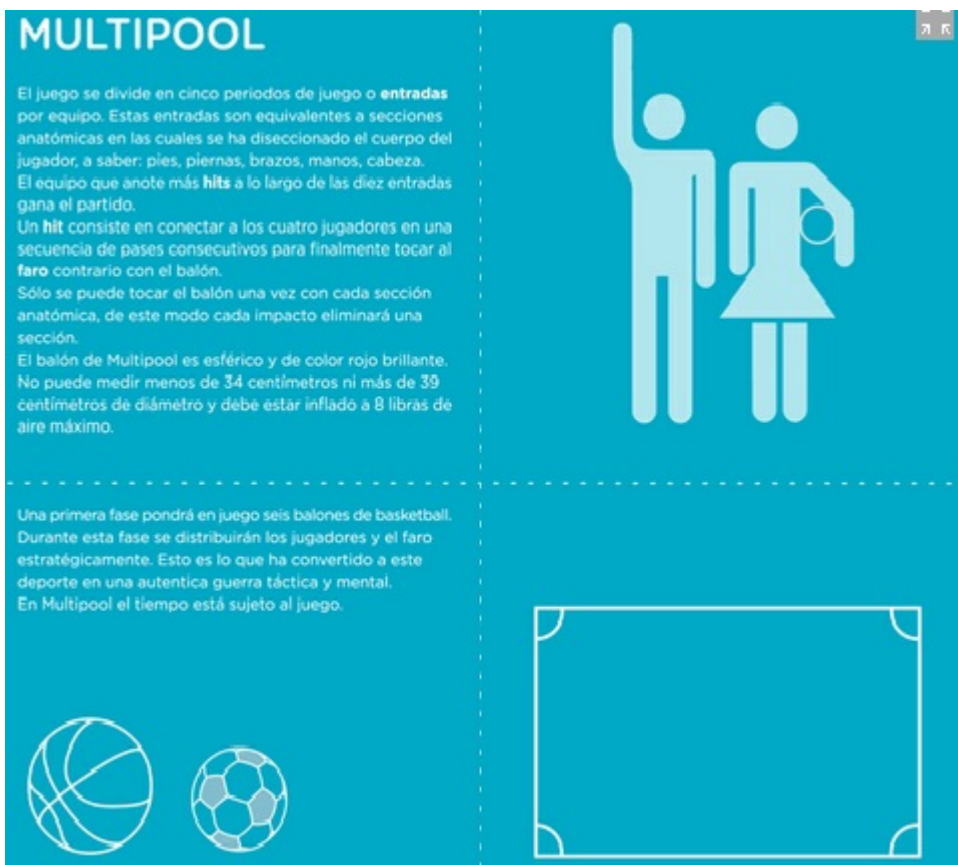


Imagen 6: Reglas del juego inventado por la compañía luego de una minuciosa investigación de los deportes.⁹⁸

La acción actoral es, por lo tanto, el juego, y la creatividad del elenco pasa a ser táctica y estratégica. Música y diálogos divertidos y dramáticos se entremezclan en uno de los grandes espectáculos de las tablas nacionales del último tiempo el cual rompe con la barrera de controlar todo lo que pasa en escena y se aventura a poner el cuerpo del actor a prueba y sobre bases inestables , crea una forma diferente de experimentación corporal.

(...)La mente ha renunciado a tener el control, no sin pesar.

Pues no hay en este partido ni un solo gesto consciente, ni una sola palabra pronunciada que pueda ser considerada más valiosa que todo aquello que sobre esta cancha no puedo controlar.

⁹⁸ <http://www.teatrodechile.cl/es/obras/multicancha/imagenes/>

Y es que hay tanto espacio de mí que desconozco, tantas partes que se me
esconden
Tantos cuerpos que tengo dentro del mismo cuerpo
Tantas espaldas de partes y tantas partes por dentro
¿De cuál cuerpo me habla?
Mi mano izquierda es un cuerpo, mi cadera es un cuerpo
La rodilla respira agitada cuando la yema de los dedos toca la pelota (...)⁹⁹

Para esta puesta en escena los actores se internalizaron en la disciplina del deporte entrenado y compitiendo durante meses, nutriéndose de profesionales del deporte, en un proceso creativo donde el actor es sólo un jugador, donde la acción es jugar, donde la creatividad es solo táctica y estratégica. Los jugadores están prendados al objetivo, y sus cuerpos se forman, se deforman y se re-forman persiguiéndolo. El deporte se revela como un drama vacío cuya catarsis promueve la eficiencia, renegando de lo inútil, lo improductivo, lo ambiguo o lo ineficaz. Con este trabajo se reafirma la potencia del colectivo, donde las jerarquías se hacen difusas respecto del engranaje global que pareciera impulsarlos. La temática histórica tiene un lugar destacado, sus obras más conocidas desarrollan una reflexión sobre la memoria cultural, sus posibilidades de representación artística, sus relaciones con el poder y la situación del teatro ante estos temas.

⁹⁹ <http://www.teatrodechile.cl/es/blog/multicancha/>

Conclusiones

En este análisis hemos querido esclarecer cómo esta nueva tendencia al cruce de disciplinas en el teatro se ha introducido con fuerza en la última década. Si bien la primera conclusión que logramos dilucidar es que el teatro siempre ha integrado en sus espectáculos otras disciplinas, por su característica intrínseca de observar la realidad e incluirla, sin embargo esta característica intrínseca siempre conservo lo clásico del teatro es decir un texto, un actor y un discurso; incluyendo un decorado en la puesta en escena sin embarcarse en la búsqueda de otras formas de comunicar, por lo menos lo que a Chile corresponde; adjudicando este estancamiento en dicha forma de hacer teatro únicamente, en un principio, a las características políticas en la historia del país, puesto que la integración multidisciplinar en otras partes del mundo ya llevaba a pasos agigantados una búsqueda en el teatro.

Sin duda en Chile el comienzo de la incursión en la implementación de otras disciplinas como generadores de lenguajes y de realidades estéticas se debe al conocimiento que traen del extranjero los tres directores que abordamos en esta investigación, el hecho de mirar al extranjero otras formas de afrontar el teatro detonó en Chile el comienzo a investigar con otras áreas artísticas, y más radical aun no solo artísticas sino que implementar estéticas de la tecnologías o de otros medios como la televisión, sin embargo el hecho de mirar al extranjero es solo el comienzo, puesto que nos aventuramos a esclarecer que en Chile, en el año que se comienzan a generar estas tendencias también se produce un cambio de paradigma en la sociedad, la fuerte transformación política, el paso de la dictadura a democracia genero en el arte un fuerte cambio puesto que si bien la efervescencia que se presencio a fines de los años 80 en el teatro, combatiendo con fuerza la dictadura, liderada estéticamente por estos tres directores, principalmente por Ramón Griffero, manifestó una especie de depresión en el arte al momento de pasar de la dictadura a la democracia, en este periodo muchos realizadores que abordaban fuertemente su teatro a lo político se encontraron sin el monstruo inspirador para combatir, quedando en blanco. Este vacío dejo atrás varios

creadores perdidos en el cambio de paradigma y se vio obligado a encontrar otra forma para seducir al espectador. Este importante cambio, nosotros lo consideramos fundamental en la historia de la integración multidisciplinar en Chile puesto que obliga a los creadores teatrales a investigar otros lenguajes en los que se aventuraron con fuerza Alfredo Castro y Andrés Pérez.

La integración de las tecnologías en el teatro creemos que se produce no solo por la característica intrínseca del teatro de reflejar los paradigmas de la sociedad sino que se encuentra en la encrucijada de entregar información más rápido y en los mismos códigos que la sociedad se encuentra hoy en día es decir mayor acceso y rapidez a la información, la conformación de comprensión del lenguaje reforzado por lo icónico, el nuevo concepto de realidad en relación a lo virtual, la difusión de comunicación entre pares a través de medios tecnológicos y no en la realidad, la distorsión de lo real y lo virtual.

Sin embargo, dada la condición en que se encuentra la sociedad, respecto de los avances tecnológicos e influencia de la imagen en todo medio de comunicación, es que la puesta en escena adopta con mayor intensidad atisbos de estos otros medios, ya sea desde la tecnología o desde la directa utilización de otras disciplinas como la fotografía, danza, pintura, instalaciones, etc.

A pesar de que podemos decir, que hoy en día, si tiene teatro multidisciplinar Chile, son escasos los grandes exponentes de esta forma de generar lenguaje escénico, con esto nacen otras problemáticas, puesto que las compañías exponentes de esta forma de hacer teatro logran emprender este viaje multidisciplinar porque han logrado encontrar un auspicio económico ya sea en el gobierno o en empresas privadas, pero esta base para comenzar la investigación en lo multidisciplinar es de difícil acceso para el general de la gente de teatro, puesto que en Chile a pesar de que ya llevamos más de 20 años en democracia no son suficientes los aportes económicos que son derivados para la cultura y siendo más escaso aun los fondos para establecer

laboratorios teatrales de experimentación donde un grupo de actores, directores, otros artistas y expertos en tecnologías puedan experimentar grandes periodos en estas áreas sin preocuparse de lo que la mayoría del teatro se preocupa o lo estanca hoy en día, el generar solvencia económica para vivir, a diferencia de la realidad de los grandes exponentes universales de la integración multidisciplinar. Sin embargo por esta misma precariedad es que es mas enriquecedor aun la busque que genera el teatro Chileno en cuanto a lenguajes escénico corresponde, pues actúa bajo otros conceptos y contextos, que no pueden ser comparados del todo con la universalidad de la integración multidisciplinar, esta misma precariedad amplía el ingenio de los realizadores que buscan insaciablemente nuevos lenguajes escénicos enmarcados en un sello único, como ha sido característica transversal en la historia del lenguaje escénico en Chile, por su contexto.

Bajo este paradigma podemos esclarecer que son pocos los exponentes de un teatro total puesto que creemos que nos encontramos como país recién en una búsqueda hacia este concepto en relación a la integración de medios, sin desconocer que en las nuevas generaciones de creaciones teatrales ya está establecido este conocimiento y no dudamos que en unos años más estos reciente y tímidos exponentes podrán consolidar la integración multidisciplinar en Chile por supuesto siempre marcado por el contexto y la herencia que como país nos corresponde, Conclusión que también dilucidamos en esta investigación al hacer un recorrido histórico del lenguaje escénico, es decir que dicha evolución va directamente de la mano de el contexto histórico en que este se desenvuelva.

Sin duda el mayor aporte de esta memoria es el conocimiento de los lenguajes escénicos en Chile para así poder estar consciente de los ya hechos y como actores y compañías buscar insaciablemente nuevos lenguajes escénicos que aporten a la integración multidisciplinar.

Las proyecciones para investigaciones futuras a partir de esta investigación tienen relación con la mirada estética del lenguaje escénico y ver como el hecho de las comunicaciones y un mayor contacto con lenguajes escénicos extranjeros ha influenciado en la re-construcción del lenguaje escénico en Chile.

Anexo 1

Entrevista Ramón Griffero , lunes 13 agosto 2012

En esta entrevista nos basaremos en la visión de integración multidisciplinar de Ramón Griffero y como desde su experiencia ha visto esto en la evolución del lenguaje escénico en Chile y sus distintas puestas en escenas.

-Respecto al lenguaje escénico ¿que nos podrías decir tu, en cuanto a tu experiencia teatral? del lenguaje escénico en general según tu experiencia en el extranjero o con tu compañía en “El Trolley”.

Yo creo que la multidisciplinaridad está en el teatro todo el tiempo, el teatro de divo o del 1800 usaba a los pintores para hacer los telones pintados y generaban estas pinturas etc. Porque tampoco estaban desarrolladas las otras aéreas, habían bandas sonoras, tocaba la orquesta sinfónica y los músicos eran parte del teatro corresponde a cada época, siempre el teatro a integrado a las multidisciplinas; lo que pasa es que en el siglo XX aparecen otras que no existen antes. El teatro del siglo XIX, que trajo el Chile-Bi con las obras del Chile del 1800 trabaja literatos, teatro, actores, gente de ópera, músico y generan esa teatralidad que en ese momento era multidisciplinar, ustedes entenderán que para tener una banda sonora tenían que tener una orquesta (río) y ellos no eran gente de teatro eran músicos, quienes pintaban los telones eran pintores del renacimiento, los escultores se integraban y hacían todo lo que era la utilería escénica, claro porque era menos notorio, hablando en Chile las artes tampoco estaban desarrolladas, no tenían una profesión, todavía no existía la profesionalidad en el arte, no existía la escuela de arquitectura, cuando empieza obviamente la aparición de las otras artes, el teatro siempre va integrando.

Si aparece una arquitectura escénica obviamente aparecen los arquitectos, obviamente aparecen los arquitectos de escénica, empiezan a aparecer los fotógrafos. Hay un montaje de Vicente Huidobro en que se hizo un preforman con unos vestuarios donde un artista visual con unos vestuarios rarísimos puso los poemas escritos en los

vestuarios y eso era top en las vanguardias , no quiere decir que antes hay menos , ahí también está integrando en la escena.

Yo creo que tiene que ver más con los estilos que se instauran, la presencia tan fuerte en Chile del realismo psicológico hizo que el paradigma fuera más cerrado, correspondía a un paradigma de un estilo particular que no permitía mucho la interdisciplina , había una disciplina mas bien en que los dramaturgos no era gente de teatro sino literatos , los que escribían la operas etc.

Pero obviamente en el caso mío tiene que ver con el concepto de la dramaturgia del espacio de ver el espacio escénico con un arte rectangular. Un arte rectangular tiene que ver con el cine, la fotografía o la televisión, etc. que han construido, en el fondo, si el teatro es un arte rectangular y la pintura un arte rectangular, se integraron y se nota que aportaron mas la narrativa visual del espectáculo así como el cine y la fotografía , entonces tu no empiezas a integrar necesariamente el cine en si , si no que la narrativa del cine , hacer flash back, elipsis en la dramaturgia , cambios de lugares, etc. y se empieza a analizar la escena desde ese lugar y la aparición de artistas visuales más ligados a una concepción de la instalación escénica que se comienzan a integrar . pero yo creo que sigue siendo más bien no interdisciplinario sino que el desarrollo de los lenguajes escénicos de algunos estilos , en el teatro arte sobre todo como el de Meyerhold etc. que así como va integrado la tecnología , los futuristas integran el plástico , el motor , la electricidad ; las cosas que van apareciendo en la sociedad el teatro las va integrando en su puesta en escena , pero en el teatro arte no en el vodevil

...

- Porque es propio del estilo

Claro, porque es propio del teatro arte, esa es la diferencia, el teatro mercado no integra eso, porque todo teatro arte que ha estado en un espacio de creación artística ha integrado, no porque hay un concepto del director de multidisciplina sino porque es inherente al espacio teatral que esta descontextualizando lo que existe en la realidad y lo integra al escenario y lo que existe en la realidad son muchas disciplinas que el teatro re- representa , sin duda eso está un poco estancado por el paradigma del realismo psicológico y por la inexistencia

de las vanguardias en Chile, en los años 20 o 30 en Chile no hubo teatro simbolista o surrealista, etc. etc. Que hubiera permitido ese cruce. En ese caso el dato, no es que haya integración es el telón pintado de ahora (ríe) ya pero ahora ocupó el dato pero vamos buscando la teatralidad al dato y claro lo proyectó en el cuerpo etc. etc. Es inherente lo que va sucediendo en esa disciplina y el teatro absorbe, así una instalación escénica donde hay un dato proyectado con un objeto etc. Otra concepción del objeto y claro eso se va sumando con gente que viene de diferentes aéreas, pero así está en mi teatro desde siempre porque para generar un montaje tenía que recurrir...

- A todas las herramientas que estaban en ese momento.

Claro como la ópera en el 1800 tenía que ser súper multidisciplinaria y recurría al canto, a la orquesta, están los textos, hay un tipo de actuación, una utilería increíble y de ahí convergen diferentes creadores, tenían la especialidad o no eso es diferente, la única diferencia está en términos de evolución histórica en quien hace más uso de esa o que quien parte primero haciendo más eco de esa multidisciplinaria y claro yo integro más la significación de la escena en los montajes antes que otra gente en Chile, pero ahora hay mucho más que usan y teatralizan la narrativa cinematográfica en Chile y así llega a los montajes de la Troppa, pero para mí es inherente a la gente que está haciendo en la línea de teatro arte, claro porque el artista es el desarrollo de las múltiples disciplinas entonces trabajan bailarines en compañías etc.

- Respecto al teatro arte ¿te refieres al teatro que tenga algún interés con creación artística, sea cual sea el estilo?

El teatro arte se refiere a aquel que está indagando en la política del arte, que es siempre reelaborar el lenguaje escénico, que está en post de encontrar otra manera de decir las cosas a lo mejor de siempre, es decir si hablo del amor, hablo desde otro lugar; desarrollando escritura con estructuras dramáticas diferentes, que no está haciendo la fotocopia de la fotocopia de la cosa sin que está un proceso de ir renovándose del espíritu de época o ir

mas allá del espíritu de época o creando atreves del arte ideas , saberes y no como el teatro de mercado de entretención, de lucro etc. etc. si no que está en ese proceso ¿me entienden? como entre un best seller y un literato que está en busca de un lenguaje , de desarrollar un lenguaje...

- como el cine arte

Claro esa separación esta mucho más radical con la globalización el teatro arte sigue siendo minoritario y un lugar de resistencia

- más marginal

Claro pero no digo marginal porque para mí lo marginal es la farándula (ríe)

Bueno es más o menos eso, aquí la Arcis saco este libro que habla del teatro de vanguardia: Meyerhold-Fassbinder –Griffero da a entender cómo se va desarrollando cine, arquitectura y todo se va integrando en un proceso normal con conceptos artísticos.

- Si, compre los dos libros cuando fuiste al lanzamiento en Valparaiso.

A claro, bueno le dicen muchos nombres con respecto a esto de lo interdisciplinar, transmedial ¿no?

- Si , multimedial también

A claro porque tiene muchos medios, bueno es multimedial solamente porque aparecen otros medios pero no es porque entes no podían sino que no existían no má {Sic} pero no es en un momento que aparece lo multidisciplinario, el teatro va integrando el desarrollo de las disciplinas y si en un momento estaban las diapositivas, se proyectaban diapositivas que en teatro pasaba pero no es que ¡oh soy multidisciplinario porque proyecto diapositivas! Si no que están las diapositivas y también tengo una guitarra eléctrica, un tipo de sonido surround, con un micrófono y no solamente va integrando sino que va teatralizando la realidad.

-Por supuesto, ahora en relación a los referentes. ¿Qué referentes utilizas al generar la puesta en escena, si trabajas con referentes o no; ya sea texto, imágenes o películas o es un búsqueda por instantes con referentes, si tienes una metodología?

Claro mi metodología es de la dramaturgia del espacio, en cuanto a los referentes yo los llamo la cultura visual, tus referentes son la cultura visual de tu época o también lo que hay del patrimonio artístico que uno re cita, no que copia sino que lo cita de otro lugar , hice una obra , el fin del eclipse , en que citaba diferentes estilos escénicos , de Lorca , teatro clásico , de Brech, les da otra re-lectura a uno mismo, entonces obviamente, el bagaje que uno re-elabora, no es que lo invente, si no que toda creación es realmente una reelaboración de una conceptualización que te entrega el patrimonio artístico, que tienen todos...etc. Esto tiene que ver con el paso de la modernidad a la postmodernidad.

El concepto del teatro moderno que es un paradigma cerrado, el simbolismo, se adquiere del teatro simbolista con una escenografía simbolista. Y el impresionismo, hay un texto impresionista, una actuación impresionista y una puesta en escena impresionista, todo eso corresponde a la modernidad. La post-modernidad al quebrar con los modelos y hacerlos todos la modernidad era como...primeros estaban unos modelos y segundo los creadores adquirirían un modelo...a ver en Chile en vez de elaborar modelos más bien eran reproductores, entonces alguien encontraba que era genial...y te decían "oh, te quedó igual a Brech la obra", y era un elogio, porque él era especialista en ese modelo y reproducía, y quería hacerlo igual a Brech que serían los 20 tomos de Brech para poder hacerlo igual a Brech. Ese concepto de la modernidad, que además implica en términos colonialistas que solamente hacemos teatro en Chile en tanto podemos reproducir igual de bien los modelos que en Europa, y si sabemos que es lo más contemporáneo (cosa que hoy en día nadie sabe)...en esa época dado lo último que se estrenaba en Nueva York o en París eso había que saberlo, y por eso había que saber si era la obra de Jean Genet o Ionesco, y eso era lo último, había que hacerlo y volver a hacerlo bien. Y se era moderno en Chile no en tanto que tu reelaborabas el lenguaje teatral, sino que tu eras buen reproductor de contemporáneo,

entonces es decir, si el teatro de Chile en el 51' hace la muerte de un vendedor era súper contemporáneo, porque le quedaba igual. Entonces en la post-modernidad quebrarse los paradigmas y los modelos de los creadores chilenos de teatralidad, mi teatro señalado como modelo, eso es algo que no lo invento yo, sino que lo ven desde afuera, y dicen como "ah", aquí apareció la post-modernidad en Latinoamérica, y ese lugar en la post-modernidad si visualiza más lo interdisciplinario, por la razón que no sigue modelos tan cerrados, entonces hace visualizar más eso que es inherente al teatro, y que lo hace más propio de un estilo que de otro, sino lo visualiza más y se ve más multidisciplinario, pero no es que sea más multidisciplinario, sino porque quebró muchas barreras, entonces por lo tanto el arte visual puede ser mi escenógrafo y el músico, y todo lo demás, y al quebrarse todos los paradigmas se libera todo eso, y eso produce integración primero, pero crea una multidisciplinaridad de la teatralidad. Si la multidisciplinaridad de la teatralidad no existía, si tu eras brechtiano no podías ser simbolista, y el realismo psicológico no es realismo psicológico, y se paliaban entre ellos para ver quien tenía la verdad escénica. Bueno, la post-modernidad vuelve multidisciplinario al teatro en sus estilos también, y eso es como también, yo hago cinema utopía pongo la platea en el escenario como en los años 40', y la pantalla puede estar en otro estilo y mezclar los lenguajes teatrales y generar otro paradigma o lo que sea.

Bibliografía

- **Artaud, Antonin:** *El teatro y su doble*, Quinta Edición Buenos Aires, Argentina, Editorial Sudamericana S.A , 2005, 159 pág.
- **Carvajal, Fernanda:** *Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina*, Ensayo 45, Argentina, Universidad de Buenos Aires Facultad de Ciencias Sociales 2009.
- **Cornago Bernal, Óscar:** *El cuerpo invisible: Teatro y Tecnologías de la Imagen*, Madrid, editorial Arbor, año 2004, 610 pág.
- **De la Parra, Marco Antonio:** *Andrés o el ángel trágico de la historia del teatro popular de Chile*, Revista Apuntes, N° 122, Edición especial por la muerte de Andrés Pérez, Santiago de Chile Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002.
- **De Toro, Alfonso:** *La Poética y Práctica del Teatro de Griffero: "Lenguaje de Imágenes"*, Leipzig Alemania, Centro de Investigación Iberoamericana Instituto de Romanística, Universidad de Leipzig 2004.
- **Feud, Sigmund:** *Malaise dans la civilisation*, PUF, Paris, 1971, 290 pág.
- **Fernández, Elisa; Madariaga, Alejandra; Schapira, Andrés; Szewkis, Eitan:** *Ramón Griffero y Alfredo Castro: La Avanzada del Teatro Chileno*, Seminario para optar al Grado de Licenciado en Comunicación Social, Santiago de Chile Universidad Diego Portales, Facultad De Comunicación y Letras, Escuela de Periodismo, 2007.
- **Garretón, Manuel Antonio:** *Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile"*
- **Griffero, Ramón:** *La Dramaturgia del Espacio*, Chile, Ediciones Frontera Sur, 2011.
- **Guerrero, Eduardo:** *Acto único: Directores en escena*, Santiago, Editorial RIL, 2003.
- **Jiménez, Sergio / Ceballos, Edgar:** *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*, México, grupo editorial Gaceta, 1988.
- **Kantor, Tadeusz:** *El Teatro de la Muerte*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984,

- **Lagos, Soledad:** *De los márgenes de la dictadura al centro de la nueva democracia, Revista Theater der Zeit CHILE Vom Rand ins Zentrum*, Goethe-Institut, Santiago de Chile - Berlin, 2008,
 - Marginalidad e identidad en la Trilogía Testimonial del Teatro la Memoria y la Trilogía de la Patria del Teatro la Provincia Santiago de Chile: Un acercamiento reflexivo, Revista Alternatives Théâtrales 96-97*. Santiago de Chile – Bélgica – Francia, 2008
 - El teatro chileno de creación colectiva - Testimonios desde Santiago en 1988*, Mesa Redonda NR 8, Augsburg, 1988.

- **Hurtado, María de la Luz ;Barría, Mauricio :** *Antología:Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010*, Santiago de Chile, Editorial Bicentenario Chile, 2010,Tomo IV, 368 Pág.
 - “Teatro chileno: Historicidad y autorreflexión”

- **Parra, Roberto:** *Las décimas de la Negra Ester*, Santiago de Chile, Ediciones Taller Nueva gráfica, 1980

- **Pavis,Patrice:** *El análisis de los espectáculos*, Buenos Aires, Editorial Paidós , 2000.
 - Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2008.*

- **Radrigán, Valeria:** *Corpus frontera: “Antología Crítica de Arte y Cibercultura”*, Santiago, ediciones Mago, 2011.

- **Revista Cuadernos de picadero:** *“Teatralidad, discurso crítico y medios”*, cuaderno N° 2, Instituto Nacional de Teatro, Diciembre, 2010, pág. 20

- **Rodriguez Magda, Rosa María;** *“Transmodernidad”*, Barcelona, Editoria anthropos , ,2004.

- **Ruiz Tagle, Eugenio:** *Historia de una Alianza* Tesis para optar al grado de Licenciado en historia de la Universidad Católica de Chile, Santiago, Editorial CED CESOC, 1992.

- **Sánchez, José A:** *La escena moderna*, Madrid, Ediciones Akal, 1999.

- **Sotoconil, Rubén:** *Prontuario del teatro, manual y vocabulario*, Santiago, Editorial Planeta, 1998.
- **Trujillo, Josefina; Trujillo, Joaquín:** *El Arte no habla de lo Doméstico, habla de los deseos del hombre*, Revista Talión, Agosto 2005.
- **Ubersfeld, Anne:** *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2002.
- **V.E. Meyerhold:** *Teoría teatral*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2008,
- **Valiente, Pedro:** *Robert Wilson: Arte Escénico Planetario*, Ciudad Real, España Ñaque Editora, 2005.
- **Villegas, Juan:** *Pérez en el contexto de las poéticas y teatralidades contemporáneas*, Revista Apuntes, N° 122, edición especial por la muerte de Andrés Pérez, Santiago de Chile, Universidad Católica, 2002,
- **Zegers, María Teresa:** *25 años de Teatro en Chile*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, 1999.

Páginas Web

- ❖ <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=282>
- ❖ <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2691/3/143-158.pdf>¹
- ❖ <http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=nuevos-paradigmas>
- ❖ http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/04/actualidad/1336158963_839049.html
- ❖ <http://www.culturart.cl/Teatro/La%20Patogallina/patogallina.html>
- ❖ http://www.elcultural.es/noticias/ESCENARIOS/3132/Robert_Lepage
- ❖ <http://www.griffero.cl/critica.htm>
- ❖ <http://www.griffero.cl/entrevistx.htm>, "vive el teatro", especiales "La tercera" 2002.
- ❖ <http://www.lapatogallina.cl/web/historia.php?current=8>
- ❖ <http://www.manuelantoniogarreton.cl/>
- ❖ http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=teatrochilenopostgolpe

- ❖ [http://www.santiagoamil.cl/?p= 7846](http://www.santiagoamil.cl/?p=7846)
- ❖ http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071871812009000100005&script=sci_arttext
- ❖ <http://oaniteatro.blogspot.com/>