

UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE TEATRO



“ESCENOGRAFÍA TEATRAL Y POSMODERNIDAD,  
APROXIMACIONES PARA UN ESTATUTO ESTÉTICO DE LA ESCENOGRAFÍA”.

ROCÍO DANIELA TROC MORAGA

PROFESORA GUÍA: MAITE LOBOS

PROFESOR CONSULTOR: HÉCTOR PONCE DE LA FUENTE

GUÍA EXTERNO: RAÚL MIRANDA

MEMORIA PRESENTADA AL  
DEPARTAMENTO DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE  
PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE  
DISEÑADOR TEATRAL

Santiago, Marzo de 2005



A MIS PADRES  
Y A MI ABUELA, OLGA MORALES MONTT



# INDICE



[Índice](#) pág. 5

[Génesis \(presentación\)](#) pág. 11

[Introducción](#) pág. 15

[Capítulo I](#) pág. 21

---

[Hacia una Semiología de la Representación](#)

---

I [Algunos Pensamientos sobre estética, según Hans Robert Jauss](#) pág. 23

I.I) La experiencia Estética pág. 24

I.II) Significación Estética pág. 26

II [Función y valor estético](#) pág. 29

II.I) La Función Estética pág. 30

II.II) El Valor Estético pág. 32

III [Lenguaje y Comunicación teatral; Hacia una semiología de la representación](#) pág. 37

III.I) Introducción pág. 37

III.II) Lenguaje y Comunicación teatral pág. 38

III.III) El lector/espectador como constructor de significados pág. 39

III.IV) Elementos que constituyen el teatro pág. 41

III.IV.I) [El lugar Teatral](#) pág. 41

III.IV.II) [El espacio Escénico](#) pág. 42

III.IV.II.I) Espacios representados/Espacios narrados pág. 43

III.IV.II.II) Para una semiótica del espacio escénico pág. 45

III.IV.III) [El Objeto Teatral](#) pág. 47

III.IV.III.I) El objeto según Barthes pág. 47

III.IV.III.II) Significante y simbolismo pág. 49

III.IV.III.III) Composiciones de objetos: el sintagma pág. 51

III.IV.III.IV) El objeto teatral pág. 51

III.IV.III.IV.I) Funciones del objeto teatral pág. 52

III.IV.III.V) Polimorfia del objeto pág. 53

III.IV.III.VI) Objetos del Espacio Teatral o Escénico pág. 54

III.IV.III.VII) Objetos del Texto Dramático pág. 54

- III.IV.IV) El Espacio Escenográfico pág. 55
  - III.IV.IV.I) Relaciones escenográficas pág. 55
  - III.IV.IV.II) Procesos de cambio y de comunión con la Arquitectura pág. 55
  - III.IV.IV.III) Espacio presente y Espacio latente de la Escenografía pág. 58

#### IV **Signo, Mensaje y Código teatral** pág. 59

- IV.I) El Signo Teatral pág. 59
- IV.II) El mensaje Teatral pág.69
- IV.III) El código Teatral pág. 70
- IV.IV) Finalmente...todo hacia y para el Rito pág. 72

## Capítulo II pág. 73

---

### Arte contemporáneo y Postmodernidad

---

#### I **Algunas ideas sobre Postmodernismo de acuerdo a Frederic Jameson** pág.75

- I.I) Postmodernismo: Estilo y Período pág. 76
- I.II) Pastiche pág. 77

#### II **Movimiento Postmoderno** pág. 78

#### III **Acerca del Arte Contemporáneo** pág. 83

- III.I) El Arte después de la modernidad pág. 84
- III.II) Después de los cambios pág. 91
- III.III) ...Construcciones Artificiales pág. 92
- III.IV) "Sistemas de Referencias Visuales e historia del teatro: la Pintura y la Puesta en Escena", Charla dictada pro Juan Villegas. pág. 93
- III.VI) La escenografía, un discurso dentro de otro pág. 98



IV **Alegoría y Postmodernidad** pág. 99

IV.I) La Alegoría pág. 99

IV.II) Lugar y Obra pág. 101

IV.III) Lugar escenográfico y Discurso pág. 107

IV.IV) Lo efímero de la Obra de Arte pág. 113

IV.V) Alegoría y Símbolo pág.114

IV.VI) La Alegoría: hacia diversas percepciones pág. 118

IV.VII) Alegoría, Símbolo y Signo. pág. 121

**Capítulo III** pág.125

---

**Artes de la Representación y Postmodernidad**

---

I **Postmodernidad, y Teatralidad** pág. 127

I.I) Categorías del Teatro Postmoderno pág. 129

I.II) Apropiación pág. 130

I.III) Trasgresión pág. 132

I.IV) La Representación del Otro pág. 132

I.V) Modernidad-Postmodernidad pág. 133

II **Teatro posmodernista, texto y significado** pág. 139

II.I) El texto pág. 140

III **Una teoría postmoderna, postcolonial de la "Hibridez" e "Intermedialidad" (Alfonso de Toro)** pág. 145

III.I) Algunos conceptos fundamentales transculturalidad, transtextualidad, transdisciplinaridad pág. 146

III.I.I) Translación pág. 147

III.I.II) Hibridación pág. 147

III.I.III) Transmedialidad pág. 149

## Capítulo IV pág. 151

### El otro sentido y el poder comunicativo de algunas escenografías

---

#### I Escenografía postmodernista pág. 153

I.I) Escenografía Postmodernista, la teatralidad de la arquitectura postmoderna y su función mediática pág.153

I.I.I) El football hall of frame y su sentido comunicador pág. 157

I.I.II) La Piazza d'Italia y el discurso de poder pág. 158

## Corolario pág. 161

---

### Ejemplificaciones de una manifestación escénica nueva

(Autor, propuesta, imágenes)

I Alain Germain, Un coleccionador e innovador del Vestuario Teatral. Francia pág. 163

II Giuseppe Verdi Escenografía y Vestuario, Instalaciones. Argentina pág. 169

III Raúl Miranda La escena Transmedial. Chile pág. 175

## Conclusiones pág. 183

---

## Glosario pág. 191

---

## Apéndice pág. 209

---

## Bibliografía pág. 215

---

## Agradecimientos pág.219

---

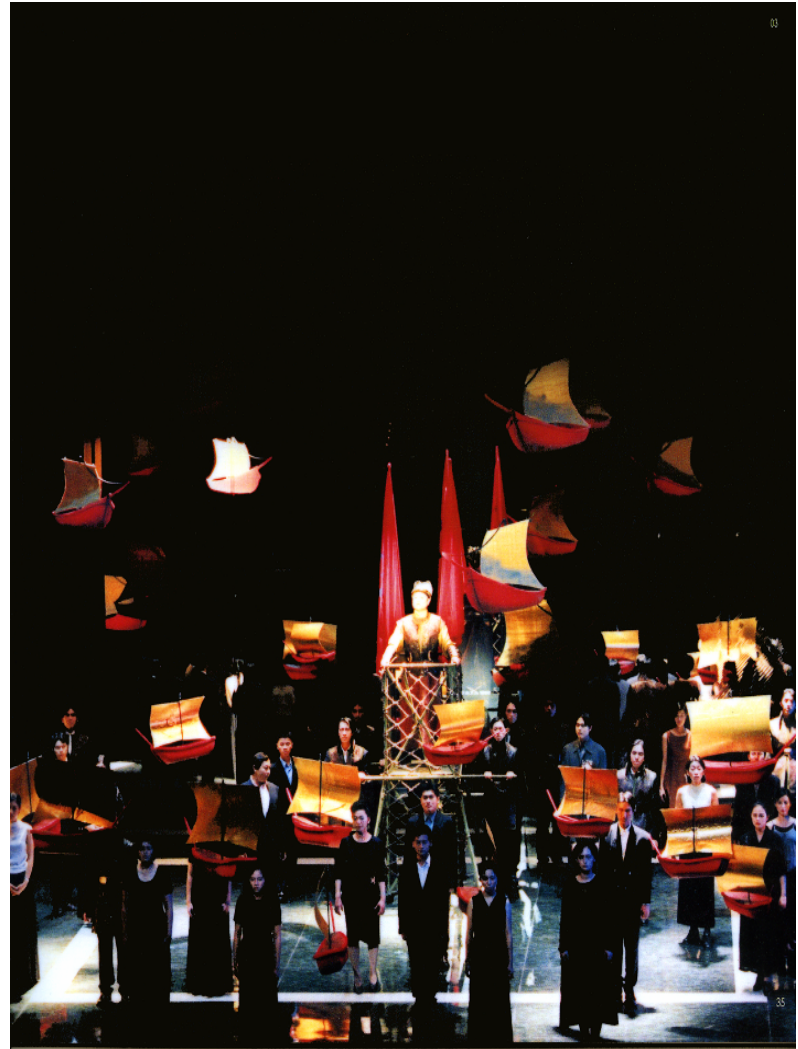
## Génesis

“DE TODAS LAS FOTOGRAFÍAS QUE VI, NO PODRÉ OLVIDAR LAS DEL STAND PROFESIONAL DE TAIWÁN. EN ESPECIAL UNA, CON COLORES ROJOS Y AZULES, DONDE A MODO DE INSTALACIÓN COLGABAN PEQUEÑOS BARCOS PERFECTAMENTE BIEN RECREADOS... SUS VELAS, SU CUERPO.

LA RAZÓN Y LA INSTRUCCIÓN QUEDARON LEJANAS. UNA ENORME FUERZA EXPRESIVA EMANABA DE LA FOTO, NO PUDE DEJAR DE MIRARLA, NO SUPE DE QUÉ ÓPERA SE TRATABA, EN QUÉ TEATRO HABÍA SIDO ESTRENADA O QUIÉN HABÍA SIDO SU AUTOR...EN FIN. SÓLO SENTÍ QUE TRAS AQUELLA IMAGEN HABÍA UN CREADOR CON UNA INTENCIÓN COMUNICADORA QUE TRASCENDÍA AL OBJETO.”

Otoño de 2004





CHENG, CHENG-KUNG / DISEÑADOR DE ESCENOGRAFÍA: TSAI, HSIU-CHIN DISEÑADOR DE VESTUARIO: CHIN, PINPING  
DISEÑADOR DE ILUMINACIÓN: HUANG, NO-HSING PAÍS: TAIWÁN, EN EL MARCO DE PQ'03 / AÑO: 1999.

(FUENTE: CATÁLOGO DE LA NACIONAL EXHIBITION OF TAIWÁN INDUSTRIAL PALACE., PRAGUE QUADRENNAL 2003)



# INTRODUCCIÓN





## Introducción

---

La gestación de esta memoria nace hace algunos años a raíz de inquietudes que tienen relación con el hábitat del actor, y cómo éste lo vive y lo comprende. Más adelante, la inquietud se expande hacia el espectador. Aquel que no sólo ve y comprende la escenografía en el marco de la Puesta en Escena, sino el que la decodifica, e incluso en algunas ocasiones, la habita. En consecuencia, obra y emisor estaban comenzando a ser los protagonistas de nuestras preguntas.

A raíz de tales reflexiones, y a al regreso de un viaje a la República Checa realizado por un grupo de alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile -guiado por la académica Maite Lobos- en el marco de la Cuadrienal de diseño Teatral de Praga 2003, y después de haber visto y comparado una infinidad de manifestaciones teatrales de muchos países del mundo, nuestro trabajo comienza a tomar forma.

## Interpretación, Postmodernidad, y Arte

“Hay que observar las referencias textuales que se entrecruzan en cada producto -considerado en su dimensión artística- y su articulación significativa, para poder situarlo respecto al paradigma -clasicismo-vanguardismo- que parece insistir a lo largo del siglo.

Santiago Vila<sup>1</sup>

El objetivo en esta memoria es, antes que todo, presentar a la escenografía y al objeto escénico (éste último, por tratarse -la escenografía-, de un conjunto o sistema de objetos o sintagmas conectados<sup>2</sup>) como la otra parte “hablante” o comunicadora de la escena. De esta primera idea se desprende una segunda -siendo el problema fundamental en esta memoria- : Desde un punto de vista semiológico y estético ¿Es posible que este sistema comunicador y significativo, sea capaz de seguir comunicando por sí mismo fuera del espacio teatral?

---

<sup>1</sup> Santiago Vila, La Escenografía, cine y arquitectura, Madrid, Ed. Cátedra, 1997

<sup>2</sup> Sintagmas conectados: por una única forma de conexión llamada Parataxis. Roland Barthes La aventura semiológica, Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1993. p. 252

En consecuencia,

¿Podrían algunas escenografías contemporáneas, convertirse, -luego de desempeñar su papel en el teatro-, en obras de arte completamente autónomas y valoradas en sí mismas por sus propias leyes estéticas?

A partir de aquella pregunta, y del convencimiento de que tales sistemas artístico-significantes son muy importantes, y esenciales en la mayoría de los montajes teatrales, - como los de la compañía Minimale, encabezada por el artista Raúl Mirada, que será mencionada en este trabajo-, nuestra investigación<sup>3</sup> parte y se desarrolla desde y por, el siguiente recorrido:

Tomamos al objeto escenografía con la idea de reflexionar sobre su estatuto estético<sup>4</sup> bajo dos prismas muy importantes: el primero, la semiología, que como decíamos anteriormente nos ayuda para una lectura y decodificación del sistema escenográfico, y por lo tanto, a comprenderlo mejor no sólo desde el teatro, sino desde sí mismo, desde sus propias leyes y necesidades, desde su propia comunicabilidad y por ende desde su trascendencia como elemento signifiante.

La semiología nos lleva naturalmente a revisar algunos aspectos de la estética que de alguna manera ayudan a reafirmar la "necesidad" de este análisis, por ser la escenografía un objeto digno de observar y analizar bajo leyes también estéticas. Esto porque la escenografía es una rama importante del arte y porque su naturaleza bipolar la hace dominar tanto las artes Visuales como las Escénicas, y empaparse seguidamente de muchas tendencias y estilos estéticos, en pro de un enriquecimiento que es vital para su creación y realización.

---

<sup>3</sup> Investigación de carácter teórico y también documental; ya que se nutre de documentos de registro, entrevistas y textos de análisis entre otros.

<sup>4</sup> Estatuto: del latín "statum". Regla: "los estatutos de una compañía." Ley básica o constitución de un Estado. (Dicc. De la Real Academia Española) En consecuencia, hemos de utilizar en este trabajo, el término estatuto estético desde el siguiente punto de vista: conjunto de leyes -aquellas leyes que nos "ordenan" y nos explican las reglas de la obra de arte y su lugar en el campo de la estética- que permiten a la escenografía teatral clasificarse dentro las artes y del estudio estético, y que conducen a la reflexión y una mirada desde un punto de vista semiológico para observar sus cualidades estéticas fuera del marco convencional para el que ella fuera creada desde un inicio. (Según Vila, la semiótica resulta de utilización necesaria, en cuanto informa sobre el aspecto de "producción de sentido" inherente a todo objeto artístico: la relación entre formas significantes y efecto de significado, característica de todo discurso.)

El segundo prisma, va por un camino mas filosófico (aunque nuestro trabajo no tenga esa característica) por tratarse de un aspecto que engloba época histórica y socioculturalidad. Este aspecto o “momento” que hemos elegido para situarnos, en pro de nuestro análisis, es la Postmodernidad. Personalmente, se nos hace casi evidente plantearnos nuestro trabajo, desde una “situación” cultural de la historia, sin importarnos mucho si nos encontramos -todavía- sumergidos temporalmente en ella o no. Lo que verdaderamente nos interesa es descubrir los puntos que se cruzan entre lo que ella plantea y lo que nosotros pretendemos estudiar. Pensamos que se trata de la Postmodernidad y de sus ideas –y no otras, por el momento- las que nos permitirán este viaje, ya que como veremos mas adelante, nuestra inquietud nace directamente de una de las características más fuertes de la Postmodernidad: su interdisciplinariedad y su multiplicidad interpretativa.

“(…) Como suele ocurrir en el ámbito de eso que se ha dado en llamar Postmodernidad, estas nuevas obras no se limitan a un medio particular; por el contrario, emplean la fotografía, el cine la performance e instrumentos tradicionales como la pintura, el dibujo y la escultura. (...)”<sup>5</sup>

Laurie Anderson

Ahora bien, hemos explicado el cómo (mediante un proceso de observación y análisis a través de la semiología) y desde dónde (desde los parámetros filosófico-artísticos de la Postmodernidad) hemos querido entender y explorar la escenografía, pero no hemos hablado de las áreas del arte que confluyen en este trabajo. Existe en este análisis la necesidad de valernos inevitablemente del teatro (¿si no, cómo hablar de escenografía teatral?), pero además, desprendiéndose de alguna idea que mencionamos mas atrás, por tratarse nuestra disciplina de una manifestación no sólo teatral o escénica en estricto rigor – sino también de una manifestación visual-plástica, nuestro discurso se vale de ella en un intento de elaborar nuestro trabajo de la siguiente manera: establecer vínculos entre plástica y escenografía encontrando puntos de convergencia que tengan relación con la manera<sup>6</sup> de entregar el discurso, con el fin de encontrar respuestas y por tanto, validar el trabajo que hacen algunos escenógrafos, en dónde establecen profundas y serias conexiones entre diseño escénico y artes visuales.

---

<sup>5</sup> Douglas Crimp, “Imágenes” publicado originalmente en la revista October, 8, 1979/ Arte después de la modernidad nuevos planteamientos en torno a la representación, p. 175

<sup>6</sup> Con el término manera, nos referimos a la forma (códigos y herramientas comunicativos) que se utilizan en ciertas obras (ya sean escenografías, u obras como instalaciones, performances, videos, etc.) predominando dos que nos han interesado especialmente y que se repetirán a lo largo de toda la investigación: el Símbolo y la Alegoría.

Nuestro interés radica en el valor de todo el proceso artístico que lleva la creación y el registro de una escenografía (ese proceso, tiene gran carga plástica: escultórica, pictórica, fotográfica etc.) Es ahí entonces, en ese cruce en el tiempo y el espacio dónde queremos darle la importancia a La Escenografía, cómo una manifestación única y trascendente en el arte.

Queremos sostener en nuestro trabajo, que existe una corriente de la escenografía actual que, luego y paralelamente de ser concebida a partir de un texto, de un tipo de actuación, de una determinada dirección, de una estética propuesta por el diseñador y el director, y luego de ser utilizada con un fin particular y especial para determinada obra de teatro, no es un objeto que pierda validez artística por el hecho de no funcionar como elemento puramente teatral, creemos que puede sobrepasar la barrera de la finalidad y lograr transformarse en un objeto artístico válido en sí mismo capaz de sostenerse bajo sus propias leyes y cualidades estéticas de objeto de arte; por lo que creemos que podría llegar a un estado evolutivo como lo es la arquitectura, que además de ser habitada puede sólo ser contemplada sin ningún otro fin que ése: el de la contemplación.

Nos encontraremos a lo largo de esta memoria, con muchos elementos particulares de un teatro no convencional; entraremos en el ámbito del Espacio escénico, del Lugar teatral, y de los vínculos que puede tener una obra dramática con el espacio donde está siendo representada, o sea, el lugar que la cobija, a veces tradicional como un teatro, y a veces no tradicional como un museo o una iglesia. Veremos cómo dialogan entres sí esos espacios y cómo la carga simbólica de uno influye en el discurso del otro.

Hablaremos, no tan sólo de Arte Contemporáneo y Postmoderno sino también de Arquitectura Postmodernista; cómo comulga con la escenografía actual; cuáles son los puntos de convergencia entre ellas y también sus diferencias.

Al final -y durante el desarrollo de todo el trabajo- veremos muchas imágenes de manifestaciones que no son directamente manifestaciones teatrales, sino otros tipos de expresiones visuales que han tenido su génesis en el teatro y en el diseño teatral. Pero sin duda, aquellas imágenes que veremos sobre instalaciones-escénicas<sup>7</sup>, y que mejor hablan sobre nuestro discurso, son los registros del trabajo del escenógrafo y director chileno Raúl Miranda, cuyo trabajo es el mejor ejemplo sobre el tema tratado en esta memoria, que humildemente ha intentado no sólo, hablar de una cuestión que sentimos importante, sino también ha querido rendir un pequeño homenaje al trabajo de este artista.

---

<sup>7</sup> Término que utiliza Raúl Miranda para hablar sobre sus Puestas en Escena.

# Capítulo I

---

## Hacia una Semiología de la Representación

- I Algunos Pensamientos sobre estética, según Hans Robert Jaus
- II Función y valor estético.
- III Lenguaje y Comunicación teatral. Hacia una semiología de la  
representación.
- IV Signo, Mensaje y Código teatral.



Para introducirnos hacia la investigación...

## I. Algunos Pensamientos sobre Estética, según Hans Robert Jauss (En el marco de un nuevo milenio)

Según Daniel Innerarity, una de las principales aportaciones de Hans Robert Jauss consiste en haber subrayado que las obras de arte únicamente existen dentro del marco configurado de su recepción, es decir por las interpretaciones que se han hecho de ellas a lo largo de la historia.

No puede existir una lógica especial del juicio estético, porque la experiencia estética ha privilegiado – si no “el modo” del conocimiento.

El concepto de experiencia estética es introducido por Jauss y otros, en el debate contemporáneo para establecer una especificidad de lo estético en un panorama polarizado, protagonizado por dos experiencias extremas. Por un lado Hiperestéticas, que niegan una racionalidad específica del comportamiento estético en nombre de un concepto integral de verdad y conocimiento formulado a partir del paradigma del arte. En el otro extremo estarían las Miniestéticas, caracterizadas por negar una racionalidad específica del comportamiento estético en nombre de un concepto estricto de racionalidad, inalcanzable para la percepción estética, a la que se ha desprovisto de toda relación cognoscitiva y significativa con el mundo.

No puede haber una lógica especial para la argumentación estética, ya que el encanto aparente de los objetos estéticos es incompatible con cualquier misión de compartir significaciones.

## I.I La Experiencia Estética

Que el arte sea un lugar de experiencia significa que los seres humanos aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse o gozar; que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia también cognoscitiva.

“Desde el punto de vista comunicativo la experiencia estética posibilita tanto la peculiar distancia del espectador como la identificación lúdica: aleja lo que nos sería difícil soportar o permite disfrutar de lo que en la vida es inalcanzable”<sup>8</sup>

En los objetos estéticos toma cuerpo alguna experiencia ejemplar con tal intensidad que rompe la rutina de la percepción.

“También en el encuentro repetido con la obra de arte hay una presentación renovada de la experiencia de que se trate. La percepción estética modifica a quien percibe, aunque sólo sea porque hace nuevamente eficaz la peculiaridad del contenido estético frente a una orientación rutinaria hacia los objetos”.<sup>9</sup>

“Y es que en la experiencia estética se modifica también la actitud hacia aquello que se experimenta como objeto estético”<sup>10</sup>

De las ideas anteriores que pertenecen a Daniel Innerarity, quien las manifiesta en su introducción a la Pequeña Apología de la Experiencia Estética, es interesante entrever en este párrafo que evidentemente, se está refiriendo hacia una posibilidad de experimentar experiencias estéticas en planos diversos.

En este caso nos referimos, a que con respecto al objeto escénico y más bien al escenográfico; éste debiera tener la capacidad ó la “condición”, de llevar al espectador, hacia una experiencia estética que tenga que ver con él mismo –durante la representación- (con el objeto escenográfico ó escénico) y no tan sólo con la experiencia de la puesta en escena misma, que engloba muchos aspectos estéticos. Luego, basándonos en el párrafo que hemos citado: “Y es que en la experiencia estética se

---

<sup>8</sup> Hans Robert Jauss, Pequeña Apología de la Experiencia Estética, Barcelona, Ed. Paidós, 2002 pág 18

<sup>9</sup> ibidem

<sup>10</sup> ibidem



modifica también la actitud hacia aquello que se experimenta como objeto estético”<sup>11</sup> éste observador teatral, sería capaz de “ver” en este objeto escenográfico, otras “cualidades”, que más bien corresponderían a sus “cualidades” propias, individuales como objeto, y no como mera “cosa”, destinada brevemente a la funcionalidad teatral. El espectador por lo tanto, sería capaz de “evolucionar” en su propia experiencia estética, para visualizar el otro “sentido”, el otro “discurso” que probablemente de halle en ese objeto teatral.

“Por eso, las revoluciones estéticas son muchas veces reconsideraciones de la idea que se tenía de lo que se puede o debe ser considerado como material estético en un momento histórico”.<sup>12</sup>

“el descubrimiento estético de la naturaleza abrió la visión de un campo absolutamente nuevo de lo estéticamente perceptible; el desarrollo de la fotografía permitió que el retratismo pictórico tuviese una soberanía inédita sobre las condiciones de una representación “fiel”; gracias a Cézanne, la presencia de zonas del lienzo no tratadas adquirió una cualidad estética central (...)”<sup>13</sup>

En ese sentido, es muy importante que nos situemos en esta época, precisamente hoy, ese hoy que inevitablemente a cada segundo que pasa, ya es ayer, pero que sin embargo marca una época, esta época, la época cultural en la que estamos inmersos mientras se desarrolla este trabajo. Es importante entonces, al momento de situarnos, ver la cantidad de factores no sólo políticos sociales o tecnológicos, que han influido o influenciado el teatro en la actualidad, si no, además, ver qué “descubrimientos” escénicos se han venido produciendo en los últimos años, después que Svoboda nos deslumbrara con su con su Linterna Mágica y todo lo que postuló con respecto a la luz, a la iluminación, y al uso del cine y la proyección de imágenes en un escenario.

Es necesario que visualicemos los “descubrimientos teatrales” que tienen que ver con la producción de sentido, con la necesidad de comenzar a dialogar en otros términos, ya no lingüísticos o textuales, sino más bien comenzar a producir “otros sentidos” mediante las imágenes que solemos captar y entender -como espectadores- antes de cualquier frase pronunciada.

---

<sup>11</sup> Jauss, ibidem

<sup>12</sup> Op.Cit. pág 19, esta idea se verá reforzada en el subcapítulo siguiente cuando hablemos de Valor Estético.

<sup>13</sup> Op.Cit. Pág 19

En ese sentido, pensando en los nuevos lenguajes visuales del siglo que recién pasó y los nuevísimos lenguajes visuales del siglo entrante –gracias a la inmensa tecnología digital-utilizados por directores y creadores teatrales de toda índole, es imposible que los señores escenógrafos no hayan captado dichos lenguajes ¡Si ellos mismo han venido poniéndolos a prueba! Considerando esto, tanto creadores como observadores han reorganizado considerablemente sus teorías, con el fin de evolucionar en una práctica teatral nueva, última, extremadamente expresiva en el sentido visual.

Con dichos antecedentes, ¿Cómo no han de hablarnos algunos objetos que han sido creados para una obra teatral? ¿Cómo no hemos de ver en ellos su particular expresividad discursiva y plástica que nos transmiten sus formas y sus colores? En ese sentido, es como si esa “sed” de “visualidad” de la que hablábamos recién, nos obligara a rescatar en ellos valores estéticos<sup>14</sup> que no tienen porqué perderse, y por lo tanto deben ser rescatados en búsquedas hacia nuevos sentidos de nuestros objetos escenográficos.

## I.II Significación estética

Para poder entender que quiere decir Jauss, según Daniel Innerarity es necesario saber o más bien hacerse cargo de la diferencia de la percepción estética frente a otros modos de percepción. “Determinar cual es por así decirlo, el significado de la significación estética”.<sup>15</sup>

¿Qué significa que determinados fenómenos tengan una significación estética? ¿Qué significa significar estéticamente?

En los postulados de Jauss, confluyen dos corrientes fundamentales: la alemana y la Anglosajona esto hace que existan para el objeto estético, varias miradas; y de acuerdo a lo que nos dice Daniel Innerarity “La confluencia consiste en considerar que una obra de arte no tiene carácter representativo, si no más bien presentativo”.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Valor Estético: será abordado en el subcapítulo siguiente

<sup>15</sup> Jauss, Op.Cit pág.19

<sup>16</sup> Jauss, Op.Cit pág. 20

Jauss se refiere al objeto de arte en cuanto éste remite a su cómo y adquiere carácter de signo. "En las obras de arte se muestra el mostrar"<sup>17</sup>

"Las obras de arte son signos cuyo sentido es mostrar cómo muestran lo que muestran."<sup>18</sup> Según Danto<sup>19</sup>, la obra de arte no es algo, sino sobre algo." Con respecto a esto, Daniel Innerarity nos hace que recordemos los Ready-mades de Duchamp, y aquellas manifestaciones dónde el objeto no sólo "es", sino también es "sobre algo", con esto se reafirma la teoría de que cualquier objeto, aunque corresponda a la categoría de las "cosas"<sup>20</sup>, como el famoso urinario, no deja de transmitir un significado, siempre correspondería a un objeto que "está ahí" por algo y sobre algo. Y justamente eso, nos dice Daniel Innerarity, es lo que nos hace distinguirlo del ordinario mundo de los objetos que no son una obra de arte y que por lo tanto no nos llaman la atención como lo hace el objeto artístico.



Figura 3

Marcel Duchamp, Fountain (Fuente), 1917, réplica de 1963  
Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, Santiago, Ed. Contrapunto, 2002

---

<sup>17</sup> Jauss, Op.Cit pág. 20

<sup>18</sup> Jauss, Op.Cit pág. 20

<sup>19</sup> Citado por Daniel Innerarity

<sup>20</sup> Las comillas son nuestras, Innerarity no ha mencionado la categoría de cosa.

" (...) al arte pertenece la interpretación y el contexto significativo, también cuando la presencia de un objeto en un recinto artístico desafía las delimitaciones acostumbradas entre lo banal y lo artístico." <sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Jauss, Op.Cit pág. 2

## Semiótica del Arte y Estética: II. Función y Valor Estético

“(...) el estudio de la estructura de una obra artística quedará necesariamente incompleto mientras no esté suficientemente aclarado el carácter semiológico del arte.”

Jan Mukarovsky

### Sobre Estética y Semiótica del Arte

Según Mukarovsky<sup>22</sup>, la Función Comunicativa del arte es evidente u oculta. La poesía, la pintura, la escultura se inscribirían en el grupo de las artes que comunican evidentemente. La música, la arquitectura, se inscribirían en el grupo que comunican ocultamente; sin embargo esto es relativo, debido a que la melodía musical y la entonación lingüística logran una fuerza comunicativa que es casi evidente. Con esto, se respalda nuestra idea de la fuerza comunicativa en esa foto taiwanesa de PQ03.

Para Mukarovsky también, la obra de Arte es Signo y Signo Comunicativo. Para él las “artes con tema”, serían las artes con contenido. Este tema parece funcionar como la Significación Comunicativa (de la obra). En realidad, según él, cada componente de la obra de arte, incluyendo los más formales (color línea etc.) contiene su propio valor comunicativo independiente del “tema”. Por lo tanto, Incluso nos recalca que en las artes sin tema, su fuerza comunicativa está justamente en sus componentes formales.

Si queremos ser precisos, tenemos que decir de nuevo que para Mukarovsky toda la estructura de la obra artística funciona como significación, e incluso como significación comunicativa. El tema de la obra tiene simplemente el papel de un eje cristizador de esta significación, que sin él quedaría vaga. La obra artística tiene, pues, dos significaciones semiológicas, la autónoma y la comunicativa, de las cuales la segunda está reservada ante todo a las artes que tienen un tema.

---

<sup>22</sup> Jan Mukarovsky (1891-1974). En el contexto de la teoría estética y semiótica checa, Mukarovsky representa el punto de articulación entre una tradición filosófica hereda de Kant y Hegel, y la teoría semiótica de la cultura que se desarrolló alrededor de las actividades del denominado Círculo de Praga. (Para más información sobre el Círculo de Praga, ver glosario).

## II.I La Función Estética

“el lugar de la Función Estética entre las demás funciones.”

“Consultando de paso la historia de la estética vemos que mucho antes de meditar sobre lo estético en el arte, la filosofía comenzó meditando sobre la belleza (es decir lo estético) como principio metafísico, como factor del orden universal. Para Platón, lo estético fuera del Arte y lo estético en el Arte se considera como uno de los tres principios supremos del orden del mundo, mientras que el arte está casi expulsado de su Estado ideal, o al menos sometido a un control casi policiaco desde el punto de vista de la utilidad que aquel tiene para el orden estatal.”<sup>23</sup>

Mukarovský, 1977

La Función Estética ocupa un campo de acción mucho más amplio que el arte mismo. Cualquier objeto y cualquier acción pueden llegar a ser portadores de la Función Estética. La opinión de Mukarovský es de que no hay ningún límite fijo entre la esfera estética y la extraestética; no existen ni objetos ni procesos que, por su esencia y estructura, y sin que se tenga en cuenta el tiempo, el lugar y el criterio con que se les valore, sean portadores de la Función Estética, ni tampoco otros que tengan que estar, en vista de su estructura real, eliminados de su alcance. Esta afirmación podría parecer exagerada... pero veamos una de las características del Arte Moderno<sup>24</sup> que con el cubismo por ejemplo, y las corrientes cercanas a éste, no impone límites a la elección del material y la técnica, igual como la estética moderna insiste en la amplitud de la esfera estética. (Idea citada por Mukarovský, de J.M Guyau, M Dessoir y su escuela, y otros).

Mukarovský nos ejemplifica lo mencionado anteriormente anticipándose casi de manera premonitoria a los inicios de la Performance y del Body Art con la siguiente frase dicha por Guyau: “Respirar profundamente, sentir como la sangre se purifica en contacto con el aire, ¿no es ésta precisamente una sensación embriagadora, a la que sería difícil negar valor estético? (Les problèmes de l’esthétique contemporaine).

---

<sup>23</sup> Jan Mukarovský, Escritos sobre estética y Semiótica del arte, Ed. Gustavo Gili, 1977

<sup>24</sup> Consideremos esta denominación, en este caso, para el arte de la primera mitad del Siglo XX.

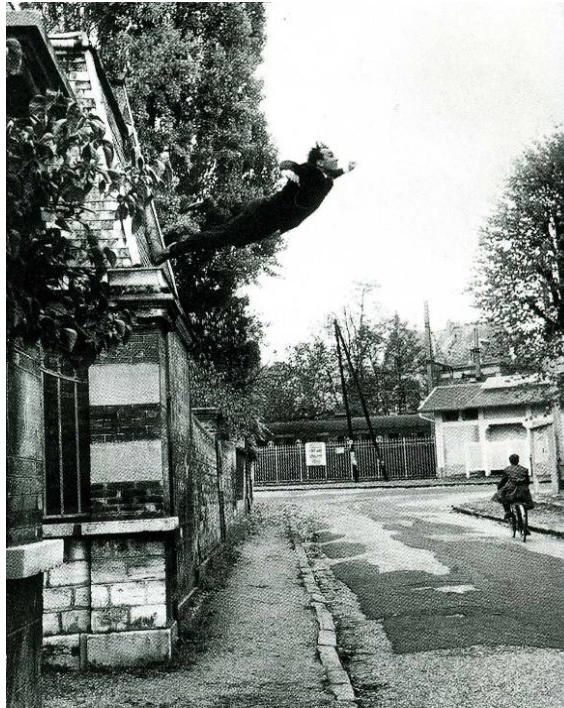


Figura 4



Figura 5

#### Ejemplos de Performance y Body Art

Figura 4: Performance; Yves Klein, Salto al vacío, 1960, El objetivo de Klein era desvincular el espíritu creativo del mundo de los objetos y el comercio, representado por su aparente intento de volar.

Figura 5: Body Art; Marc Quinn, Uno mismo (Self, detalle), 1991 Quinn extrajo unos cinco litros de su propia sangre (la cantidad que contiene el cuerpo humano por término medio), la puso en moldes de su propia imagen y la congeló. "Se trata de un asombroso estudio del autorretrato, así como de una interesante aproximación a la vitalidad y la mortalidad." <sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, Santiago, ED. Contrapunto, 2002

## II.II El Valor Estético

Citando a E. Utitz:

“La cuestión de la valorización estética de las obras de arte, es fundamentalmente distinta del problema de los límites del arte: incluso una obra de arte que valoramos negativamente desde nuestro punto de vista, pertenece al contexto del arte, puesto que precisamente respecto al arte se la valora.”<sup>26</sup>

La problemática del Valor Estético tiene que ser investigada en sí misma. Su problema fundamental consiste en la validez y el alcance de la valoración estética.

Ante todo, la obra de arte misma no es nunca un objeto permanente. A medida que pasa el tiempo, en el espacio o en la cultura, varía el medio en donde se desarrolla la obra de arte, variando la tradición artística, y por lo tanto variando el prisma con que se mira a la obra; y bajo la influencia de esas variaciones cambia también el objeto estético que corresponde, en la consciencia de los miembros de una colectividad determinada, al artefacto material, es decir a la creación artística. En consecuencia aunque una obra determinada esté valorada positivamente en dos épocas diferentes, el objeto de la valoración resulta ser cada vez otro objeto estético, es decir, en cierto sentido, otra obra de arte.

Con respecto a los valores estéticos de una obra es curiosa la analogía que hace Mukarovsky con respecto a la variabilidad de la obra y la “durabilidad” que ésta puede tener. Nos da el siguiente ejemplo: “en el arte plástico la pretensión a la durabilidad de un determinado valor artístico se manifiesta frecuentemente por la elección del material.”<sup>27</sup> Es así como una escultura de cera, nace evidentemente con distintas pretensiones de durabilidad que la de mármol o bronce.

Para Mukarovsky la variabilidad del objeto estético no es, pues, un mero fenómeno secundario que se desprende de la “imperfección” de la creación y la perfección artísticas,

---

<sup>26</sup> Jan Mukarovsky, Escritos sobre estética y Semiótica del arte, ED. Gustavo Gili, 1977 p.50

<sup>27</sup> Op.Cit Pág. 82



de la incapacidad humana para alcanzar el ideal, sino que pertenece a la esencia misma del valor estético, que no es un estado (ergon), sino un proceso (energeia).

Bajo ese aspecto, vemos que el arte teatral es un arte "no durable", fluctuante, casi inmaterial... sin embargo la piezas que lo componen, como la escenografía –nuestro objeto de estudio-, gracias a su naturaleza material, (incluyendo aquellas que sólo se limitan a ser una proyección de imagen, ya que la imagen también es un elemento que viene de la materia, por ser luz) tiene la facultad -y casi- el privilegio de permanecer después del "momento teatral" o de la Puesta en Escena.

Es justamente su materia, sea cual sea el material que se haya elegido para su factura, quien le profiere el estatus de objeto perdurable, medianamente perdurable, (o simplemente no perdurable...) (Es en esa categoría dónde podría estar la escenografía proyectada, sin embargo pensamos que si el aparato proyector es prendido nuevamente, la imagen saldrá de él impaciente en busca de una superficie dónde poder instalarse para que la vean.)

Es interesante, pensamos, y necesario, cuestionarnos la materialidad del Objeto Escenografía. Los materiales están predeterminados muchas veces por la cantidad de dinero que se maneja en un montaje y a decir verdad, ese es el factor determinante la mayoría de las veces. Sin embargo, imaginemos un montaje teatral para el cual tengamos el dinero suficiente como para trabajar con el material que queremos... "el verdadero material..." la elección se producirá bajo criterios que tengan que ver nuevamente con la economía, (porque aunque se tenga el dinero suficiente, no lo malgastamos), con la durabilidad, y con lo que queremos decir en escena. ¿Pero y ese material, que hemos elegido para nuestra escenografía, podría estar definido según el deseo de que nuestra escenografía perdure como un elemento con un valor (estético) en si mismo?

Dejamos abierta la discusión, en la necesidad de debatir acerca de la materialidad del objeto escénico, pensando en que a veces éste, puede hacernos la ilusión de algo, y otras "ser" verdaderamente ese algo.

De lo que propone Mukarovský entonces, pueden defenderse varias ideas, que pueden ser tomadas a modo de conclusión:

- La escenografía se inscribiría dentro de una particular esfera de las artes; primero, porque durante su desarrollo, ha adoptado características y usado herramientas provenientes de otras ramas del arte como la Pintura y la Arquitectura, viéndose muy influida por los estilos y las tendencias que estas artes le han aportado y también los aportes de una época histórica, reflejando en ella no solamente dichas tendencias de manera “física” o “representativa” producto de una moda, sino que además ha reflejado ideas políticas, económicas, filosóficas y todo cuanto puede reflejarse de una época histórica.
- En segundo lugar, la escenografía pertenecería -como eslabón o engranaje fundamental- a dos ramas del arte muy importantes: el Cine y las Artes Escénicas (teatro, danza, ópera). El Teatro, la Danza Contemporánea y la Ópera son artes que comprenden muchas disciplinas donde se entrecruzan el texto, la música, la actuación, la danza, el canto y la plástica etc.
- La escenografía y todo el dibujo escénico creado para la representación en términos de diseño -vestuario, iluminación, utilería y escenografía- sería a una manifestación plástica que más que actuar al servicio de la obra de teatro, lo haría en la obra de teatro., con el gran propósito de comunicar una idea.

Así, el Diseño Escénico o el Diseño Teatral como se le llama en Chile, posee engranajes que le permiten su existencia, éstos son como decíamos anteriormente: el vestuario, la iluminación, el maquillaje, la utilería, la escenografía (entendida como el espacio inventado y/ó intervenido, dónde se mueven los actores) etc., dicho en otras palabras, todo lo que pertenece al espacio habitado, presentado y representado por el actor (espacio actoral y espacio escénico) y dicho de manera más simple, todo aquello que podemos “ver” cuando comienza la obra de teatro.

“El sentido de cualquier objeto artístico se alcanza al relacionar la estructuración de sus formas concretas con su necesidad profunda, significando en un sistema de dualidades, evidenciado al contraponerse la visión cotidiana del mundo con la visión estética.

La obra de arte demuestra, así, que todo objeto tiene, al menos, dos sentidos: el que le otorga la costumbre y el que le confiere el asombro de redescubrirlo. Con lo que, en el paradigma cotidianeidad/arte (o lenguaje verbal/ lenguaje artístico), la realidad se nos muestra bifurcada como dualidad semántica.”

Santiago Vila<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Vila Santiago, La escenografía, cine y arquitectura, Madrid, ED. Cátedra, 1997



## III. Lenguaje y Comunicación Teatral

### Hacia una Semiología de la Representación

#### III.I Introducción

En esta memoria lo que se pretende, es hablar de la escenografía mediante un punto de vista semiológico que nos ayude a reflexionar en torno a ese gran sistema llamado Escenografía Teatral, con la ayuda de herramientas organizadas que nos permitan encontrar otras significancias y valores estéticos dentro de esta rama de las Artes Escénicas y por ende, también, del arte en general.

La escenografía comunica desde el primer instante en que es “vista” por el espectador; sigue comunicando en la medida que es habitada por los actores; luego sigue haciéndolo a través del diálogo que se produce entre ella y la iluminación y los demás objetos incidentes en la escena; además comunica también gracias a los cambios estructurales que ésta sufre a veces en la representación: gira, sube, baja, desaparece aparece, cambia, se destruye. Luego, en su categoría de signo, muchas escenografías tendrán el poder de seguir comunicándonos apagadas las luces del escenario. Es ese el momento que nos interesa investigar.

En los últimos años, se ha producido en el teatro, un evidente desplazamiento, nos dice Juan Villegas, del interés desde el texto verbal -texto dramático- hacia el texto espectacular -verbal, visual, auditivo-. Estos cambios están íntimamente relacionados con los cambios de una época a otra, (que podría ser desde una Modernidad hacia una Postmodernidad) y con la concepción del lenguaje que se tiene en dicha época de cambio. Tales cambios con respecto al lenguaje determinan otros cambios que tienen que ver con la concepción del objeto. Dice Villegas: “El fundamento clave es la concepción Saussuriana del signo lingüístico”<sup>29</sup>

Como el texto literario es considerado como un “productor” de lenguaje, su análisis puede enfatizar el proceso de emisión, el emisor del signo, el mensaje, el destinatario, o el contexto de la comunicación. “El énfasis en el objeto como signo lingüístico puede conducir al análisis del signo en sí en cuanto lenguaje.”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Villegas, Juan Para la interpretación del teatro como construcción Visual, Irvine, California, Ediciones Gestos, 2000.p. 11

<sup>30</sup> Ibidem

### III.II Lenguaje y Comunicación Teatral

Como nos habla Ricard Salvat –en su Prólogo de Semiología de la representación<sup>31</sup>- el lenguaje teatral o mas bien el lenguaje del espectáculo teatral a diferencia de otras manifestaciones como la televisión o el cine, nunca es fijo, nunca es igual a si mismo y por lo tanto es irrepetible. En la televisión vemos que aunque un programa se televise en directo y que además tenga un público en el estudio que lo esté presenciando, este programa será registrado, y luego, si es televisado nuevamente será exactamente igual al anterior; lo mismo sucede con el cine. Con esto, Salvat nos explica la “absoluta irrepetibilidad del signo teatral.”

Para los lingüistas el lenguaje constituye el conjunto de lenguas naturales humanas y nada más. Éste es un sistema comunicativo que funciona como una especie de código muy específico, cuya estructura hasta ahora no se ha encontrado en ningún otro sistema de comunicación entre los hombres.<sup>32</sup> El lenguaje se constituiría como un código en dos niveles: formado por Monemas: unidades mínimas significantes. Y Fonemas: unidades fónicas mínimas sucesivas no significantes.

En la Comunicación Teatral, se da un hecho, según Mounin en dónde el juego entre emisor y receptor- que se da en la comunicación Lingüística, en dónde emisor puede convertirse en receptor y receptor en emisor- cambia radicalmente a otro mecanismo: actores siempre serán emisores (hacia un público) y el público siempre será receptor; incluso es importante recalcar que cualquier manifestación como: aplausos, silbidos, gestos, forman parte de otro sistema de comunicación diferente del que constituye la propia obra de teatro. Por lo tanto espectadores, no pueden nunca responder a los actores por medios teatrales. El funcionamiento teatral, no reside por tanto en la copia del modelo de la comunicación lingüística.

Ahora bien, estamos seguros de que en una sala de teatro (o en cualquier otro lugar teatral) algo debe haber que se emparente con la comunicación.

---

<sup>31</sup> Helbo, André Semiología de la representación, Teatro, televisión, comic, Barcelona, ED. Gustavo Gili, 1978

<sup>32</sup> Claramente vemos, que los lingüistas sólo se adscriben al lenguaje que ellos estudian, evidenciando la idea de que otros medios de comunicación entre los hombres no serían un lenguaje. Para nosotros es importante recalcar entonces, que si bien, nuestra fuente es seria, es muy restrictiva y justamente está lejos de referirse al problema comunicativo que atañe nuestra especialidad: La escenografía.

### III.III El lector / espectador como constructor de significados

Para Villegas, en términos generales “La hipótesis es que el emisor del discurso -autor, director o grupo teatral- configura el mensaje con códigos que el receptor puede descifrar. Por lo tanto el emisor siempre tiene en consideración un receptor o destinatario ideal.”

Para Villegas las lecturas e interpretaciones de un texto, pueden ser variadas, y están “mediatizadas por la accesibilidad de sus códigos de lectura y por el contexto del acto comunicativo.” “la validez de las mismas no emerge de una proximidad o lejanía con respecto a un sentido original, sino de la coherencia y la significación de la propuesta dentro del sistema cultural en que se lleva a cabo la cultura.”<sup>33</sup>

#### Relación Autor – espectador

Primero que todo, la relación del espectador con el texto se da en función de que el autor ha querido comunicar algo, siendo esa la significación de la obra representada, indiscutiblemente. Sin embargo, la comunicación con el texto se hace por medio del instrumento lingüístico, pero no es una comunicación lingüística.

#### Relación Autor-actor-espectador

El canal de transmisión del texto es el actor; dicha transmisión se hace mediante un tipo de comunicación que no es precisamente lingüística; el actor comunica no con el espectador a través de una relación, que según Mounin podría quizás llamarse de Participación, quizás de Identificación, quizás de Proyección, quizás de otra manera.

#### Relación Escenógrafo- espectador

Mounin se refiere a esta comunicación, hablándonos del decorado<sup>34</sup> desde varias posibilidades de manifestación. Nos habla primero del vasto repertorio que se ha tenido de estereotipos, en el que por ejemplo una columna representa la antigüedad; un cántaro de greda, el campo; una palmera, África. También se ha visto que acompaña la escena y al actor, sin indicios propiamente situacionales. Incluso se refiere, a veces en las que el decorado se remite a una “traducción visual abstracta de la tonalidad” de la obra, por ejemplo, y no del contenido de la obra. Mounin piensa que de todas formas el decorador transmite de este modo, algo al espectador y esa transmisión se debe analizar.

---

<sup>33</sup> Villegas, Juan Para la interpretación del teatro como construcción Visual, Irvine, California, Ediciones Gestos, 2000

<sup>34</sup> En este caso, la palabra decorado, está tomada literalmente desde la perspectiva de Mounin, lo que quiere decir, que no tiene que ver con nuestra perspectiva de decorado: dónde ésta es usada más bien como sinónimo de decoración u ornamentación. Entendamos además que el concepto contemporáneo de Escenografía, es una evolución del Decorado antiguo.

Como vemos, Mounin no ahonda mayormente en el fenómeno comunicativo de la escenografía.

Quisiéramos agregar por tanto, a raíz de lo anteriormente visto según Mounin, que antes de seguir introduciéndonos en esta investigación, sería bueno que comprendiéramos la diferencia entre Espacio Escénico, Objeto Teatral, y Espacio Escenográfico.

Es cierto que un objeto, como el ejemplo de la columna griega, puede hablarnos de un lugar, transportándonos a un lugar geográficamente específico y a una época histórica específica, sin embargo, ese signo no necesariamente está emplazado ahí con el fin de remitirnos a un lugar, si no que podría contener miles de otros significados que no necesariamente tienen que ver con su naturaleza histórico - espacial. Por lo tanto, esa columna, se convierte -gracias a su significación autónoma, y a la interrelación que entabla con otros objetos en escena- en un signo que es capaz de comunicar, "desde sí mismo" como objeto independiente validado por su interrelación con los demás objetos y no por lo que sabemos de él.



### III.IV Elementos que constituyen el teatro

Veamos los elementos que constituyen el teatro<sup>35</sup>. Salvat nos habla primero del autor de la obra; luego la obra, que constituye el soporte primero desde dónde se “estructura la representación”; luego el director quien es el responsable de poner en vida la obra; luego el actor quien a través de su cuerpo y su alma da vida a los personajes; luego los accesorios escénicos -que constituyen justamente nuestro objeto de estudio en esta memoria, específicamente el objeto escenografía- como la escenografía, los vestuarios, la iluminación, la utilería etc.; y finalmente el público, quien es el que recibe la obra. Salvat, sin embargo, nos aclara que quedan fuera de la nómina otros elementos como el edificio teatral, la producción, el crítico etc. Por ser considerados elementos que si bien están adheridos al hecho teatral no constituyen parte de su esencia. Sin embargo Salvat insiste en que hay un elemento que sí es fundamental: el lugar teatral, entendiéndose éste no como el edificio teatral, sino el lugar, que puede ser cualquiera, dónde estos elementos comulgan.

#### III.IV.I El lugar teatral

Según Pavis el lugar teatral constituye el espacio dónde se concretiza la obra teatral:

“Con la transformación de las arquitecturas teatrales –en particular el retroceso del escenario a la italiana o frontal- y la aparición de nuevos espacios (Escuela, plazas, fábricas, mercados etc.) el teatro se instala dónde le parece conveniente, buscando ante todo un contacto más estrecho con un grupo social e intentando escapar de los circuitos tradicionales de la actividad teatral.”<sup>36</sup>

Para Santiago Vila<sup>37</sup> El concepto de lugar estaría relacionado con dos variables muy importantes: la primera que contiene la idea de “contorno” y la segunda con la idea de “habitar”; esto permitiría que el hombre sintiese lo de “permanecer cercado en lo libre” y por lo tanto pudiese reflexionar en su entorno y acerca de él. Para Vila el encuentro del hombre con las cosas sería el sentido de lugar.

---

<sup>35</sup> Citado por Salvat, en la misma obra.

<sup>36</sup> Patrice Pavis, Diccionario Teatral, ED. Paidós Barcelona, 1998. Pág.276.

<sup>37</sup> Vila, Santiago La escenografía, Cine y Arquitectura, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997

### III.IV.II El Espacio Escénico

Originalmente el Espacio Escénico ha estado constituido por la sala y el escenario, María del Carmen Bobes<sup>38</sup> lo califica como “ámbito escénico”. La sala como el espacio de los espectadores, y el escenario como el espacio de los actores. Esta denominación nos hace recordar de inmediato una sala convencional de teatro clásico; sin embargo estos espacios han ido cambiando en materia física, y por lo tanto una obra clásica se representa en espacios no convencionales como una industria abandonada por ejemplo. Por lo tanto sea cual sea el lugar de la representación, la oposición de estas partes no se limita a la categoría espacial, se prolonga en otros términos con los elementos que acogen uno y otro espacio: actores/público; actividad/pasividad; dejarse ver/mirar; ficción/ realidad; tiempo literario/tiempo de la realidad.

Es muy interesante ver cómo las diversas formas de representación influenciada por ámbitos escénicos diferentes, - ya sea frontal; en U, como la vista del teatro Municipal de Santiago de Chile o de la mayoría de los teatros clásicos; en O que es de carácter centrífugo, dónde el espectador rodea totalmente la escena; en X, dónde ocurre lo inverso a lo anterior: el público se encuentra al centro, rodeado por la representación -, no son semióticamente neutros; por el contrario generan, propician o intensifican un sentido del texto literario y del texto espectacular y tiene implicaciones incluso de tipo físico sobre los espectadores, a los que predisponen en un sentido de participación o de alejamiento. Resumiéndose según María del Carmen Bobes en las dos siguientes categorías: la envolvente y la de enfrentamiento.

Nos gustaría mencionar al respecto de los espacios no tradicionales, a modo de ejemplificación, al director de teatro brasileño, Antonio Araujo, uno de los expositores en el primer Encuentro Iberoamericano de Escenografía realizado hace dos años en el Departamento de Teatro de la Universidad De Chile , para ejemplificar el uso de espacios no convencionales, y cual es la finalidad de ese uso.

---

<sup>38</sup> María del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, ED. Arco/libros, S.L; 1997

Araujo comenzó una Trilogía el año 1992 con la obra *O Paraíso perdido*, que fue el génesis de su trabajo. Ese montaje se realizó en el espacio de una Iglesia de Sao Paulo. En el año 1995 monta la obra *O livro de Jó* que se montó en un Hospital también de Sao Paulo. En el año 2000 monta la obra *Apocalipse 1.11* en una cárcel de la misma ciudad, completando así una trilogía que tiene como punto de partida textos bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento. Los espacios –no tradicionales- que elige, representan una localización tanto física como simbólica, dónde la carga que guardan esos espacios –espacios cuyo valor e importancia no tiene tanto que ver con su configuración arquitectónica, sino más bien con la función que cumplen- corresponde al valor esencial que Araujo encuentra en ellos.

“En base a nuestro punto de vista, el significado simbólico, histórico, e institucional del lugar es más importante que sus posibilidades escénico-arquitectónicas.”

Antonio Araujo

(Santiago de Chile, Dpto. de Teatro U. de Chile, Primer Encuentro Iberoamericano de Escenografía, 2003)<sup>39</sup>

### III.IV.II.I Espacios representados/ Espacios narrados

Para María Bobes, existen cuatro tipos de espacios escénicos, que estarían vinculados u originados por la obra, los actores, el escenario, los objetos del escenario. Se clasificarían en los siguientes:

- **Espacios dramáticos:** lugar que crea el drama para situar a los personajes.
- **Espacios Lúdicos:** lugares creados por los actores, con sus distancias y movimientos.
- **Espacios Escenográficos:** que reproducen en el escenario mediante la decoración<sup>40</sup>, los espacios dramáticos.
- **Espacios escénicos:** lugar físico donde se representan los otros espacios.

---

<sup>39</sup> Fuente: CD del Primer Encuentro Iberoamericano de Escenografía, 2003

<sup>40</sup> En este caso, la palabra decoración está utilizada con el mismo concepto de decorado.

Los espacios que a nosotros nos interesan son el Espacio Escénico y más específicamente el Espacio Escenográfico, además de la relación que entre ellos se produce.

Según Bobes, existen espacios que pueden semiotizarse icónicamente, y tener un sentido que se integra en el de la obra, sin que sea necesaria una identificación por medio de la palabra, por ejemplo un escenario que se llena de objetos que agobian al personaje es signo icónico de una situación incómoda, abrumadora, como ocurre en El precio de Arthur Miller; y un escenario inclinado y demasiado lleno de espejos, puede remitir a una situación resbaladiza y ambigua en sus testimonios, como ocurre en Las criadas de Genet. Esto significa, como veíamos en la introducción de nuestro trabajo, que la disposición de la escenografía, del espacio lúdico, de los espacios escenográficos en los límites fijos de un determinado escenario adquiere un sentido y se convierte en un sistema de signos, o de formantes de signos, que es preciso leer.

Una segunda posibilidad es que los espacios se semioticen simbólicamente mediante sentidos acumulados, por ejemplo, el que procede de las luces violentamente frías que remiten a espacios oníricos en Así que pasen cinco años, o bien de la luz verde que utiliza Egon Woolf para simbolizar la vitalidad de los inmigrantes italianos y sus hijos en los barrios periféricos de Santiago de Chile, frente a las luces cálidas de los interiores donde el sosiego de los talladores de vidrio es el resultado de una visión sosegada y estabilizada de la vida (Mansión de lechuzas). (Todos los ejemplos anteriores son expuestos por María Bobes).

### III.IV.II.II Para una semiótica del espacio Escénico<sup>41</sup>

El académico Héctor Ponce de la Fuente<sup>42</sup> habla de tres puntos en orden, para comenzar. Y son los siguientes:

- 1) Comunicación teatral.
- 2) El paso de la semiología del texto dramático.
- 3) Una concepción crítica del espacio escénico.

Con respecto a lo dicho por Mounin sobre la comunicación en el teatro; dónde dice que no existe comunicación en el teatro (en el hecho escénico) en los términos que supone la comunicación tradicional; Ponce nos aclara lo siguiente: “Mounin está aludiendo a la relación que se produce entre los distintos sistemas enunciativos que conforman el sistema de semiotización general del acontecimiento escénico, y que según su criterio proporcionan indicios que fortalecen la interpretación de éste”.

“El espectáculo teatral no se lee, no se decodifica como un mensaje lingüístico ordinario. Simplemente el espectáculo teatral está constituido (en general) como una especie muy particular de sucesión de acontecimientos producidos intencionalmente para ser interpretados” (1973:48)

Ponce dice: “De ahí la importancia que se le atribuye a la semiología del teatro, concebida como la investigación metódica de las reglas que rigen esa producción muy compleja de indicios y estímulos”.

La semiología teatral tiene sus orígenes en la década de los 30 en el Círculo Lingüístico de Praga, sin embargo, no alcanza real divulgación hasta los años 60 y 70. Es interesante percatarnos que esta importancia semiológica, ésta divulgación de esta “nueva disciplina” ó “nuevo estudio”, se hace fuerte en un momento lleno de cambios y revoluciones, incluso, un momento que para algunos corresponde al quiebre de la

---

<sup>41</sup> Héctor Ponce; Para una semiótica del Espacio escénico, Apuntes para la cátedra de semiología del teatro, Santiago, ED. U. de Chile, Facultad de Artes, Dpto. de Teatro, 2003

<sup>42</sup> Académico, Profesor de Semiología de Pregrado y Postgrado en la Facultad de Filosofía y Humanidades y en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, entre otras.

modernidad. ¿Es que las circunstancias históricas y filosóficas se las arreglaron para el surgimiento de una nueva rama del saber que calzaría estupendamente bien con las nuevas expresiones del arte y la literatura?

Dice Ponce: “Constatar, con Roland Barthes, que el teatro es una especie de “máquina cibernética” que produce mensajes de naturaleza varia y que actúan en diversos planos o niveles de sentido, exige detenerse en el modo de recepción de esos mensajes.” Luego agrega: “en el teatro, el uso de un método semiológico constituye una necesidad en tanto el signo alcanza ahí las posibilidades y todas las circunstancias pragmáticas que crean su sentido, o lo concretan, si ya lo tiene, porque la representación no se realiza sólo con palabras sino con objetos que se semiotizan en la medida que son utilizados por los sujetos que desarrollan la acción teatral”. Vemos que esta idea se relaciona directamente de los postulados de María Bobes, los cuales están tratados en esta memoria.

Ponce propone una “estructura modélica que considera en términos dialécticos la coexistencia de dos universos semióticos: el plano o nivel discursivo y el plano icónico objetual. La relación crítica y activa que se resuelve en el lector – espectador – es la responsable de inaugurar un tercer nivel, el del significado, que es el resultado de la relación entre una semiosis de la producción y otra de la recepción, cuestión que a todas luces demuestra que el sentido o la significancia de una determinada obra posee un carácter preformativo y en permanente reelaboración.”

“En lo que toca al espacio escénico, y por ende al diseñador teatral, la labor central consistirá en una operación de “llenado” del espacio intermedio que media entre texto (sea cual sea su naturaleza) y su representación. Como tal, es una labor de reemplazo semiótico en la que el escenógrafo aporta con signos visibles y decodificables a la composición del sentido global del acontecimiento escénico. Habría que precisar además, que dicha práctica constituye un discurso relativamente autónomo (respecto del dramaturgico - actoral) que en términos de la recepción confluye con los otros discursos o sistemas de signos”.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Héctor Ponce, *Ibidem*

### III.IV.III El objeto Teatral

#### III.IV.III.I El objeto según Barthes

¿Cómo dan sentido los hombres a las cosas que no son sonidos?

Roland Barthes<sup>44</sup>

Para empezar a hablar de objeto teatral, debemos adentrarnos al concepto de objeto puro. Hemos elegido la definición de Roland Barthes que aquí les presentamos.

#### El objeto

“No hay que confundir “significar” y “comunicar”: significar quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurales de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes.

Roland Barthes<sup>45</sup>

Las definiciones Bartheanas en general, no dejan de sorprender por su simpatía y por lo cercanas que se nos hacen. Comprender la definición de objeto está lejos de convertirse en una tarea difícil, sin embargo es inevitable ejecutar la tarea de ir relacionándola con la idea que tenemos de objeto teatral... antes que todo, debemos saber que existe una definición de objeto que lo define con cualidades existenciales, o sea características que no tienen que ver con su “utilidad” sino que tienen relación con lo que este objeto “produce” en la mente de las personas, cómo y que significa la relación que hay entre ellos. Luego, existen las connotaciones tecnológicas del objeto, aquellas que definen al objeto como lo que es fabricado. “se trata de la materia finita, estandarizada, formada y normalizada, es decir, sometida a normas de fabricación y calidad; el objeto se define ahora como un elemento de consumo. El objeto por tanto se escapa de lo infinitamente subjetivo como dice Barthes para acercarse a lo infinitamente social.

---

<sup>44</sup> Roland Barthes, La Aventura Semiológica, ED. Paidós Comunicación, Barcelona, 1993

<sup>45</sup> Op. Cit, pág. 246

Este objeto, hecho para prestar alguna utilidad y por ende portador de una gran tarea: como la de ser mediador entre el hombre y el mundo, no sólo es “útil” sino que inevitablemente es comunicador de informaciones.

Cada objeto tiene la particularidad de tener sentido. Un auto deportivo tiene la misma “función” que tiene un antigua jeep ocupado en la sabana africana, el de trasladarse, como función primera. Sin embargo cada objeto es diferente porque comunican diferentes informaciones. Esto no es ni más ni menos que la semantización del objeto. Ningún objeto está desprovisto de sentido; todos inevitablemente comunican desde su esencia, desde su función, desde Como son utilizados y por quién.

Para Barthes todo objeto tiene dos coordenadas muy importantes: una coordenada simbólica y una coordenada de la clasificación o taxonómica. La coordenada simbólica se refiere a que todo objeto es por lo menos el significante de un significado; y la taxonómica se refiere a que todo objeto pertenece a un “grupo” de objetos, que es clasificable. Ahora bien, la paradoja es que justamente, para estudiar el sentido de los objetos es necesario, según Barthes, darnos a nosotros mismos una “sacudida” de distanciamiento, para objetivar el objeto, estructurar su significación: “y para ellos hay un recurso que todo semántico puede emplear, y consiste en recurrir a un orden de representaciones donde el objeto es entregado al hombre de una manera a la vez espectacular, enfática e intencional, y ese orden está dado por la publicidad, el cine e incluso el teatro. Veamos:

“En cuanto a los objetos tratados por el teatro, recordaré que hay indicaciones preciosas, de una extremada riqueza de inteligencia, en los comentarios de Brecht sobre algunas de sus puestas en escena; el comentario mas célebre consiste en la puesta en escena de Madre Coraje, donde Brecht explica muy bien el tratamiento largo y complicado al cual hay que someter a ciertos objetos de la puesta en escena para hacerles significar cualquier concepto; porque en la ley del teatro no basta que el objeto representado sea real; hace falta que el sentido sea separado de alguna manera de la realidad: no basta presentar al público un vestido de cantinera realmente ajado para que signifique el deterioro: es preciso que usted director invente los signos del deterioro.”<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Roland Barthes, La Aventura Semiológica, ED. Paidós Comunicación, Barcelona, 1993 p.250.



Hemos destacado la palabra "invente" por la razón de que es justamente ahí, en el inventar el signo de, dónde se funda la gran tarea del diseñador de escena. En la instalación escénica Mac T.V de Raúl Miranda cada objeto era signo de otra cosa. Tales objetos que significan otra cosa más allá de significarse a sí mismos, son llamados por Raúl Miranda Semióforos.

### III.IV.III.II Significante y simbolismo

Los significantes del objeto son unidades materiales como todos los significantes de todo sistema de signos, no importa cual, es decir, colores, formas, atributos, accesorios. Uno de los estados principales de un significante es el estado puramente simbólico, o sea cuando objeto remite a un solo significado; es el caso como dice Barthes el de los grandes símbolos antropológicos: como la cruz o la media luna. Barthes se pregunta si tales objetos o signos son realmente bien estudiados hoy en día... ese grupo de símbolos que han venido expresándose a lo largo de la historia ¿de qué manera reflexionamos en torno a ellos hoy en día? Queremos al respecto mostrar brevemente la propuesta del artista Andrés Serrano (Nueva York 1950) y su reflexión en torno al objeto y los símbolos religiosos.

Figura 6: Esta imagen pertenece a la serie de cuarenta fotografías que, sobre la Iglesia, Andrés Serrano<sup>47</sup> realiza en 1991 durante un viaje por Europa que le lleva a visitar Italia, Francia y España. La serie incluye, además de interiores de iglesias, un grupo de retratos de personajes eclesiásticos. En estos retratos, el objetivo de Serrano se concentra en el simbolismo de la vestimenta y en los detalles del gesto. Ese mismo año confiesa en una entrevista con Coco Fusco lo que puede ser la intención última de esta serie: "Me atraen los símbolos de la Iglesia. Me gusta la estética de la Iglesia. Me gusta el mobiliario de la Iglesia. Me gusta ir a la Iglesia por razones estéticas, más que por razones espirituales. En mi obra exploro mis propias obsesiones católicas. Un artista no es nada sin sus obsesiones, y yo tengo la mía". De hecho, Serrano ha mantenido desde el comienzo de su obra un sentimiento ambiguo hacia la fe católica y la representación de sus símbolos ha sido una de las constantes de su trabajo. Después del escándalo que supuso la reprobación pública de su *Piss Christ* en el Congreso, afirmó que "la religión descansa en símbolos, y mi trabajo como artista es perseguir la manipulación de ese simbolismo y explorar sus posibilidades". En su obra podemos apreciar no sólo la presencia directa de estos símbolos sino también que utiliza las composiciones del arte religioso para crear algunas de sus fotografías de tema profano.



Figura 6: The.Church (St.Clotilde,Paris),1991 / Fuente: Colección de Fotografía Contemporánea de Telefónica.

<sup>47</sup> Para mayor información sobre el artista, ver Glosario.

### III.IV.III.III Composiciones de objetos: el sintagma

Cuando los objetos dejan de presentarse aisladamente, y nos encontramos con composiciones de objetos estamos en presencia de un sistema llamado sintagma. La yuxtaposición pura y simple de los objetos se llama parataxis. Esta clase de parataxis es muy frecuente en la vida: es el régimen al que están sometidos, por ejemplo, todos los muebles de una habitación. Por ende que mejor ejemplo que la escenografía y el diseño integral de obra teatral como una parataxis: cada objeto de la escenografía, cada elemento del vestuario, cada intención de la luz...

“Creemos encontrarnos en un mundo práctico de usos, de funciones, de domesticación total del objeto, y en realidad estamos también, por lo objetos, en un mundo de sentido, de razones, de coartadas: la función hace nacer al signo, pero este signo es reconvertido en el espectáculo de una función. Creo que precisamente esta conversión de la cultura en pseudonaturaleza es lo que puede definir la ideología de nuestra sociedad.”<sup>48</sup>

### III.IV.III.IV El objeto teatral

Según Pavis, actualmente, “la dificultad de establecer una frontera nítida entre el actor y el mundo ambiente, la voluntad de contemplar el escenario globalmente y según su modo de significación han promovido al objeto al rango de actante primordial del espectáculo moderno”. (Pavis, Diccionario Teatral)

El objeto del que habla Pavis varía en función de la dramaturgia empleada y se integra- si es bien utilizado- al espectáculo del cual constituye el apoyo visual y uno de los significantes esenciales.”

---

<sup>48</sup> Barthes, Op.Cit p.255.

### III.IV.III.IV.I Funciones del objeto teatral

Hay varias, y generalmente tienen que ver con el tipo de montaje y la propuesta escénica del director dónde incide directamente, muchas veces, y de manera muy esencial, la propuesta creativa del escenógrafo.

Para Pavis las funciones del objeto teatral pueden dividirse en:

- a) Mimesis del marco de la acción: el objeto a partir del momento en que es identificado por el espectador sitúa inmediatamente el decorado. Objeto naturalista, objeto realista, y objeto simbolista que establece una "contrarealidad" que funciona de manera autónoma.
- b) Intervención en la actuación: el objeto teatral es utilizado para determinadas operaciones o manipulaciones. cuando el decorado no es figurativo, algunos elementos sirven como máquinas para la representación: (practicables, planos inclinados, móviles, máquinas constructivistas, etc...) "entonces, el objeto es menos funcional que lúdico: "produce" sentidos escenográficos que se injertan en el texto."
- c) Abstracción y no figuración: "cuando la puesta en escena se organiza únicamente a partir del juego del actor, sin presuponer un lugar de acción específico, el objeto suele ser abstracto, no es utilizado según un uso social y toma un valor de objeto estético (o poético)." (Schlemmer, citado por Pavis)
- d) Paisaje mental o estado anímico: "el decorado proporciona una imagen subjetiva del universo mental o afectivo de la obra: el objeto raramente es, en este universo figurativo, si no fantástico, onírico o "lunar"."

### III.IV.III.V Polimorfía del objeto

- a) Desviación de sentido: el objeto no mimético se presta a todos los usos, en particular a los que podrán parecer los más alejados (técnica surrealista del objeto encontrado, desviado o distanciado.)
- b) Nivel de aprehensión: el objeto no está reducido a un único sentido o nivel de aprehensión.
- c) Desmultiplicación de los signos: "no existe ningún objeto en estado bruto que no posea ya un sentido social y que no esté integrado a un sistema de valores." (Baudrillard)
- d) Artificialización / materialización: el objeto aquí funciona como significado, es decir su materialidad (su significante) y su identidad (su referente) se hacen inútiles y se integran al proceso global de la simbolización. Todo objeto puesto en escena experimenta este efecto de artificialización/abstracción (de semiotización), lo cual no deja de separarlo del mundo real y de intelectualizarlo.

Sin embargo existe el proceso inverso, dónde se colocan en escena objetos con una materialidad determinada como metal, cuero, telas etc. Con el fin de crear en el espectador una idea global de sensaciones producidas por la materialidad escogida y no por un significado específico. Esta tendencia actúa mediante el proceso mental de asociaciones y sensaciones en el espectador producidas por los materiales escogidos, que finalmente, trabajan en función de una atmósfera material y de color para la obra.

Incluso se refiere a veces en las que el decorado se remite a una traducción visual abstracta de la tonalidad, por ejemplo y no del contenido de la obra. Mounin piensa que de todas formas el decorador transmite de este modo algo al espectador y esa transmisión se debe analizar.

### III.IV.III.VI Objetos del Espacio Teatral ó Espacio Escénico

Según Anne Ubersfeld,<sup>49</sup> el espacio teatral estaría compuesto por los siguientes objetos:

- Los actores
- La escenografía (ella utiliza la palabra decorado)
- La utilería.

Sin embargo existen otros elementos “objetuales” , físicos en escena: la luz que forma parte fundamental y medular de la iluminación; el vestuario que pasa a ser además de “ropa”, un objeto que viste el cuerpo del actor, por lo tanto el actor ya no sólo mueve su cuerpo con la ropa que usa todos los días para salir a la calle o la que se pone para hacer training físico o ensayar, sino que se mueve con ese objeto que lleva encima y que es signo en el espacio escénico. La voz, la música y todo sonido emitido en la representación también es un objeto imperceptible que ocupa un lugar en el espacio escénico. Ahora bien, es imperceptible a la vista y no se puede tocar, sin embargo se percibe al oído e incluso las ciencias físicas pueden percibirla físicamente.

### III.IV.III.VII Objetos del texto Dramático

Así bien, como piensa Anne Ubersfeld (op.cit.) existen tres tipos de objetos tal como aparece en el texto dramático:

- a) Objeto que es el que aparece en las didascalias o en los diálogos que puede ser un objeto utilitario.
- b) Objeto – decorado, que puede ser referencial; icónico e indicial, el objeto remite a la historia, a la pintura. Todos los teatros utilizan este tipo de objetos. La puesta en escena romántica tiene como meta la “exactitud” histórica, es decir la conformidad del objeto con la idea común que el espectador puede hacerse de un decorado histórico; el objeto naturalista denota un ambiente de “vida cotidiana”.
- c) El objeto puede ser simbólico; su funcionamiento entonces es esencialmente retórico. (Se nos presenta como metonimia o metáfora de un tipo de realidad psíquica o socio-cultural).

---

<sup>49</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica Teatral*, Madrid, Ediciones Cátedra, Universidad de Murcia, 1993. Pág. 137

Con lo anterior, nos damos cuenta que el espacio escénico es producto de una variedad bastante extensa de relaciones entre objetos, que pueden darse a través de figuras retóricas como la metáfora, la metonimia, la sinécdoque etc. Por lo tanto, si comenzáramos a poner en juego todas las “combinaciones” que pueden resultar de las diferentes relaciones entre objetos (teniendo en cuenta que los hay de varios tipos), figuras retóricas e ideas a transmitir, se nos abre una gama infinita de posibles nuevos significados y significantes, desde una perspectiva, por supuesto, escenográfica.

La comunicación que puede surgir desde un espacio escénico y/ó desde un espacio escenográfico o escenografía, depende de muchos factores.

#### III.IV.IV Espacio escenográfico

“En el sentido moderno, (la escenografía) es la ciencia y el arte de la organización del escenario y del espacio teatral.”

Patrice Pavis, Diccionario Teatral, p.164

#### III.IV.IV.I Relaciones escenográficas

El sentido que pueden tener los espacios escenográficos está en relación con los objetos, que limitan y encuadran los espacios dentro del espacio general, y con los personajes que los ocupan; también está en relación con la segmentación relativa del mismo espacio: espacios amplios o espacios pequeños; espacios cerrados frente a espacios abiertos; espacios iluminados frente a espacios oscuros; situación horizontal de los espacios ocupados, o división vertical del escenario para señalar espacios reales frente a espacios oníricos, vida frente a recuerdos, tiempo presente frente a tiempo pasado. La creación de oposiciones con el espacio reproduce las oposiciones semánticas posibles con otras unidades del drama y de la representación dramática.

#### III.IV.IV.II Procesos de cambio y comunión con la arquitectura

La escenografía ha vivido desde la antigüedad varias transformaciones según el lugar de origen y las necesidades a las que se ha visto expuesta. En la antigua Grecia como una manera de escapar de la vida de la ciudad, los habitantes de la Polis decidieron

aprovechar los faldeos de las colinas para instalar su teatro. Las representaciones -que provenían de los ritos oficiados para el Dios Baco en tiempos pretéritos-, comenzaron dándose de manera circular situando el lugar de acción en el centro, mientras que el lugar de expectación se constituía en un círculo que formaba un anillo en torno al altar. Hay interpretaciones psicoanalíticas que piensan que esta actitud corresponde a la actitud humana de reflexión del hombre, quien olvidado de lo exterior se ensimisma, se vuelve a su interior y se plantea los problemas que le afectan como individuo de la especie humana. Mas tarde en la etapa de la historia de Grecia, el círculo se abre y el lugar del actor es un espacio muy reducido llamado Proscenio situado delante de la Eskene (una pequeña "casa" que mas adelante hará de Palacio en la representación). En el medio círculo que ha quedado del círculo antiguo -la Orquesta-, se instala el Coro, ente narrador y omnisciente que muy pocas veces intervendrá en el drama. El público en este tipo de teatro (Época Clásica griega) está distanciado de la acción y del actor, y se convierte en un espectador sin capacidad de atravesar el telón: no puede participar del tiempo y de los espacios dramáticos.

Mas adelante, el teatro romano, quien se nutrirá por los inventos griegos en torno a la escena, interpretará comedias y todo tipo de teatro para que el público vaya solamente a divertirse y a olvidarse de las cotidaneidades de la vida; a diferencia del teatro griego: trascendental, cuestionador y filosófico.

En el Renacimiento, (los inventos sobre el edificio teatral ya están listos, lo han hecho los griegos con éxito) la preocupación será cómo "vestir" el teatro para darle mayor verosimilitud a las historias contadas. Se contratan célebres pintores quienes ya manejan la perspectiva (el gran invento del Renacimiento) para elaborar telones pintados -verdaderos cuadros- representando una multiplicidad de entornos como plazas, ciudades, palacios etc. Sin embargo luego empezará a existir la necesidad de hacer aún mas verosímil el entorno por lo que estos "cuadros" se desmiembran y mágicamente comienzan a existir los primeros practicables escenográficos (que distan mucho de la maquinaria griega). Con este descubrimiento, comienzan a instalarse objetos en el escenario en el orden de "mas grande a mas pequeño" hacia atrás para potenciar la perspectiva.

Así sucesivamente, los teatros se desarrollarán de acuerdo a lo que ellos consideran importante para la representación. El teatro Isabelino se manifestará de una manera muy especial, ubicando el público en "U" y dejando prácticamente vacío el escenario, libre de



objetos, dónde el público tendrá que encargarse de imaginar la escenografía. Cada teatro, cada pueblo, con su manera de representar.

Ahora bien, después de revisar muy someramente las características de los primeros teatros, aquellos que han sido los cimientos del teatro actual, llama muchísimo la atención cómo han ido evolucionando de la mano tanto el edificio teatral -quien contiene al espacio teatral o escénico- y el espacio escenográfico. En la antigua Grecia, vemos que la escenografía no es más que el mismo edificio teatral y su entorno o sea el paisaje dónde está inmerso el teatro. Luego en el Renacimiento, el problema del edificio sólo se perfecciona, ya que lo han inventado los griegos, lo que da el tiempo y el interés de comenzar a "inventar" espacios escenográficos que ayuden a la mejor comprensión de la obra y sin duda, a "embellecerla".

Vemos entonces que muchas veces, quizás la mayoría, es muy difícil separar espacio escénico de espacio escenográfico, porque han venido avanzando juntos desde la antigüedad, nutriéndose mutuamente y sacando muchísimos aspectos de las demás artes para su existencia: la plástica, la escultura, la arquitectura.

Es en esa comunión (la que ejemplificábamos antes con el trabajo de Antonio Araujo y su Trilogía) donde se centra nuestro interés (Más adelante veremos cómo esa comunión se ha manifestado entre actantes postmodernos). Así es, como hemos visto, desde hace mucho tiempo las artes escénicas han venido avanzando junto a las artes de la Arquitectura, la Pintura, la Escultura. Hoy en día se confabulan otras, provenientes de la plástica, de lo audiovisual, de lo escénico: la instalación, el video, la performance, etc. esta confabulación y retroalimentación ha venido produciendo que las artes escénicas evolucionen alocadamente, en forma rápida y ágil, y a veces muy pretenciosamente, lo que ha hecho que en algunas ocasiones se nos haga difícil distinguir una obra de teatro de una obra de danza, por ejemplo. La escena inevitablemente se constituye, según nuestra opinión, como una manifestación viva, múltiple, en constante evolución, y tan rica que es capaz de abrirse a una interrelación con todas las otras manifestaciones artísticas y no artísticas que puedan ayudarle a perfeccionarse y a comunicar de la mejor manera posible.

### III.IV.IV.III Espacio presente y espacio latente de la escenografía

El espacio representado en el escenario es el "espacio presente" y el espacio latente es el espacio que ha querido poner de manifiesto el autor y que encierra todos los demás espacios que se mencionan. Al espacio presente llegan los personajes procedentes de los espacios latentes que ellos mismos suelen citar.

El espacio puede estar dado por el autor de la obra como también por el director; es decir, una misma obra puede ser representada de múltiples maneras y en múltiples espacios escenográficos y teatrales.

## IV. Signo, mensaje y código Teatral

### IV.1 El signo teatral

La solidez de una estructura teatral lleva a los signos teatrales a revestirse de significaciones complejas. Para Salvat, cuando un signo se estabiliza aumenta su potencial de significación y de relaciones. Estas características de los signos teatrales se ven fuertemente ejemplificadas con el teatro oriental: el Nô Japonés, el teatro Kabuki (más reciente) el teatro tradicional chino, entre otros. En este teatro por ejemplo, un gesto de un actor puede significar una cosa en una situación específica; sin embargo, ese mismo gesto, en otra situación puede significar otra cosa.

Relacionando esta idea con la de la "absoluta irrepitibilidad"<sup>50</sup> del signo teatral; veremos como cree Raúl H. Castagnino que una obra teatral nunca es igual, estará regida por variables infinitamente subjetivas, como el humor por ejemplo (sin duda las variables pueden ser miles y no solamente corresponderán a estados cambiantes en el actor, eso sólo es una parte, podrán ser factores de todo tipo y que tienen que ver con todas las piezas que componen una obra teatral.) que harán que siempre tenga leves variaciones.

Ahora bien, con respecto a esto, ya Jindrich Honzl<sup>51</sup>, en 1940, y con carácter de pionero afirmaba lo siguiente: "Es imposible decidir en el teatro de una vez por todas si lo que se llama de ordinario un gesto (de actor) no será ejecutado por un elemento de la escena, de proveer, de proveer si lo que es fenómeno pictórico no será confiado a la música..."

Entonces, que mejor definición para que podamos entender la "transformabilidad del signo teatral"<sup>52</sup> es gracias a él (al signo teatral) que se explica la transformabilidad de la estructura teatral.

Salvat, nos acerca además al planteamiento de Honzl que piensa que la base fundamental del teatro no siempre es el texto, y para esto nos pone de ejemplo la Commedia dell'Arte: él cree que "cada período de la historia actualiza un elemento diferente del fenómeno teatral, y que la energía creadora de tal o de cual factor puede reemplazar o borrar el resto sin que mientras tanto gane con ello en eficacia teatral". Con esta afirmación, refuerza la idea de que no siempre lo fundamental en el teatro es el trabajo

---

<sup>50</sup> Citado por Salvat en *Semiología de la representación, Teatro, televisión, comic*, Barcelona, ED. Gustavo Gili, 1978

<sup>51</sup> Profesor que fue responsable del Teatro Nacional de Praga y titular, a la vez, de una cátedra universitaria.

<sup>52</sup> Salvat, "Prólogo", en *André Helbo, Semiología de la representación, Teatro, televisión, comic*, Barcelona, ED. Gustavo Gili, 1978

del actor o el trabajo del director, si no que cada época indica cuáles son sus necesidades fundamentales dentro del espectáculo y por lo tanto la importancia de uno de otro elemento es rotativa.

“El arte teatral es, entre todas las artes, y quizás entre todos los ámbitos de la actividad humana, dónde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad e intensidad”<sup>53</sup>

“Las diferencias que el teatro tiene respecto a otros géneros literarios se dan en el proceso de comunicación que la obra escrita inicia y que culmina en la representación escénica, dónde los signos verbales del diálogo se manifiestan en simultaneidad con signos de otros sistemas sémicos no verbales.”<sup>54</sup>

Como nos dice María Bobes, el teatro empieza su proceso comunicativo desde el texto, desde la obra escrita. Ésta está conformada por signos verbales y no verbales. Los signos verbales del diálogo mantienen su verbalidad en la representación, los signos verbales de las acotaciones y las didascalias están en la escena por medio de sus referencias, en forma de objetos, de acciones, de distancias, de movimientos, de entradas y salidas, etc... Estas referencias, situadas en la escena, constituyen en su conjunto los signos no verbales del escenario. Todos los objetos que se encuentran en la escena son signos. Todos, porque el escenario todo lo convierte en signo. Las relaciones entre actores y objetos, entre actores y espacio, entre espacio y personas aludidas...

En la semiología antigua del teatro, el estudio o la interpretación del signo se basaba en los estudios de Saussure, (ver glosario), quien definió el signo como la concurrencia de un significante y un significado. Ésta definición es pertinente principalmente para el signo en función representativa y está formulada desde una consideración estática del signo que lo ve como un producto acabado y estable, que el sujeto que lo usa se encuentra ya hecho y codificado socialmente. En este caso, se podría ejemplificar con el uso de una corona para representar la realeza, un arco apuntado representando una catedral gótica, etc... en una

---

<sup>53</sup> Citado por María del Carmen Bobes N. en *Semiología de la obra dramática*; Madrid; Ed. Arco/libros, S.L.; 1997; Kowzan, 1975, pág 176

<sup>54</sup> Bobes, *Ibidem*

relación metonímica o sinecdóquica (el autor por su obra, el continente por el contenido, el todo por la parte), simbólica o metafórica (interacción entre un objeto y otro, o entre dos figuraciones.)

Pero el signo es mucho mas que eso, las teorías de Hjelmslev, (citado por María Bobes) sirvieron para darse cuenta que el signo va más allá de ser una vinculación entre un algo material presente y un concepto ausente, ó el resultado de una concurrencia entre una imagen y una forma; "si no que es el resultado de un proceso semiótico que realizan interactivamente el sujeto que lo propone y el sujeto que lo interpreta, (...) es dinámico."<sup>55</sup>

Gracias al proceso semiótico ó de semiosis por el que una persona establece una relación en el plano expresión-contenido, podemos estar seguros que el teatro intensifica- como nos dice María Bobes- las formas habituales que el sistema lingüístico o la capacidad semiótica que los hablantes utilizan en los intercambios sociales.

Ahora bien, el tema de que todo se convierte en signo en la escena –el problema inicial para una semiología del teatro- es como bien cree María Bobes un problema. ¿Por qué? Por la sencilla razón de que lo que significa tal o cual signo en una obra, puede sin duda significar todo lo contrario en otra, incluso si es del mismo autor. Lo que signifique ese signo estará dándose no sólo por lo que él sólo significa, sino por la relación que mantiene con los otros signos en escena. Para explicarnos mejor este fenómeno, M. Bobes nos da el ejemplo de Ligazón de Valle Inclán:

" Unas unidades de un campo, que se ponen entre sí, pueden constituir un código limitado, por ejemplo, el campo semántico de la luz, segmentado en tres unidades de expresión, tal como lo utiliza Ligazón de Valle Inclán: "claro de luna"/ "luz del adentro"/ "tinieblas de un emparrado". Las tres unidades de luz crean tres espacios escénicos en la obra: el espacio patente, general, que se extiende por todo el escenario, iluminado por la luz de la luna (claro, lívido, natural, exterior, abierto, trágico, mágico, simbólico...; el espacio latente del interior de la ventana; al que se tiene acceso visual a través de una puerta y de las sombras de una ventana (interior, cerrado, artificial, cálido, casero, familiar...), y frente a ambos el espacio parcial señalado por la tiniebla del emparrado, que es exterior, tiene media luz, es semi cerrado, sirve de lugar de acecho para que se escondan los personajes que no son admitidos o no pertenecen a ninguno de los dos espacios anteriores etc..."<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> María del Carmen Bobes N. en *Semiología de la obra dramática*; Madrid; Ed. Arco/libros, S.L; 1997 p.116

<sup>56</sup> Op. Cit p.119

Este pequeño código, la luz convertida en signo, no tendría valor en otras obras, no daría lugar a un código estable y válido para otras representaciones.

Sin embargo, para Raúl Miranda, sí hay una correlación entre los códigos que usa en sus obras, es más, se rige siempre por tres o cuatro códigos importantes que conforman su discurso, aquí les presentamos lo que nos dijo respecto a eso:

“Los códigos que reconozco en mis obras son lo transmedial, la conceptualización del espacio y de la palabra, el cruce o delimitación cultural y genérica, una mirada esteticista, melancólica, radical, reaccionaria y algo fascista. Si, utilizo estos códigos permanentemente, pues son elementos de la poética de Minimale. Estos códigos son los que denotan la condición artificial, de constructo permanente que tiene la cultura. Si ves todas mis escenografías, y en particular las que he realizado en el Salón Blanco del MNBA, su esquema espacial y concepción poética, son la simetría y el binomio cubo/cuadrado. De manera que en mi trabajo la simetría se expresa como una armonía espacial compuesta bi y tridimensionalmente. Tanto el cuadrado como el cubo son metáforas de la mente humana, del lenguaje y la razón, las que nos sirven para presentar el dominio forzado, por el cual el hombre se ha apropiado y ha conceptualizado la naturaleza. Es así como esta reflexión, la aplico en todos mis espacios, los cuales se pueden deconstruir materialmente en la medida que son estructuras mecano, que pueden mutar y desplazarse por las coordenadas del espacio físico que los contiene, construyendo o permitiendo la exposición de infinitud de espacios virtuales; los que a su vez son factibles de deconstruirse metafóricamente mediante la intención puntual de la puesta y la multiplicidad de la imagen, a través del uso de espejos, pantallas, monitores de TV, proyecciones digitales, etc., creando lecturas múltiples o una polisemia escénica, teledirigida a la competencia cultural del usuario/espectador. Aquí entra, para poder entender mejor esta idea, el concepto de “Transmedialidad”, el que corresponde a un proceso, diálogo o negociación de una multiplicidad de posibilidades mediales, es decir, al intercambio entre medios textuales y no-textuales, como los lingüísticos, teatrales, musicales, gestuales, pictóricos, electrónicos y filmicos, etc. Este proceso es resultado de los cambios en la percepción de lo social, debido a la evolución de los soportes audiovisuales y digitales (Cine, TV, Internet), lo que ha creado una nueva percepción teledirigida de la realidad, es decir, la mirada de un espectador o usuario

televisivo iconófago, el que crea sus propios espectáculos fragmentados en los cuales reconocerse o la de una audiencia catódica sobre-estimulada visualmente como resultado de la globalización de la información.”<sup>57</sup>

Aquellas unidades sensibles que eventualmente adquieren un sentido sobre el escenario y se integran a través de él, son llamadas por María Bobes “Formantes de signo” o “formantes semánticos”.

El rasgo primordial que tienen los formantes escénicos -elementos o acciones sin otro valor representativo que su propio ser, elementos vacíos de significado, que adquieren sentido en el uso, y pueden organizarse en códigos, que en todo caso son transitorios. (Esto nos recuerda la definición Bartheana de signo que se encuentra en esta memoria (ver glosario: “Signo”))- es que no son codificados, no tiene asignado un significado convencional.

Las relaciones entre un objeto y su significancia en escena, están dadas por una relación previa: el bastón de Bernarda en La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca, no significaría poder sin antes haber hecho la relación de quién es Bernarda y de cómo es; por lo tanto, ese bastón, en este caso, es lo que apoya; lo que el autor quiso decir de Bernarda: una mujer con poder, autoritaria, vigilante. Sin embargo, a veces tales relaciones, como nos remarca María Bobes, “están condicionadas también por convenciones escenográficas históricas o de escuela, para cuya interpretación el espectador necesita conocimientos específicos: el constructivismo puede proponer un cubo como palacio de los Zares; el expresionismo (ver figuras 9,10,11,12) actúa con elementos difusores de perfiles, con sombras, claroscuros, mamparas transparentes etc.. para señalar un ambiente de inseguridad, de duda, de desconcierto. Algunas propuestas escenográficas hechas por diferentes escuelas, (ver figuras 13 y 14) pasan a tener un estatus fijo y crean sus propias referencias históricas como códigos de época, de modo que una representación en un tiempo puede adquirir un sentido arqueológico y remitir a otro, por ejemplo la vestimenta en la comedia de capa y espada, que remite a una forma de vestir histórica y también alude a un teatro concebido como exposición de problemas de la vida cotidiana.”<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Entrevista a Raúl Miranda. Para profundizar, ir al Apéndice.

<sup>58</sup> María del Carmen Bobes N. en Semiología de la obra dramática; Madrid; Ed. Arco/libros, S.L; 1997 p.130

Para Raúl Miranda, -en quien nos centraremos a lo largo de esta memoria, con el objetivo de mostrar su trabajo y también con el afán de ejemplificar a través de él- los objetos que pone en escena (al igual que el ejemplo anterior dado con el caso del bastón) también están dictados por las relaciones que se producen entre ellos, el personaje y el uso dado, logrado un todo armónico que hará que ese objeto sea una alegoría como el caso de las televisores y que sea simbólico como es el caso del sillón. Sin embargo estos objetos, están regidos por la simbología Mirandean que es anterior a dichas relaciones que se producen en escena. A continuación veremos que opina sobre eso Raúl Miranda, quien da muchísima importancia al color y al uso que a éste se le da:

“El uso del color es la metáfora. El uso del blanco, del rojo y del negro, tienen que ver con un concepto fundamental de todo mi trabajo, el pensamiento mágico. El que se expresa en cualquier juego de asociaciones o relaciones de ideas conceptos u objetos entre si, es decir, es la construcción de la metáfora como método de acercamiento, observación y dominio de la realidad, del mundo visible. La metáfora es la piedra angular de la poesía, y el gran y único tema poético (según Robert Graves, en su obra “La Diosa Blanca”) es lo femenino encarnado en la Luna, con sus trinidad o fases lunares, en donde el blanco representa la luna llena, el rojo la menguante y el negro la creciente. El uso de esta limitada paleta de color me sirve para subrayar en la puesta en escena, el origen ritual y metafórico del teatro. Para mí la escena es lo real, y lo cotidiano la ficción, aunque parezca antojadizo o algo esquizofrénico.”<sup>59</sup>

En Mac TV , el sillón rojo significa “el trono que fue adquirido a través de la sangre”. “La Escenografía se basa en un universo de cuero y metal a partir de una escalera semicircular, que simboliza el eterno retorno, lo uterino; un sillón rojo, (ver figura 7) (que simboliza lo que dijimos antes, o los muertos); y un bombardeo de imágenes suministradas por 30 aparatos de T.V. (ver figura 8) todas funcionando a la vez como alegoría de la brujas que originalmente tientan a Macbeth, ejemplo de las teorías sobre el poder de la TV y encarnación interactiva de las paranoias de los personajes.” (Fuente: prensa, “Crítica de Teatro” El Mercurio)

---

<sup>59</sup> Miranda, *Ibidem*





7



8

Figura 7: Raúl Miranda, Mac T.V, obra de teatro-instalación, escrita y dirigida por Leonardo Bustos, que busca una nueva lectura para el sangriento clásico de Shakespeare. En esta imagen vemos al fondo el sillón rojo.

Figura 8: Mac. TV; en esta figura vemos los televisores, alegoría de las brujas de Macbeth.



9



10

Figura 9 y 10: ambas figuras corresponden a escenas de la película El doctor Caligari.

La escenografía, el decorado que conforman la estética, hablan del contenido del filme: las chimeneas oblicuas, las ventanas flechiformes y con reminiscencias cubistas pero sin buscar la simetrías sino que virando hacia la asimetría, no está usado en función meramente ornamental sino que crea una atmósfera contaminada por lo amenazante, el sentido del peligro, provocando desde lo escenoplástico, un cuestionamiento a la razón cartesiana.<sup>60</sup>



11



12

Figuras 11 y 12: Nosferatu de Murnau (1921-1922)

Lotte H. Eisner escribe que el fotógrafo de Murnau, Fritz Arno Wagner, puso a su disposición una postal del castillo Oravsky, en Bohemia, lugar en que se rodaron las escenas del castillo fantasmal: "El castillo, erigido en el siglo XIII, está construido sobre una alta roca inaccesible, que aparece por primera vez en el film cuando, al cruzar el puente, Hutter penetra en la "tierra de los fantasmas". Su forma tan particular hizo creer -incluso hasta el día de hoy- que esta peña con el castillo era una maqueta. Pero Murnau comprendía que los edificios verdaderos, así como las auténticas calles de Lübeck, agregaban un toque siniestro."<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Por Cecilia Propato, [www.otrocampo.com](http://www.otrocampo.com), febrero de 2005.

<sup>61</sup> Fuente: [www.otrocampo.com](http://www.otrocampo.com), febrero de 2005.



Figura 13: Oscar Schlemmer como Türke en su Triadic Ballet, 1922. La exposición de 1923 de la Bauhaus se inauguró con una "semana de la Bauhaus" especial, durante la cual se representó el Triadic Ballet y el Ballet mecánico de Schlemmer, además de conferencias, películas y conciertos. En esta foto, se puede apreciar muy bien el "estilo de escuela" del que hablábamos hace un momento. La Bauhaus se destacó entre otras cosas, por ser una escuela heterogénea donde poco a poco, su estilo de trabajo fue dando cabida a una estética que hoy en día reconocemos de inmediato.

(Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, Ed Contrapunto, 2002)

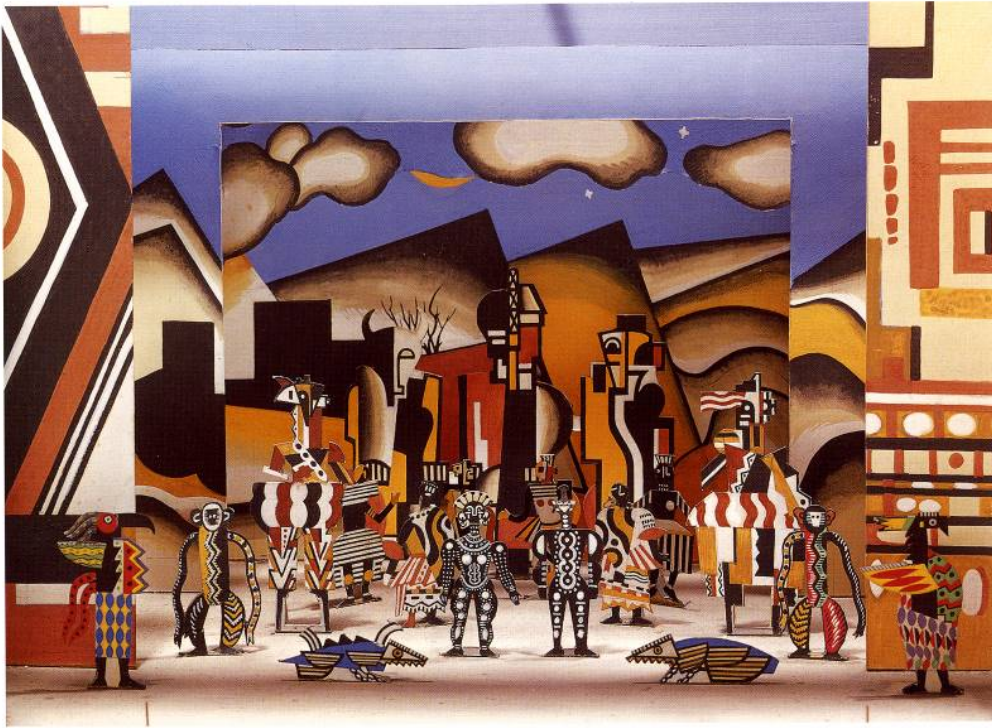


Figura 14

Figura 14: Fernand Léger, escenografía para *La création du monde* (La creación del mundo, 1923). La escenografía de Léger para este ballet de un solo acto (con música de Darius Milhaud y libreto de Blaise Cendrars) muestra el desarrollo de su propia versión del cubismo, cuyas figuras y composiciones hacen uso de vibrantes contrastes de color y de formas. Es interesante observar que esta maqueta que conjuga propuesta de escenografía y de vestuario, -que por cierto parece un verdadero cuadro- nos habla claramente de un mundo de fantasía inspirado en África, que no pierde en ningún momento su marcado estilo cubista.

(Fuente: Amy Dempsey, *Estilos, Escuelas y Movimientos*, Ed Contrapunto, 2002)

## IV.II El mensaje teatral

Pero hablemos del mensaje teatral, ese mensaje complejo e irreplicable. Para Luciano Codignola<sup>62</sup> este mensaje “nace de ser el resultado de la acción y la interacción de muchos elementos...” Ahora bien, veamos que sucede cuando un crítico teatral acude al ver un espectáculo y se le encomienda hacer un análisis y ó una crítica de dicha obra, y si comparamos que sucede con un público común y corriente. El público común acudirá al teatro a pasar un buen momento, acompañado de diversión y del placer que le origina ver un espectáculo viviente, que podría ser una obra teatral, una ópera etc. Sin embargo como dice cree Codignola, el crítico debe “leer” el espectáculo, lo que significa que debe integrar en su cabeza todos los elementos que observó y asimiló y luego organizarlos dentro de un sistema que le permitirá hacer la crítica. Por lo tanto, según Salvat, “los creadores de un espectáculo emiten un sistema o codifican un mensaje, que se prevé está dirigido a un destinatario, a un público, con la esperanza de que, entre los emisores del mensaje y los destinatarios, exista un código lingüístico común en virtud de lo cual aquello que viene comunicado por unos será correctamente entendido por los otros.”

Con lo anterior, nos queda claro que se hace necesario que el teatro, proponer, como piensa Mounin, “una organización sistemática” de sus elementos y contenidos con el fin de llegar a organizar el mensaje. Para esto se hace necesario como dice él, un espectador que sea a la vez lingüista y semiólogo y que a la vez ame el teatro y lo conozca.

---

<sup>62</sup> Citado por Pavel Campeanu, “Un papel secundario: el espectador”, extraído de: André Helbo Semiología de la representación, Teatro, televisión, comic Barcelona, ED. Gustavo Gili, 1978. p. 107

### IV.III El código teatral

Se nos hace necesario, para poder hablar del tema del código teatral, referirnos a que muchos pensadores se han interrogado acerca de si existe realmente una semiología teatral y más aún, si el espectáculo teatral es comunicación o no, como ya lo vimos con las postulaciones de Georges Mounin.

La semiología, desde su metodología lingüística, nos transfiere hacia conjuntos pluridisciplinarios. La semiología se impone como instancia reflexiva y trascendental. Sin embargo, nuestro objetivo no es ahondar en el tema del estatuto de la semiología.

Eric Buysens, en *La Communication et l'articulation linguistique* (1967), observa que "Los actores en el teatro simulan los personajes reales que comunican entre sí; no comunican con el público, al menos-diremos nosotros- no comunican con el público por el mismo sistema (aquí propiamente lingüístico) que usan para comunicarse entre sí: {...} en el teatro, los emisores-actores siguen siendo siempre los mismos y los receptores- espectadores también los mismos." <sup>63</sup>

En el caso de Mounin él reserva la comunicación solamente a la lengua humana. Esta idea, descarta absolutamente todo otro tipo de manifestación que vaya más allá del simulacro.

Ahora bien, André Helbo, prefiere basarse en el siguiente criterio: la alternativa codificación / decodificación. "Aunque a primera vista esta solución dé una impresión de suple faltas puesto que la dicotomía comunicación v/s codificación / decodificación, podría remitir a la oposición, original lengua v/s código, cuya pertinencia ya ha sido demostrada por Prieto".

---

<sup>63</sup> André Helbo, *Semiología de la representación, Teatro, televisión, comic* Barcelona, ED. Gustavo Gili, 1978.

### Entonces convendremos de que hay proceso de codificación / descodificación:

- 1) Cuando un aspecto solamente del fenómeno comunicador interviene como fenómeno determinante del código (generalmente del sistema sintáctico).
- 2) Mas ampliamente cuando el proceso evocado reclama la búsqueda de un conjunto de reglas para la producción y/ó la interpretación del mensaje.

“Ni la actividad escénica de los actores, ni el régimen relacional especial para los espectadores pueden resolverse en un esquema del tipo: lengua–comunicación.”<sup>64</sup>

Helbo, quiere demostrarlo, con una obra teatral llamada ¿Quién teme a Virginia Woolf?, de Edward Albee. “En esta obra los actores se comunican entre sí mediante signos pragmáticos cuyas normas escapan a la escala lingüista strictu sensu (aunque disimulados bajo intercambios verbales). Los resortes psicoanalíticos, pragmáticos etc. Del código de esta obra remiten a una transacción interpersonal que aleja a los actores del clásico del clásico esquema saussuriano.”<sup>65</sup>

Para Helbo, “los indicios de la representación teatral ofrecen claves posibles (información) de un mensaje cuyo sentido (el significado) quedará obnubilado a fin de autorizar el goce estético. Por consiguiente, en este caso, la descodificación teatral se distingue de la comunicación lingüística. La reacción de los espectadores no depende apenas de una intercomprensión, al contrario. La complejidad de la relación público-actor se explica si pensamos en toda la gama de posibilidades de intervención ofrecida al público por el repertorio contemporáneo, gama que obliga a redefinir la actitud del receptor reducido antaño únicamente a la Interpretación”.<sup>66</sup>

Sin embargo, contrariamente a los que podríamos creer, esta comunicación suele producirse en otros términos, menos ideales, debido a que generalmente existe una brecha cultural entre el creador y receptor, en dónde ha faltado una correcta evolución de los públicos<sup>67</sup>. Para este problema, una forma de ir corrigiendo este problema, sería conveniente, según Salvat, el insistir en la “complejidad de la composición del espectáculo teatral”.

---

<sup>64</sup> André Helbo Semiología de la representación, Teatro, televisión, comic Barcelona, ED. Gustavo Gili, 1978, pág. 27

<sup>65</sup> André Helbo, Ibidem

<sup>66</sup> Op.Cit, pág. 28

<sup>67</sup> Salvat considera que este fenómeno se ve con mayor grado en los países latinoamericanos.

#### IV.IV Finalmente... todo hacia y para: el Rito

Con todo esto, los últimos estudios semiológicos han aceptado y demostrado que el teatro es espectáculo. Sus características son muy bien analizadas por Pavel Campeanu dónde hace un estudio sobre el espectador y el papel importantísimo que este tiene en el proceso teatral. El espectador teatral como cree él, es una constante imperativa en el hecho teatral; lo que varía es la manera de integración de los espectadores en el espectáculo teatral. Además, Campeanu dice:

“La función mas general de esta interacción es la de una ritualización determinada de las relaciones humanas. Entre todas las artes, el teatro supone el mayor grado de ritualización. Eso quiere decir que los valores rituales quedan convertidos por el teatro en valores estéticos. Se trata de un mecanismo que, al asimilar las características generales del ritual, les confiere una calidad específica.

Todo ritual implica necesariamente un lenguaje que le es propio y que sobre todo consiste en atribuir significaciones particulares a comportamientos habituales. La esencia lúdica de este código tiende a disimularse detrás de su acepción general. El ritual, igual que el lenguaje, se convierte en un juego que niega su propia esencia. Y de esta auto negación emerge el valor ceremonial (...).

El teatro es una manifestación estética de de la necesidad de ritual. El ritual del teatro es una modalidad mediante la cual el hombre se compone una imagen de sí. De este modo cree dominar su condición transformándose en objeto de contemplación. Esa es una virtud común en todas las artes. Pero mientras la imagen suele ser un producto del creador que, como cualquier producto, puede llegar



a serle ajeno, en el teatro la materia de la imagen es el propio creador. Eso quiere decir que el creador de imágenes se vuelve imagen. El espectáculo oculta así una esquizoidia colectiva, controlada y convertida en su contrario: un acto de lucidez colectiva. La imagen no es perceptible a la imagen. el teatro separa así rigurosamente la creación de la imagen de su contemplación." <sup>68</sup>

## Capitulo II

---

# Arte contemporáneo y Postmodernidad

- I Algunas ideas sobre Postmodernismo de acuerdo a Frederic Jameson
- II Movimiento Postmoderno
- III Acerca del Arte Contemporáneo
- IV Alegoría y Postmodernidad

---

<sup>68</sup> Sin embargo debemos aclarar sobre este punto, ya que dichos elementos en el siglo XX y XXI trabajan bajo sistemas que son recíprocos, sin importar qué elemento debe trabajarse primero y cual debe trabajarse después; cada vez se hace más necesario y fácil experimentar con el orden de creación de las partes constitutivas de la obra teatral, por lo tanto lo que vemos aquí se refiere al orden "tradicional" de las partes. Fuente: André Helbo, *Semiología de la representación, Teatro, televisión, comic* Barcelona, ED. Gustavo Gili, 1978





## Introduciéndonos hacia lo Postmoderno...

### I. Algunas ideas sobre Postmodernismo de acuerdo a Frederic Jameson.

Para Frederic Jameson, el concepto de Postmodernismo no se acepta y ni siquiera se entiende de manera generalizada. Para Alfonso de Toro, dentro de los márgenes de un estudio teatral a partir de los años 50 y posteriormente los 60, -que estuvieron llenos de cambios y nuevos paradigmas- podría hablarse de Postmodernidad.

Ahora bien, dentro del espectro mas amplio de la sociedad y las otras artes existentes, la resistencia que suscita el término puede deberse a la poca familiaridad con las obras que abarca.

Artistas como Jhon Ashbery, cuya poesía rompe contra la compleja e irónica poesía modernista académica en los años 60; las reacciones contra la arquitectura moderna; Andy Warhol y el Pop Art; en música Jhon Cage<sup>69</sup> y posteriormente compositores como Philip Glass<sup>70</sup> y también el rock punk y New wave como Clash por ejemplo, entre muchos otros, deben contarse entre las variedades de lo que puede denominarse Postmodernismo.

Para empezar es importante aclarar, que lo que une todos estos impulsos, es la necesidad que tiene cada uno de ellos de desplazar el imperante modelo modernista. El trabajo de los artistas antes mencionados, reacciona contra las formas específicas del "Alto modernismo" como lo denomina Jameson y va en contra de muchas manifestaciones que durante el siglo XX fueron consideradas subversivas y que en su tiempo fueron combatidas: la poesía modernista de Pound, el Estilo internacional (le Corbusier, Gropius, Mies Van Der Rohe); Joyce etc...

En segundo lugar, la otra característica de los postmodernismos mencionados y otros, es "la desaparición de algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la antigua distinción entre la cultura superior y la sí llamada cultura de masas<sup>71</sup> o popular." con

---

<sup>69</sup> Para información, ver Glosario

<sup>70</sup> Para información, ver Glosario

<sup>71</sup> Frederic Jameson, El giro Cultural, Buenos Aires: Manantial, 2002

respecto a este tema, es interesante ver como el Pop Art y casi toda la obra del artista Andy Warhol corresponde a una propuesta artística cuyo discurso se basa en el comportamiento de las masas; la valoración de cualquier objeto como artístico; la transversalidad que puede existir entre consumismo y arte, entre otras cosas. Los artistas postmodernos se sienten cada vez mas atraídos por la cultura de masas, o la "cultura basura" como es llamada en algunas partes. Por lo tanto el límite entre el arte elevado y las formas comerciales como cree Jameson, es cada vez mas difícil de trazar.

Ahora bien, no tan solo en el arte pueden encontrarse características del pensamiento Postmoderno: Jameson lo ejemplifica con la teoría francesa, más específicamente con los escritos de Michel Foucault. Su obra por ejemplo, ¿debe considerarse filosofía, historia, teoría social o ciencia política? Jameson quisiera agregar ese "discurso teórico" entre las manifestaciones del Postmodernismo.

## I.I Postmodernismo: Estilo y período

Para Jameson, el Postmodernismo no solamente corresponde a un estilo determinado, está muy lejos de ser solamente eso. También es un concepto "periodizador" que nace en la posguerra en los Estados Unidos de Norteamérica a fines de los años cuarenta y a comienzos de los años 50, ó puede remontarse al establecimiento de la quinta República en Francia en 1958.

Este concepto, se refiere y busca correlacionar la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con la de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, llamado a veces modernización, sociedad Postindustrial o de consumo, sociedad de los medios de comunicación o del espectáculo, o capitalismo multinacional.

Es en la década del 60, sin embargo es cuando transcurre el período tradicional clave en el que se establece, según Jameson, el nuevo orden internacional: neocolonialismo, revolución verde, computación e información electrónica.

## I.II Pastiche

Se nos hace importante referirnos al Pastiche al cual se refiere Jameson, como uno de los rasgos o prácticas más importantes del Postmodernismo de hoy en día.

En cortas palabras, este término procedente del lenguaje de las artes visuales, es usualmente confundido con el fenómeno relacionado llamado Parodia. Tanto éste (el Pastiche) como la Parodia “implican la imitación o, mejor aún, el remedo de otros estilos y, en particular, de sus manierismos y crispamientos estilísticos.

Ahora bien, siendo la Parodia un algo que invita y que se burla de un original; “el pastiche es una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor: es a la parodia lo que esa curiosidad, la práctica moderna de una ironía vacía, es a lo que Wayne Booth llama las ironías estables y cómicas del S. XVIII”<sup>72</sup>

Siguiendo la idea anterior expuesta por Jameson, no podemos dejar de recordar la tan contemporánea herramienta que tienen algunos directores de cine y videos musicales, por ejemplo, dónde muchas veces vemos recreadas imágenes que ya hemos visto en otras películas y videos mucho tiempo antes. Son recreadas épocas, temáticas, personajes, coreografías etc.... evidenciándonos rápidamente desde dónde fueron tomadas.

Junto con esto, con esta “apropiación” y reinterpretación de imágenes, dónde la mirada se vuelve en el “otro” (término explicado en esta memoria tanto a través de Fernando de Toro como Alfonso de Toro) vemos como otra característica de lo Postmoderno se vuelca hacia la “muerte del sujeto”, en palabras más simples se trataría, como nos explica Jameson, del “fin del individualismo como tal”<sup>73</sup>

“Los grandes modernismos se basaban en la invención de un estilo personal, privado, tan inconfundible como nuestras huellas digitales (...)”<sup>74</sup> sin embargo, esta idea es cada vez más cosa del pasado.

“De ahí una vez mas, el pastiche: en un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que nos queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces del estilo del museo imaginario. Pero esto significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a referirse de un nuevo modo al arte mismo; más aún, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado.”<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Jameson, ibidem

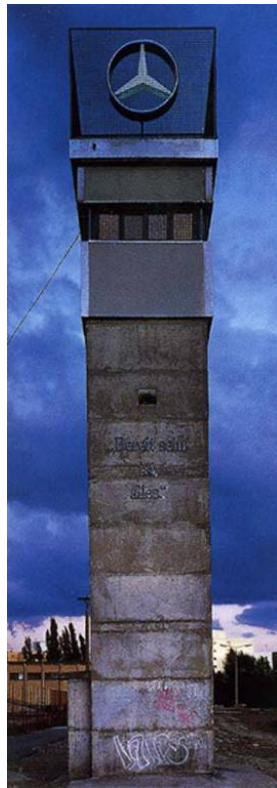
<sup>73</sup> Op.Cit, pág.20

<sup>74</sup> Op.Cit, pág.20

<sup>75</sup> Op.Cit, pág. 22

## II. El Movimiento Postmoderno

Tratándose de un término muy controvertido, al Movimiento Postmoderno y en general a lo “postmodernista”, se le trató de definir muchas veces y con definiciones muy variadas; sin embargo, hay concordancia en cuanto a que se trataría de las nuevas formas de expresión del arte en el último cuarto del siglo veinte. Siendo, la arquitectura, uno de los principales formatos en que esta tendencia, ha podido ejemplificarse con mediana eficacia.<sup>76</sup>



Existen algunas características más o menos definitorias para llegar eventualmente a reconocer una obra postmoderna, que dista mucho de las formas limpias y minimalistas, que dejaron de verse en la arquitectura por ahí por los años setenta, siendo reemplazadas por formas ambiguas y contradictorias, avivadas por amenas referencias a estilos históricos, aportaciones de otras culturas así como la utilización de sorprendentes y atrevidos colores.

En los años ochenta, el término “postmoderno” se utilizó para describir diversas corrientes nuevas del mundo del diseño y las artes visuales, como aquellas obras que introducían al arte popular en su imaginaria. Otras obras utilizaban la mezcla de diversos elementos como las obras de arte modernas que vimos en la primera mitad del siglo veinte: combinaciones de texto e imagen, objetos y gráficos. También al contrario del arte que recién mencionamos –el de la primera mitad del siglo XX- estas obras tenían un contenido social y político.

Figura 15: Esta figura corresponde a la obra llamada La libertad ahora va a ser patrocinada, aparte de los gastos menores, 1990. Cuyo autor es Hans Haacke. Dicha obra que fue construida después de la caída del muro de Berlín, cuando los grandes negocios alemanes hicieron su aparición en la Antigua Alemania oriental después de la caída del muro. Haacke convirtió un antiguo puesto de información en un inquietante símbolo del futuro. En esta obra, Haacke reunió diversos objetos dispares para crear un punto de carga política: consistía en una torre de observación situada a la izquierda de la Postdamerplatz, coronada por el logotipo de los automóviles Mercedes Benz (Lo cual puede interpretarse como un símbolo del

capitalismo de la Alemania occidental) como un monumental epitafio e leía el texto de J.W Von Goethe: “El arte sigue siendo Arte”. (Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, Ed Contrapunto, 2002)

<sup>76</sup> Mas adelante veremos ejemplificado lo dicho a través de lo que hablemos sobre la obra Arquitectónica La Piazza d'Italia

Una de las características más importantes del movimiento, para que podamos entenderlo es que éste es tanto un rechazo de la Modernidad como una continuación de ésta. Y que además constituye la continuación de lo que fue el arte desarrollado por Marcel Duchamp y continuado por el Dadá, el Surrealismo, el Neodadaísmo, el Arte Pop y el Arte Conceptual.

Ahora bien, nos preguntaremos porqué el postmodernismo está definido por esa mezcla de imágenes validadas por arquitectos y diseñadores que creían en el uso de colores vivos, formas no simples, materialidades diversas etc. Debido a la esencia misma de la Postmodernidad: el Pluralismo. Un aspecto de este pluralismo radicaba en la naturaleza de los medios de comunicación de masas y en la proliferación de imágenes impresas y electrónicas, a las que el filósofo Baudrillard<sup>77</sup>, se había referido como un "éxtasis de comunicación". Para Baudrillard, todas estas imágenes son una fuente de confusiones que nos hacen tergiversar la realidad. Si percibimos la realidad a través de representaciones, ¿Estas se convierten realmente en nuestra realidad? Así, ¿cuál es la verdad?

Gran parte de la obra Postmoderna trata sobre el gran tema de la Representación, mediante –entre otras- una herramienta llamada Apropiacionismo<sup>78</sup>, donde el artista se apodera de imágenes que ya fueron creadas por otros artistas, dándoles un nuevo significado y por lo tanto elaborando un discurso sobre el primero.

---

<sup>77</sup> Para información, ver Glosario

<sup>78</sup> Para información, ver Glosario





Cindy Sherman: *Untitled*, # 175, 1987.



Cindy Sherman: *Untitled Film Still*, # 7, 1978.

Figura 16

Figura 17

Figura 16: Cindy Sherman, esta imagen corresponde a una de muchas imágenes producidas por la artista que remiten a lo traumático, a lo desastroso, relacionado con lo femenino y lo monstruoso y visceral que ello tiene. (Fuente: Domingo Hernández Sánchez (Editor), *Estéticas del Arte Contemporáneo*, Ed. Univ. Salamanca, 2002)

Figura 17: Cindy Sherman, *Untitled film still* (Fotogramas sin título 1977-1980). Es a partir de Benjamin que Craig Owens (crítico de arte) contrapone el impulso alegórico "Postmoderno" (con imágenes fragmentarias, apropiaciones de la historia del arte, y a los medios de comunicación de masas) al impulso "simbólico" moderno asociado a los conceptos de bello, único y trascendente. De alegóricas pueden considerarse las series *Untitled film still* en blanco y negro. En ellas más que retratarse a sí misma, la artista intentó reflejar una variedad de estereotipos femeninos que plantean el rol de la mujer en la sociedad: (la ingenua, la provocadora sexual, el ama de casa, la intelectual, la sumisa.) (Fuente: Domingo Hernández Sánchez (Editor), *Estéticas del Arte Contemporáneo*, Ed. Univ. Salamanca, 2002)

“Cindy Sherman es el tema de sus propias fotografías, pero las series de obras que produjo (Por ejemplo silencios de película sin título, 1977) no tiene nada que ver con el autorretrato. Ella posaba mas bien como figura en conocidas escenas de películas de serie B, revistas de desnudos, programas de televisión o pinturas de antiguos maestros, escondiendo su propia identidad, con el fin de cuestionar los estereotipos que ella representa.”<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, Ed Contrapunto, 2002 pág 273



### III. Acerca del Arte Contemporáneo, Para poder entender mejor las ideas de la Postmodernidad.

“Buena parte de la literatura y del pensamiento actual acerca del arte contemporáneo se centra en cuestiones artísticas, relacionadas con el gusto, el estilo, la moda o el juicio, antes que en ideas y temas de mayor importancia. Esta situación se debe en parte, a que el arte contemporáneo se ha ido volviendo más conspicuo y popular desde mediados de la década de los setenta. El arte ha dejado de ser el patrimonio exclusivo de una élite, y ha pasado a suscitar el interés de un público mucho más amplio. Hoy en día, el arte contemporáneo ha perdido buena parte de su hermetismo radical; ni siquiera el término “vanguardia” es ya verdaderamente significativo, en la medida en que los intereses comerciales parecen capaces de asimilar sin problemas cualquier nueva manifestación artística”<sup>80</sup>

Desde los años ochenta el mundo de la crítica de arte (en Estados Unidos) ha ido cambiado sustancialmente en relación a las dos décadas anteriores. Sin embargo, es importante aclarar que esta afirmación proviene de fuente Norteamericana, y más específicamente aún del New Museum of Contemporary Art de Nueva York, por lo que en ese aspecto lo que se ha afirmado anteriormente tiene que ver con una política localista norteamericana muy fuerte y que no necesariamente tiene que ver con nuestra localidad chilena; sin embargo se nos hace imprescindible hablar de los cambios y hechos que marcaron el arte en Los estados Unidos de Norteamérica, por varias razones: la primera, porque de ese país salieron muchos artistas que renovaron la escena del arte en el siglo veinte, por materias políticas, sociales y económicas que nos conciernen en este momento,

---

<sup>80</sup> Prólogo del libro de Brian Wallis *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, ED. Akal, 2001

segundo porque el New Museum of Contemporary Art de Nueva York alberga una gran cantidad de obras muy importantes, debido a que su política es mostrar lo que se a ido creando dentro de los últimos diez años, lo que obliga a estar en constantes estudios que conciernen la investigación y la documentación. Tercero, porque somos un país americano, que no puede negar ni desligarse de aquellas influencias, así como de las influencias europeas, siendo las últimas más significantes: todas aquellas pertenecientes a los descubrimientos artísticos de fines del S. XIX y todo el siglo XX.

Hay una creciente transversalidad de estudios y pensamientos; los campos de estudio se retroalimentan y con esto, “la crítica de arte se vincula a un amplio espectro intelectual”. Después de las críticas hacia el conceptualismo, fueron los mismos artistas quienes propiciaron una provocación hacia el análisis.

### III.I El arte después de la Modernidad

“Necesariamente, toda comprensión de la crítica y del arte contemporáneos está estrechamente vinculada a una reflexión sobre la modernidad, pues la modernidad es la norma cultural que aún hoy rige nuestra concepción de lo que hoy aún es el arte”

“Hoy la modernidad es un proyecto agotado; sus productos, otrora provocativos y escandalosos, yacen sepultados en las mismas instituciones culturales a las que en cierto momento amenazaron y ofendieron. Picasso, Joyce, Lawrence, Brecht, Pollock y Sartre son nuestros clásicos contemporáneos. La rápida asimilación de estos autores modernos que en su día resultaron transgresores, la reducción de sus obras al estudio académico, ha propiciado que las nuevas formas y actividades artísticas, que no se adecuan a los cánones modernos dominantes, parezcan marginales o insignificantes.”

“Lo cierto es que la modernidad se ha convertido, cumpliendo una ironía final, en la cultura oficial, el asilo estético de los neoconservadores”

(Brian Wallis)<sup>81</sup>



Figura 18

---

<sup>81</sup> Brian Wallis, es un crítico de arte que ha hecho grandes aportes a la teoría y crítica contemporánea. Brian Wallis Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación, Madrid, ED Akal, 2001

Jackson Pollock en su estudio de East Hampton, Long Island  
(Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, ED Contrapunto, 2002)

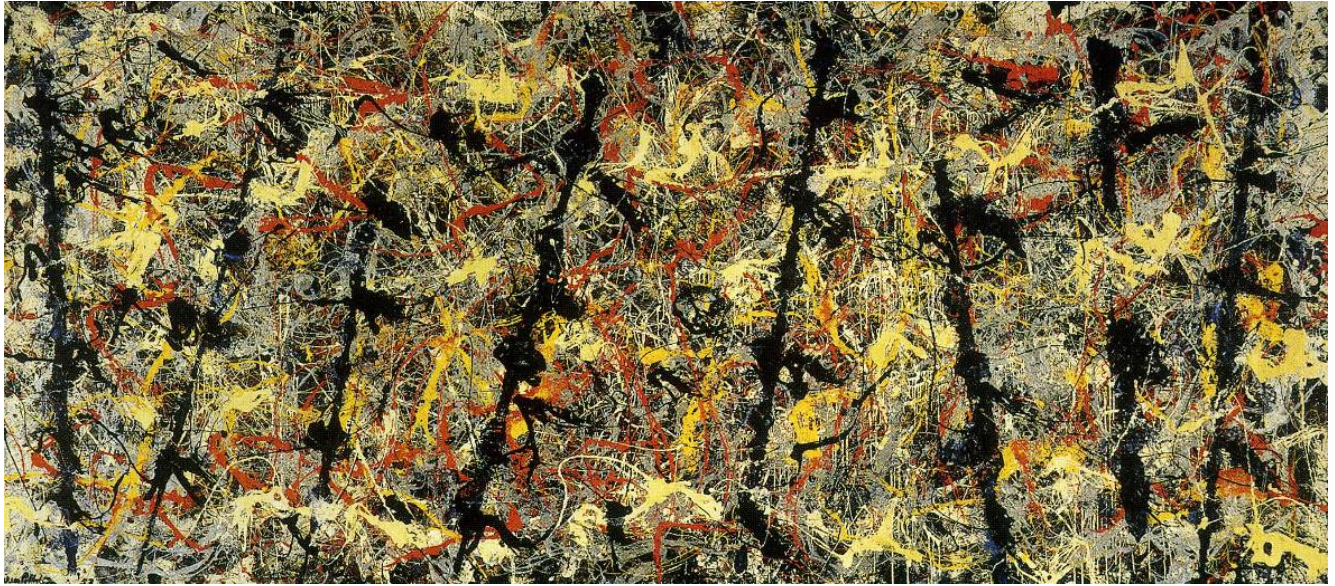


Figura 19

Figura 19: Jackson Pollock, Varas azules, 1952. Probablemente la ruptura mas revolucionaria con las técnicas tradicionales de composición las llevó las llevó a cabo este pintor estadounidense. Los

cuadros de Pollock se pudieron ver por primera vez en 1948, cuando De Kooning comentó que las obras de Pollock “rompían el hielo.”

(Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, ED Contrapunto, 2002)

Hoy en día nuestra comprensión del arte moderno proviene y se ha clarificado, gracias a la teoría crítica sistemática que Clement Greenberg (citado por Wallis) y lo que sus continuadores han aplicado a su historia; él afirmaba, y creía que los elementos de la práctica artística moderna “eran verificables objetivamente y se conformaban a ciertas reglas inmutables”. En la pintura por ejemplo, las cualidades inherentes del medio -que Greenberg identifica como color, bidimensionalidad, límites y escala- formaban la base para determinar la calidad de una obra. Las características consideradas extrínsecas, en particular las cualidades literarias o teatrales como la narratividad, el realismo, la descripción, el tema, o el drama, se depreciaban por ser impurezas nocivas. Como es lógico dice Brian Wallis, Greenberg era partidario de un tipo de arte cuya expresión y forma ejemplifica la pintura abstracta, como la de los expresionistas abstractos o, más adelante, las obras de Morris Louis y Kenneth Noland.

“De esta manera, la modernidad se ceñía constantemente a su propio sistema formalmente reductivo. La trasgresión o la crítica debían seguir las claves establecidas de la creación artística. El cambio estilístico en este sistema se basaba principalmente en la innovación técnica, mientras que el progreso se identificaba con los avances técnicos que incrementaban la intensidad del puro placer estético. De entre los factores que determinan la naturaleza y las causas de la producción cultural, la crítica debía ceñirse a los elementos específicamente artísticos. La modernidad segregó el tema de las motivaciones o intereses artísticos exógenos al sistema artístico, negó que las obras de arte estuvieran vinculadas de suyo, mediante una red de conexiones a contextos sociales e históricos concretos. En efecto, en la economía estética de la modernidad, a menudo se calibraba la cantidad de placer puro que proporcionaba una obra de arte, en virtud de cómo



esa obra de arte se escindía efectivamente del mundo "real" para configurar un espacio de reflexión ideal." <sup>82</sup>



Figura 20

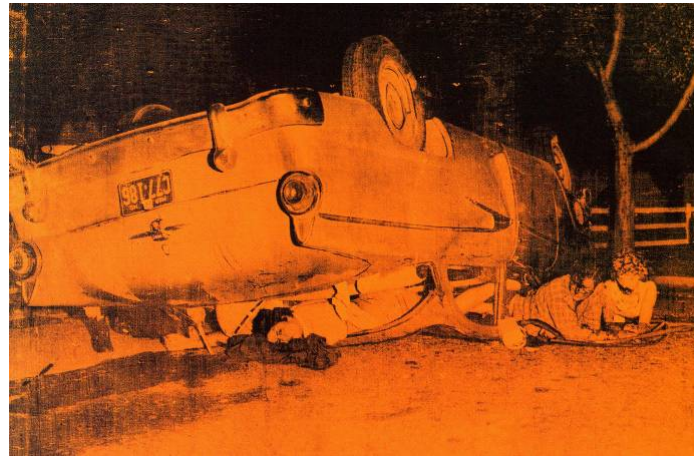


Figura 21

Figura 20: Richard Hamilton, ¿Simplemente que es lo que hace tan diferentes, tan acogedores a los hogares de hoy en día? 1956. Este pequeño y denso collage se convirtió en un símbolo del arte pop.

---

<sup>82</sup> Brian Wallis. Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación, Madrid, ED Akal, 2001

(Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, ED Contrapunto, 2002)

Figura 21: Andy Warhol, Desastre naranja, 1963. Los cuadros "desastre" de Warhol hacen alusión al sensacionalismo. El papel de periódico y las tintas de colores establecen una descarada e irónica distancia entre el espectador y el tema.

(Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, ED Contrapunto, 2002)

En relación a la cita, lo que vemos posteriormente, después de los "obsoletos" expresionistas abstractos (ver figura 19), y el existencialismo, etc. tiene que ver con lo opuesto, éstos se vieron reemplazados por formas artísticas y modelos críticos absolutamente opuestos a las ideas modernas. Por ejemplo el Arte Pop (ver figuras 20 y 21), que recogió imágenes que reconocía la masa, la cultura popular. "De igual forma el Minimalismo<sup>83</sup> (ver figura 22) exageraba hiperbólicamente los códigos formalistas de la modernidad tardía, creando obras enjutas aunque "teatrales"."<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Minimalismo, para información ver glosario

<sup>84</sup> Citado por Brian Wallis, "Prólogo" de Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación, Madrid, ED. Akal, 2001.

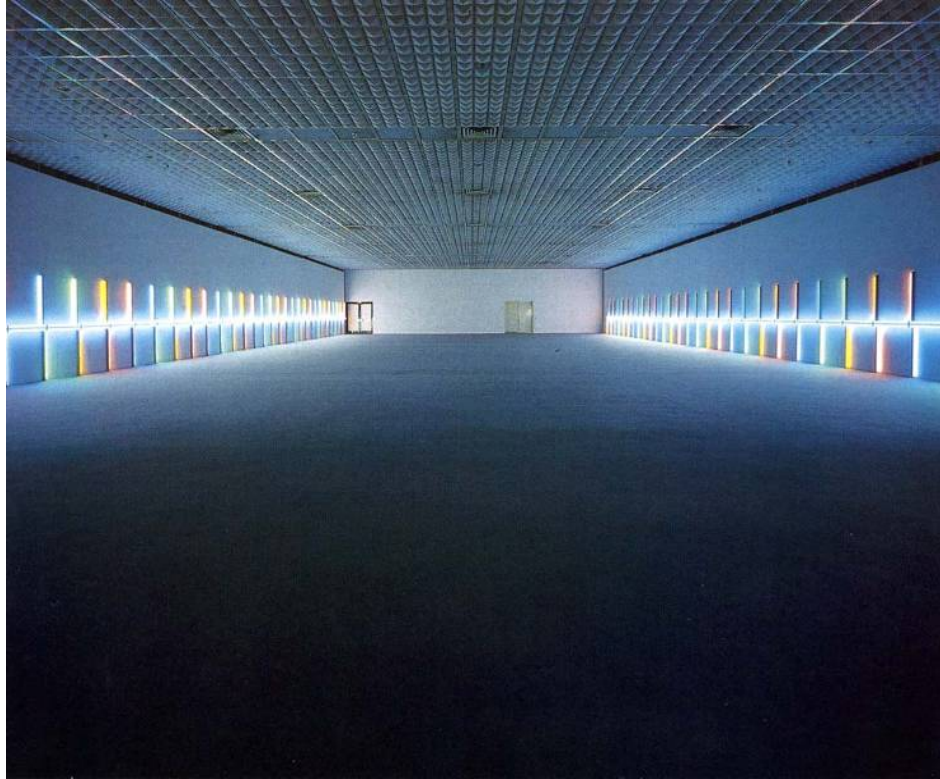


Figura 22

Figura 22: Dan Flavin, Instalación de luz fluorescente, 1974. Flavin utilizaba tubos de luz fluorescente y consideraba el espacio donde estaban instalados como integrado en la obra. Con el efecto de la luz y el espacio que ocupaba el lugar de a obra de arte convencional, ésta se “desmaterializaba”. (Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, ED Contrapunto, 2002)

### III.II Después de los cambios

Después de los cambios ocurridos en los sesenta, las nuevas formas de arte y de crítica de arte, que estuvieron influenciadas en Estados Unidos por la llegada de obras europeas traducidas por personas tan importantes como Barthes<sup>85</sup>, Baudrillard, Lacan<sup>86</sup>, etc (cada uno tratado en este trabajo), se logró que el centro de atención se desplazara desde las obras de arte mismas, hasta las propias operaciones de la modernidad, Wallis nos habla del fenómeno que hizo que las divisiones culturales perdieran importancia y que se favoreciera un enfoque interdisciplinario de las artes de la representación. Este tipo de obras -dice Wallis- estudiaba específicamente la función de los mitos culturales en la representación, la construcción de representación en los sistemas sociales y la perpetuación y el funcionamiento de estos sistemas a través de la representación.

“Al centrarse en el tema, mucho más amplio, de la representación (el arte es sólo una de sus partes), los artistas y los críticos intentaban, en primer lugar, romper con la autoridad de ciertas representaciones dominantes (especialmente las que provenían de los medios de comunicación a través de la fotografía), en segundo lugar, empezar a construir representaciones menos limitadas y opresivas (tratando de crear un espacio para el espectador, pero también poniendo de manifiesto su propia posición y filiación). Esta Crítica de la representación fue la pieza clave para una alianza de las posiciones críticas y teóricas que han estudiado y ejercido una notable influencia en el arte de finales de los años setenta y principios de los ochenta.”<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Para mayor información sobre Barthes, ver glosario.

<sup>86</sup> Para mayor información sobre Lacan, ver glosario.

<sup>87</sup> Brian Wallis Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación, Madrid, ED Akal, 2001

### III.III ... Construcciones Artificiales...

“naturalmente hay muchas formas de representación; el arte sólo es un ejemplo, aunque sin duda muy notorio” (Brian Wallis)

Las representaciones son construcciones artificiales, mediante las cuales aprehendemos el mundo. Estas representaciones pueden ser imágenes, lenguajes o definiciones. Es importante que sepamos entonces que nuestro acceso a la realidad está mediado por “el velo de la representación.”

Socialmente, la representación atiende a los intereses del poder, según las demostraciones de Louis Althusser<sup>88</sup> “este poder puede ser codificado subliminalmente en la iconografía de la comunicación, así como en los cálculos anónimos que construyen los aparatos ideológicos del estado”; éstos pueden ser la familia, la religión, la ley etc. Cualquier tipo de representaciones culturales, tales como la fotografía periodística, el cine, el arte etc., portan mensajes ideológicamente cargados<sup>89</sup>. El mensaje televisivo por ejemplo, dónde la publicidad invade todos los días y a cada rato con mensajes que tiene que ver con vivir bien, mostrándonos imágenes que apuntan directamente a las aspiraciones que todos podríamos eventualmente llegar a tener, es un mensaje que si bien todos sabemos es intencional, no se diferencia mucho de otros mensajes venidos de otras fuentes, esto quiere decir que cualquier mensaje lanzado a través de una imagen o una definición estará inevitablemente marcado por proyecciones ideológicas.<sup>90</sup> Por lo tanto, no es que las representaciones posean un contenido ideológico inherente, sino que cumplen una función ideológica al determinar la producción de sentido<sup>91</sup>.

Con respecto a este punto, relacionado con las imágenes legitimadas, el poder, nos gustaría reforzarlo con algunas ideas (la interrelación entre el teatro, la puesta en escena y otras prácticas visuales), extraídas de una charla dictada por Juan Villegas el día siete de septiembre de 2004, en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, que presentamos a continuación.

---

<sup>88</sup> Citado por Brian Wallis, “Prólogo” Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación, Madrid, ED Akal, 2001

<sup>89</sup> ibidem

<sup>90</sup> ibidem

<sup>91</sup> ibidem

### III.IV "Sistemas de referencias Visuales e Historia del Teatro: La Pintura y La Puesta en Escena"

**Objetivo:** Llamar la atención hacia la interrelación entre el diseño teatral, la puesta en escena y otras prácticas visuales.

#### La pintura como factor mediatizador en la Puesta en Escena

##### El "modelo visual":

El Modelo Visual Nacional: ¿Cuáles son los factores determinantes de ese Modelo. Ahora, hoy en día, un factor determinante de ese modelo es la televisión, como fuente de imágenes. ¿Quién legitima esas imágenes? ¿Cuál es la relación con los poderes políticos y culturales?

El creador teatral presupone, la comprensión de las imágenes que le va a dar al espectador.

Sistema visual legitimado: sociedad -> cultura -> teatro.

##### Imágenes visuales

Signos de un discurso. Y, ¿qué es un discurso? Es un sistema de comunicación a través de los signos. El discurso, a su vez funciona dentro de un contexto. Entonces la pintura, el cine, también son un discurso.

##### El poder

El Poder, ya sea cultural, político, etc., siempre es codiciado por todos, ya sea por quienes están dentro de ese poder, como por los que no lo están. Entonces todos quieren llegar al poder ó bien permanecer en él. Para esto se legitima con modelos visuales, que son sistemas de imágenes; por ejemplo el modelo Neoclásico en Latinoamérica.

Ejemplo: en la fiesta de la Tirana en el Norte de Chile, predominan las banderas chilenas. Esa fiesta, conmemora a la Virgen del Carmen, y ésta es Patrona del Ejército Chileno. Por lo tanto, cuando comenzó dicha fiesta, ese momento histórico, indicaba que era necesario "chilenizar" al pueblo del Norte de Chile.

### Relación del Teatro y la Pintura

La Hipótesis es que la pintura actúa como factor mediatizador y legitimador en la puesta en escena. (Sobre todo en Occidente)

### ¿Cómo funciona la pintura en torno al teatro?

- 1) ¿qué pinturas adornaban los edificios teatrales, especialmente cuando los edificios teatrales eran edificios Nacionales?
- 2) Hay muchas pinturas de puestas en escena (documentos), que revelan tendencias estéticas.
- 3) Uso de pinturas dentro de una puesta en escena.
- 4) Participación de grandes pintores en el diseño de escenografías como

Picasso en puestas que hizo García Lorca, y Dalí.

- 5) Utilización de la Pintura en la construcción visual del personaje, o sea la pintura actúa como factor determinante.

5.1) Utilización de Códigos de ciertas escuelas pictóricas: Puestas expresionistas, surrealistas, etc.

5.1) Pintura para la construcción visual de un personaje.

## La Luz Y la Pintura

**Movimiento Tenebrista:** Movimiento pictórico del S. XVII, en donde la iluminación es utilizada muy puntualmente. Aquí el factor iluminación es muy importante. Ej: Rembrandt. Caravaggio y su pintura "Cupido Durmiendo": ¿qué significó el tenebrismo en su época? ¿Cómo se está utilizando en la actualidad? El cuadro representa al mito griego y al mismo tiempo, está hablando sobre la caducidad del cuerpo, de la muerte; en realidad ese cupido es el cuerpo de un niño muerto.



El teatro de la Postmodernidad cumple otra función, ya no es como el teatro de los años sesenta o setenta, político. Pierde la funcionalidad política y se autonomiza estéticamente. Se busca la autonomía del objeto teatral remitiendo a tendencias estéticas.

Sin embargo, en América Latina, aún no se “des-politiza” el teatro. Momento en que se enfatiza lo visual como medio de comunicación, “Teatro Actual” ó “Teatro de la Postmodernidad”, se buscan referencias visuales, en ese sentido la pintura es clave. Juan Villegas, enfatiza la idea con el maquillaje de rostro en algunas manifestaciones del teatro chileno actual. (En ese sentido de inmediato nos acordamos de los montajes de la Compañía Proyecto Monocromo, “Dos mujeres esperando a Godot, y sobre todo, “La Mantis Religiosa” -ver figuras 22, 23, 24- montaje estrenado el año 2004, basado fuertemente en el estilo del cine mudo expresionista y apoyado por la plástica de la época; dónde se puso especial cuidado en el maquillaje.)



Figura 22



Figura 23



## Figura 24

Juan Villegas ejemplifica con la obra de Andrés Pérez "Nemesio Pelao". El estilo escenográfico de Nemesio Pelao es Primitivista o Naif: mundo feliz, idealizado, utópico. El tema está en que hasta qué punto la pintura contribuye y refuerza el mensaje del espectáculo. En Nemesio Pelao, lo popular está tratado como la reconstrucción de lo Nacional, o sea como una especie de "teatro de la concertación" (ironizado)

### El retrato en la pintura

El retrato en la pintura no es una reproducción real, sino más bien una Construcción Visual a través de un proceso de legitimación. En el Museo del Teatro, en Argentina, hay retratos de actores, todos retratados del pecho hacia arriba, con una mano en la cara u otra en el mentón... cada cual se retrata cómo quiere ser visto y por lo tanto de acuerdo a lo que quiere comunicar de sí mismo. En ese sentido Juan Villegas también se refiere a los retratos de los héroes de la Patria por ejemplo. ¿Por qué fue pintado de tal o cual forma? ¿Con tales objetos a su alrededor? En el teatro, los referentes con los que cuenta el escenógrafo o el director de teatro, son esos, y por lo tanto, su visión tendrá necesariamente el "peso" de la visión anterior, del retratista y del que fue retratado. Juan Villegas dice "la pintura es un discurso, por lo tanto cada objeto contenido en ella es un signo que comunica".

### III.VI La escenografía... un discurso dentro de otro

De acuerdo a lo anterior, -lo que Juan Villegas dice respecto de la pintura-, puede decirse sobre la escenografía y todos los elementos que están contenidos en ella, incluso los actores.

Cada signo de la cual está compuesta la escenografía comunica algo. Más incluso en esta época, en la época de lo visual, dónde lo que prima, muchas veces, es lo que "se ve". Por lo tanto de esta idea se desprende la idea de que la escenografía es un discurso dentro de otro. El otro discurso es el de la obra teatral. Ambos discursos, mientras la obra de teatro es representada, confluyen al mismo tiempo por una misma causa: la puesta en escena; ambos discursos dialogan entre sí y con el público; sin embargo es posible verlos disociadamente, incluso mientras la puesta en escena se desarrolla, basta concentrarse, para comenzar a "ver" dentro del universo que ella es, para darse cuenta que en varias ocasiones ésta es capaz de comunicar paralelamente al texto, casi matemáticamente, como cuando dos paralelas van juntas y no se tocan jamás en el plano, pero al mismo tiempo conforman un mismo problema. En ese sentido, la capacidad comunicativa de la escenografía y de los elementos que se utilizan en la obra de teatro, constituyen un lenguaje propio que puede ser explotado en varios niveles (mayor o menor intensidad) y desde varios puntos de vista.

Con respecto a esta idea, lo que nos interesa reforzar, radica en que es necesario que como creadores y espectadores nos situemos desde ella para poder entenderla, con esto nos referimos a que es necesario cambiar el ángulo desde dónde se suele mirar: ese ángulo frontal, parejo, plano, dónde ésta casi siempre o siempre se sitúa: "detrás" en la escena, y su función, como hemos visto siempre es de "complementar" visualmente, el "verdadero discurso" teatral: el texto, el texto representado por el actor. Pienso que si cambiáramos la forma de verla, entenderíamos su real significancia, su real sentido.

Básicamente, con respecto a esto, la mirada más extrema, o una de las más extremas, es conservar la escenografía como un objeto con cualidades comunicativas y estéticas autónomas; o sea lo que hace Raúl Miranda cuando deja sus obras expuestas en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes.

## IV. Alegoría y Postmodernidad

(Ideas de lo alegórico y lo simbólico que puedan ayudar para una nueva aprehensión de la escenografía contemporánea.)

“Investigar los orígenes de la actitud moderna frente a la alegoría podría parecer “tan estúpido y frívolo” como su propio tema, si no fuera porque un inconfundible impulso alegórico ha comenzado a imponerse de nuevo en diversos aspectos de la cultura contemporánea.”<sup>92</sup>

Craig Owens

“La alegoría es una interferencia estructural entre dos niveles o usos distintos del lenguaje, el literal y el figurado (metafórico), uno de los cuales niega precisamente lo que el otro afirma”<sup>93</sup>

De Man

### IV.1 La Alegoría

Para Craig Owens, lo alegórico ha comenzado a imponerse nuevamente en diversos aspectos de la cultura contemporánea. Lo que la caracteriza, tiene que ver con una recuperación del pasado y por tanto de lo histórico, en literatura, arte y arquitectura. La importancia de la alegoría radica en el impacto que ésta tiene tanto en la práctica como en la crítica de las artes plásticas. Existen importantes precedentes que han de tenerse en cuenta. “Duchamp identificó tanto “la imagen congelada” como la “exposición extra corta”, es decir los aspectos fotográficos del gran vidrio como “apariencias alegóricas”.”

---

<sup>92</sup> Las comillas encierran la idea de Craig Owens, más, debemos recalcar que este ensayo (Publicado originalmente en October 12 , 1980), fue extraído del libro de Brian Wallis: Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación, ED. Akal, Madrid, 2001

<sup>93</sup> Citado por Owens en el mismo texto. Paul de Man Allegories of Reading, Yale University Press, 1979, Pág. 205

Muchos teóricos han reflexionado en torno a la alegoría, como Walter Benjamín, “el único crítico que ha tratado la cuestión sin prejuicios y de manera filosófica”; como Duchamp sin ir más allá; cómo Barthes, entre otros. Pero para poder reconocerla en sus manifestaciones actuales debemos por lo menos empezar sabiendo qué representa, haciéndonos una idea general de ésta. Ahora bien, esto de “qué representa” tiene que ver con que la alegoría es “tanto una actitud como una técnica, una percepción como un procedimiento”.<sup>94</sup>

De acuerdo con Northrop Frye, Owens nos dice que en la estructura alegórica, pues, un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación.

Vemos por lo tanto que la alegoría viaja mucho más allá de la mera ornamentación retórica, sino más bien, se preocupa, entre otras cosas del comentario y “toda crítica” en la medida en que estos reescriben un texto primario, sobre la base de su sentido figurado.

Lo importante de la alegoría, la fuente de su relevancia teórica es cómo se manifiesta en el seno de las artes plásticas. La alegoría confisca imágenes de otros y vuelve a recomponerlas, a usarlas, sin embargo éstas se validan en la medida que comienzan a significar otras cosas. Por eso, cuando Owens dice que la alegoría no es hermenéutica, nos dice que está lejos de una “nueva interpretación”<sup>95</sup>, más bien crea, una nueva lectura un **nuevo significado** de una imagen usurpada.

Con lo anterior nos queda entonces muy claro el porqué de la importancia de la alegoría en nuestra época: muchos artistas recopilan imágenes de otras épocas, de otros artistas, de otros autores, y las recomponen con el fin de comunicar algo completamente nuevo y que ya no tiene que ver con el discurso del autor que las creó, si no más bien con el discurso, nuevo, del autor que las confiscó.

Es importante añadir que las imágenes de las que se han apropiado los artistas, - pintores, cineastas, fotógrafos etc. - provienen de muchos géneros distintos: son dibujos, imágenes de video y cine, fotografías, a menudo, dice Owens éstas son “ellas mismas una reproducción”.

---

<sup>94</sup> Op. Cit., Pág. 204

<sup>95</sup> Op. Cit, Pág. 204

La alegoría, siempre se ha identificado con lo antiguo, lo pasado, lo ruinoso y por lo tanto con lo melancólico:

“Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya. Lo cual quiere decir que a partir de ahora el objeto es totalmente capaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde, es el que le presta el alegorista. Éste lo deposita en el objeto para luego echar mano de él: un gesto al que no hay que atribuir un alcance psicológico, sino ontológico”.<sup>96</sup>

La alegoría experimenta un gusto particular por la ruina, identificada por Benjamín como el emblema alegórico por excelencia. La ruina representa el proceso que sufre la historia, irreversiblemente decadente, dónde se aprecia un “distanciamiento progresivo del origen”.<sup>97</sup>

## IV.II Lugar y obra

Después de ver esta idea acerca de la alegoría, Owens encuentra un segundo vínculo entre alegoría y arte contemporáneo: y dónde justamente surge con este culto a la ruina. Se trata del Site- specificity, “la obra que parece haberse fusionado con su marco, que parece incrustada en el lugar dónde la encontramos. La obra para un lugar específico”. Esta manifestación, tiene sus orígenes o más su prototipo en las monumentales obras prehistóricas como Stonehenge y las líneas de la cultura Nazca, es evidente, el contenido mítico y la relación importante entre el lugar en cuanto a su topografía, más esta relación se ve reforzada por la relación psicológica que existe entre el lugar y la obra. (Ver figura 27)

---

<sup>96</sup> Walter Benjamín, observaciones acerca de la alegoría que se encuentran en el capítulo final del Origen del drama barroco alemán, 1990; citado por Craig Owens.

<sup>97</sup> Owens, Op. Cit. p. 206

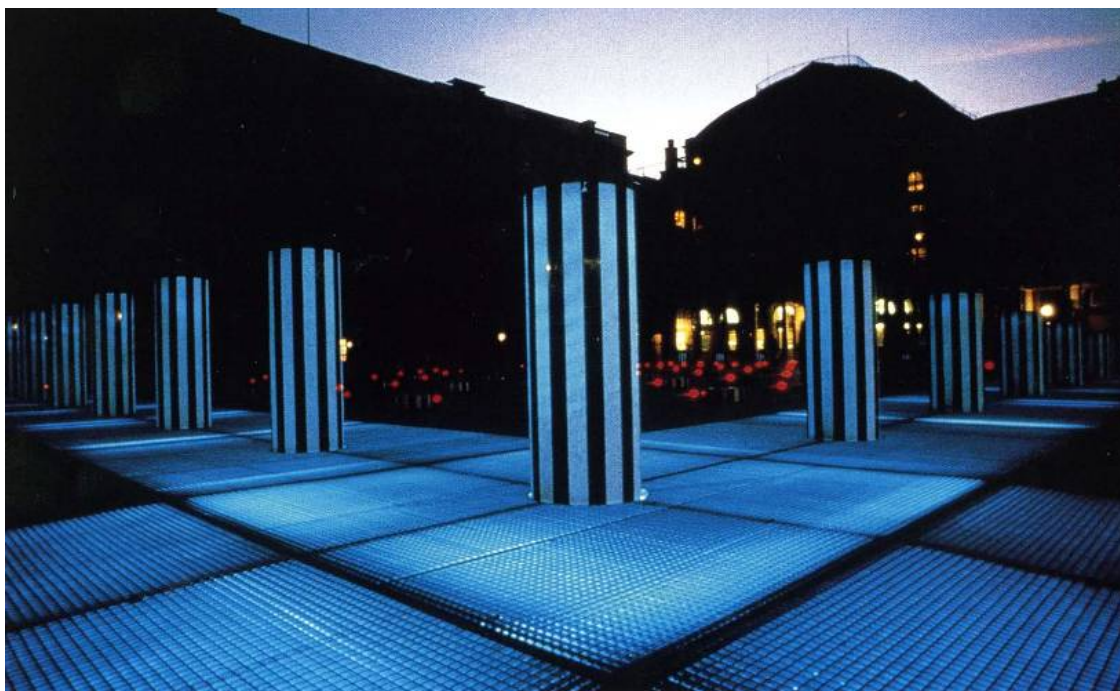


Figura 27

Figura 27: Daniel Buren, Deux Plateaux, 1985-1986. Las columnas independientes de cemento y mármol de diversas alturas, las luces y una corriente artificial subterránea transforman el patio del Palais Royal de París. (Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, Ed Contrapunto, 2002).

Esta obra corresponde al género de los site-works ("trabajos de emplazamiento", es decir obras concebidas para una localización específica), obras que encajan perfectamente en su contexto, y que salen de los museos y las salas de arte.



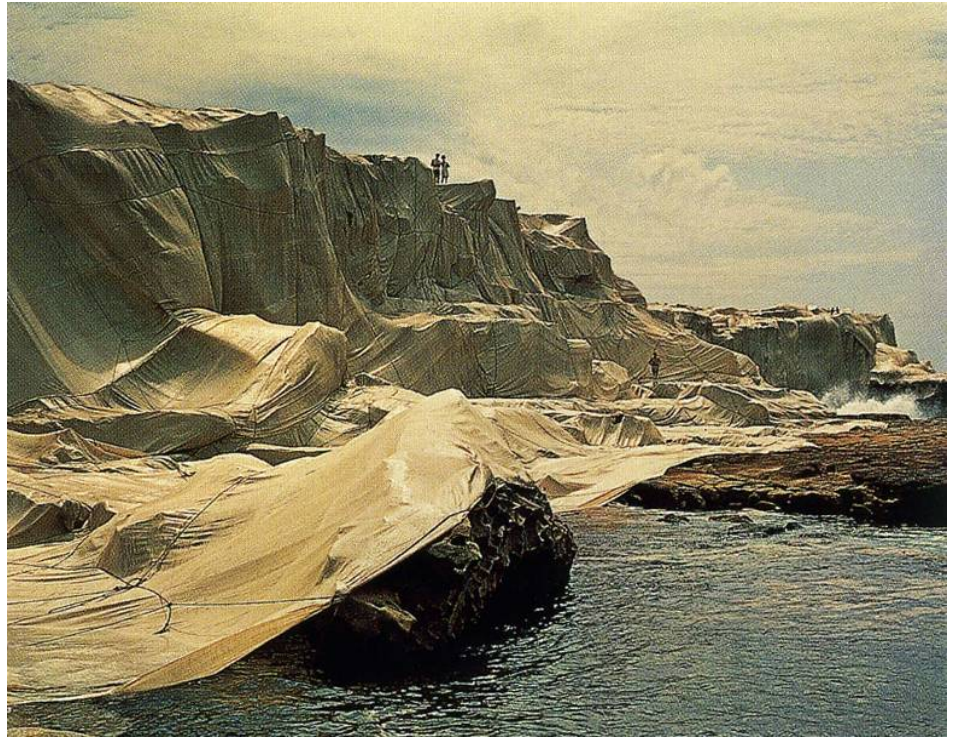


Figura 28

Figura 28: Christo y Jeanne-Claude, Costa cubierta, Little Bay, Australia, 1969. En esta obra se emplearon 93.000 metros cuadrados de tela para contener la erosión y 58 KM de tela de polipropileno. La costa permaneció cubierta durante diez semanas, desde el 28 de octubre de 1969, antes de retirar todos los materiales. (Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, Ed Contrapunto, 2002)

Esta obra corresponde al género del Earth art, arte en la tierra, o arte terrestre, y nos ejemplifica muy bien la práctica de la que veníamos hablando recién: obras que se instalan por un tiempo en un lugar determinado que le dictará las leyes que la conformarán.

A partir de este momento, comenzamos a ver entonces la relación que siempre ha existido entre el lugar de la obra y la "obra misma". Hoy en día las instalaciones y las intervenciones de lugares, tanto urbanos como rurales o completamente naturales, se hacen cada vez "más prácticas" para comunicar lo que se quiere comunicar.

Creemos que en la medida que se tiene conciencia del lugar dónde se está exponiendo, y desde dónde se está hablando, por lo tanto "discurseando", se tiene conciencia del porqué de la obra y por lo tanto del porqué del discurso.

Con respecto a lo anterior, quisiéramos poner sobre la mesa lo siguiente: la transitoriedad de la obra de arte, debe discutirse por las siguientes razones: primero que todo, debido a que el lugar dónde ella pertenece, o sea el lugar desde dónde ella se proyecta, es un lugar "prestado", ese lugar entra en comunión con ella, le dicta leyes de comportamiento, y comunica en cuanto él también es un objeto significativo; sin embargo, ¿es posible que la obra que deje de pertenecer a dicho lugar siga expresando ideas? En primer lugar, difícilmente seguirá expresando las mismas ideas que expresó desde un principio con la ayuda de ese lugar, pero, guardará propiedades comunicativas que no tendrán relación necesariamente con su primer hábitat.

Con respecto al tema del lugar, y a los significados del lugar y su carga simbólica que es justamente lo que nos interesa, quisiéramos agregar las ideas que tiene Raúl Miranda con respecto al espacio con el que trabaja: el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes.

“Si bien el Museo Contemporáneo es un lugar público arquitectónicamente muy atractivo y hay algunas buenas salas, privadas, de arte, ningún otro espacio tiene la carga simbólica del MNBA, y en particular del salón Blanco. Este salón está oculto al interior del edificio, nada delata la existencia de este espacio desde el exterior, se articula como una cámara secreta, como una cápsula de idearios modernos, como el corazón cultural de la antigua república. Un espacio aislado del ajetreo cotidiano y del devenir político institucional de la realidad postdictadura. Este emplazamiento o hito cultural, solo es superado en su inmensa carga histórica por el edificio del Congreso Nacional en Santiago, que con sus Cámaras de Diputados y Senadores, y el imponente Salón de Plenarios, son el epicentro de nuestra historia republicana. Estos hitos han sido ocultados, borrados de la vista de la sociedad actual, pero aun permanecen allí, como inmutables baluartes de la memoria. Es por el simbolismo implícito en estos espacios, que intervengo el Museo, para inscribir de manera mágica nuestra mirada, en la moribunda historia de la República de Chile.”

“La postura de intervenir el museo no radica en un cuestionamiento al marco institucional de este. Ya que, lo que se cuestiona es la validez de los discursos teatrales representacionales, ante las mutaciones en la percepción y recepción de la realidad, claro está que este cuestionamiento se realiza desde el museo como metáfora de los últimos vestigios humanistas de la “Alta

Cultura" republicana del siglo XX. Por lo que podemos decir que el discurso Minimalista, es conscientemente reaccionario y melancólico."



Figura 29

Figura 29: Raúl Miranda, La Balada de la cárcel de Reading, instalación poética basada en la última obra de Oscar Wilde. Estrenada el primero de Diciembre del Año 2000, en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

### IV.III Lugar escenográfico y discurso

Es en este punto dónde queremos detenernos para poder hablar del “lugar escenográfico” y de su incidencia en el “discurso escenográfico”. El primer lugar que a ésta le pertenece es el Espacio Teatral que contiene a su vez al Espacio Escénico, por lo tanto, el Espacio Escénico contiene a la Escenografía. En los ejercicios de Miranda, sus obras, -desde que son pensadas para una obra particular y un espacio especial como lo es la sala del Museo de Bellas Artes, pasando por su funcionalidad dramática y teatral, hasta que permanecen expuestas en el salón del museo, están comunicando:

- en función de dónde están,
- en función de ellas mismas como objeto,
- y en función de lo que “cargan” como objetos teatrales que son, en relación con otros objetos, y que han permitido que una obra de teatro pueda desarrollarse.



Figura 30

Figura 30: Raúl Miranda, El Mal de la muerte, (“La maladie de la mort”) de Marguerite Duras. Estrenada en Agosto de 2002, en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Puesta en escena que emplaza el trabajo actoral al interior de un dispositivo escenográfico a la manera de una instalación. “Es un desafío potente: formas parte de una instalación y es ahí donde debes re-poblar un significativo. La instalación es un espacio poético que ofrece lecturas por sí mismo” Alessandra Guerzoni, en una entrevista hecha por Javier Ibacache.

Con respecto al tema del lugar y del discurso, quisiéramos agregar lo que cree sobre el tema y sobre su propio trabajo, Raúl Miranda. Quisimos agregar la pregunta que le hicimos para facilitar la comprensión de su contexto:

El valor “artístico” de la escenografía probablemente se constituye en los días en que la obra está siendo representada. ¿Los fantasmas de un diálogo y de un discurso quedan dando vueltas, y ésta se vale de eso para permanecer ese tiempo como un objeto de arte?

“Gracias por el aporte... La instalación en si misma es un dialogo con el vacío, con los corpus intangibles del espacio, es una apelación a los fantasmas de una sociedad que se soñó y que no sobrevivió a la “guerra fría” y a la caída de las grandes narraciones. Desde ese punto de vista la instalación escénica al interior del MNBA, es un homenaje al fracaso de los sueños independentistas y revolucionarios que forjaron este país. Es un dialogo con los fantasmas, una evocación e invocación a lo que ya no puede existir. La instalación devela otro plano de realidad, al que solo acceden los que tiene la capacidad de abstraerse del cotidiano. Tus preguntas no dejan de llevarme a la

soledad de quien observa la historia desde los despojos  
de la propia biografía."





## Figura 31

Figura 31: Raúl Miranda, *Mac TV*, obra de teatro-instalación, escrita y dirigida por Leonardo Bustos, que busca una nueva lectura para el sangriento clásico de Shakespeare. La tragedia es a puerta cerrada y las brujas, la televisión. *Mac TV*, es una Alegoría de las relaciones de pareja y de la influencia de los medios de comunicación. Estrenada al igual que las otras, en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

En ese sentido, es interesante darse cuenta, que esta reflexión es muy similar a los cuestionamientos de Louise Lawler, con sus obras que reflexionan sobre el valor del arte en el medio social, sobre su uso como mercancía, y sobre cómo el modo de exponer un objeto artístico connota los significados que éste puede tener.

*Combien pour ce chapeau?\** (¿Cuánto por este sombrero?) es una serie de tres imágenes idénticas que reproducen un sombrero de copa abandonado sobre un sillón junto a una edición antigua de un libro y unas gafas abiertas. Cada una de las imágenes lleva una pequeña inscripción debajo que es lo que confiere sentido a lo que el espectador ve. En la primera surge una pregunta: ¿Cuánto por este sombrero?, la segunda afirma: un sombrero viejo, y la tercera indica: Museo Julio Verne, Nantes 1987. Es el texto, o mejor, el contexto en el que se sitúa esa prenda de vestir, según lo que nos indica cada una de las tres frases, el que altera el valor de lo que las imágenes representan. Un mismo objeto, el sombrero, puede ser una prenda apunto de desecharse por su antigüedad; puede ser una pieza de museo, el sombrero con el que se cubría el escritor francés de novelas de aventuras cuando salía a pasear, o bien, una mercancía comercial de producción industrial. Con esta obra, Lawler nos está hablando del poder de la institución museística; del valor de los objetos artísticos y no artísticos, y de la resignificación de los objetos.

Ahora bien, nos gustaría hacer la observación de que por mucho que la artista quiera neutralizar su visión con el fin de lograr que varias imágenes iguales hablen a través de sí mismas más un texto puesto abajo, es muy difícil que así sea: porque vemos que la artista no sólo ha retratado el sombrero por sí sólo, lo ha puesto junto a un libro y una gafas sobre una superficie que podría ser un sillón de brocado. Es imposible entonces zafarse de la lectura que podemos hacer sobre ese otro objeto (el sillón) que actúa en este caso, cómo el "lugar" dónde está puesto el objeto sombrero. Por lo tanto la fotografía no es neutra y por ende nuestra mirada responderá a los códigos que ella nos muestra.

Combien pour ce chapeau?, 1987

Combien pour ce chapeau?  
AN OLD HAT  
Musée Jules Verne, Nantes, 1987



Combien pour ce chapeau?

Figura 32



AN OLD HAT

Figura 33



Musée Jules Verne, Nantes, 1987

Figura 34

Fuente: Colección de Fotografía Contemporánea de Telefónica.  
<http://www.fundacion.telefonica.com/at/colfotografia/paginas/a16.html>  
16 de agosto de 2004

#### IV.IV Lo efímero de la obra de arte

Debido a su carácter efímero, dice Craig, la obra suele preservarse tan solo en fotografías. "La apreciación de la transitoriedad de las cosas, junto con el interés por rescatarlas para la eternidad, es uno de los impulsos más fuertes de la alegoría."<sup>98</sup>

En este sentido, uno de los impulsos más fuertes de las manifestaciones en el arte hoy día, es el del registro. Registrar en video, en fotografía, incluso en cine, de manera documentalista, se ha convertido en una necesidad que tiene que ver con la perdurabilidad de la obra; ésta que tiene como mayor característica la fugacidad, la transitoriedad, como vemos en el teatro, en la performance y la instalación entre otros, ve que su destino irremediadamente ligado a la muerte, debe quedar plasmado en alguna parte. El registro por tanto se convierte en una parte importante de la obra, algo así como su segunda vida como su segunda fase de existencia. Por lo tanto es importante reflexionar sobre este punto, ya que la obra probablemente no ha muerto, si no que ha cambiado un estado por otro. En dónde el registro tiene gran relevancia y el poder que este tiene radica en la comunicabilidad que adquiere la imagen registrada, por sobre lo que quiso transmitir la obra misma. Lo vemos ejemplificado en la siguiente cita de Owens: "En tanto que forma artística alegórica, la fotografía representaría nuestro deseo de fijar lo transitorio, lo efímero, en una imagen estable y estabilizadora. En las fotografías de Atget y de Walter Evans, en la

---

<sup>98</sup> Benjamin, Op. Cit, p.218, citado por Craig Owens

medida en que preservan conscientemente aquello que amenaza con desaparecer, este deseo se convierte en el tema mismo de la imagen."<sup>99</sup>

Para Raúl Miranda el registro de sus obras significa lo siguiente:

"El registro es la obra de arte final, es la memoria. La puesta en escena con su temporalidad y unicidad, se convierte en el referente original del proceso final de postproducción, que es la "edición" del registro de video, fotográfico o literario."<sup>100</sup>

## IV.V Alegoría y Símbolo

Ahora bien, nos gustaría agregar un pensamiento acerca de la obra de arte que viene del filósofo Martin Heidegger: para él la "obra de arte, es sin lugar a dudas, una cosa producida, pero dice algo más que la mera cosa es en sí misma. Algo agoreuei. La obra pone de manifiesto algo diferente de sí misma; manifiesta algo más. Es una alegoría. En la obra de arte, algo diferente es traído junto con la cosa producida. "Traer junto con" es, en griego, sym-ballein. La obra es un símbolo."<sup>101</sup>

Con respecto a esta reflexión de Heidegger, quisiéramos detenernos en dos cosas: la primera dónde él pone de manifiesto la relación que existe entre alegoría y símbolo, para él la obra es una alegoría a la vez que símbolo; sin embargo vemos que a pesar que una obra pudiese contener las dos ideas, no puede contenerlas simultáneamente, debido a que

---

<sup>99</sup> Owens, Op. Cit, p.207

<sup>100</sup> Entrevista realizada a Raúl Miranda, ver Apéndice.

<sup>101</sup> Citado por Craig Owens, Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte", Arte y Poesía, México, FCE, 1958.

como piensa Coleridge<sup>102</sup>; la alegoría en su naturaleza arbitraria es producida por una motivación, sólo puede expresarse conscientemente, en cambio el símbolo es una figura que necesariamente debe estar motivada, por lo tanto alegoría y símbolo están “lejos de hallarse en pie de igualdad” como nos indica Owens.

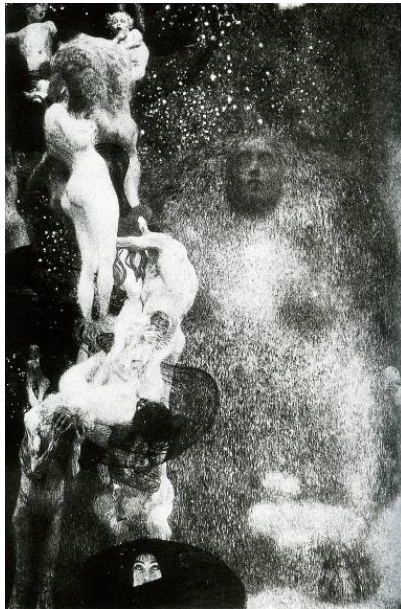


Figura 35



Figura 36

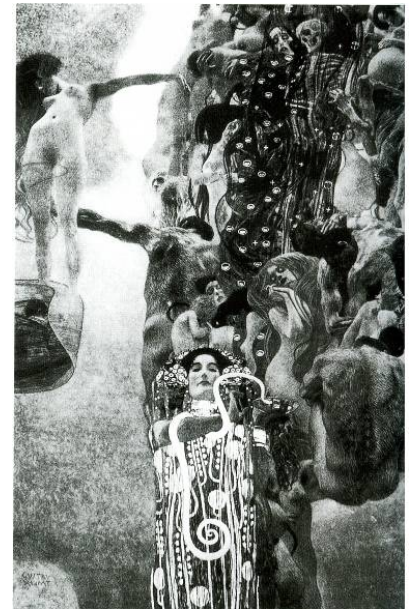


Figura 37

---

<sup>102</sup> Citado por Craig Owens, Coleridge, *Miscellaneous Criticism* cit. p.99

Figura 35: Gustav Klimt, alegoría llamada Filosofía, 1899-1907; las personas se mueven como en trance sin control de sí mismas. Con ello contradecía Klimt la opinión científica universitaria dominante. (Gilles Néret, Klimt, Ed Tachen, Köln, 1999)

Figura 36: Gustav Klimt, alegoría llamada Jurisprudencia, 1903-1907; En lugar de la lucha victoriosa de la luz contra las tinieblas, como se esperaba de él, Klimt ha escenificado la inseguridad del hombre moderno. (Gilles Néret, Klimt, Ed Tachen, Köln, 1999)

Figura 37: Gustav Klimt, alegoría llamada Medicina, 1900-1907; Klimt está convencido de la impotencia de la medicina ante los poderes del destino. (Gilles Néret, Klimt, Ed Tachen, Köln, 1999)

Es interesante darse cuenta cómo se mezclan y se entretajan los conceptos de símbolo, signo, alegoría, obra de arte, significancia. En nuestra investigación, cualquier indicio de relaciones entre obra de arte, simbología y significado, nos sobresalta y nos prepara a una búsqueda incesante de inevitables encadenamientos entre cualquiera y todos estos conceptos. Con respecto entonces a la asociación del símbolo con la intuición estética y de la alegoría con la convención, creemos necesario citar un trozo de la "Estética" de Croce, tal como nos la presenta Owens:

"Si el símbolo se concibe como inseparable de la intuición artística, constituye un sinónimo de la intuición misma, que siempre tiene un carácter ideal." En el arte no hay dobles fondos, sino sólo uno; en el arte todo es simbólico porque todo es ideal. Pero si el símbolo se concibe como separable -si el símbolo puede estar a un lado y al otro la cosa simbolizada, recaemos en el error intelectualista: lo que se ha llamado símbolo es la exposición de un concepto abstracto, una alegoría: es ciencia o arte que imita la ciencia-. Pero también debemos ser justos para con lo alegórico. Algunas veces es completamente inofensivo. Una vez dada la Gerusalemme liberata, la alegoría fue imaginada después; dado el Adone de Marino, el poeta de la lasciva posterioridad insinuó que había sido escrito para mostrarla como la "indulgencia desmesurada acaba produciendo dolor"; dada la estatua de una bella mujer, el escultor puede añadirle un rótulo que afirme que representa la Clemencia o la Bondad. Esta alegoría que se añade a una obra post festum no cambia la obra de arte ¿de que se trata entonces? De una expresión agregada externamente a otra expresión."<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Citado por Owens. Paul de Man, *allegories of de Reading*, Yale University Press, 1979 p. 11-12

Por lo tanto, nos queda muy claro después de leer este pequeño trozo de la Estética, que para Croce la Alegoría es un suplemento, "una expresión agregada externamente a otra expresión". La obra por tanto podría separarse de su contenido alegórico, llegando a observarse por un lado la obra misma, y por otro la alegoría, que para algunos, como para Croce, es "monstruosa". Paradojalmente, después de revisar la "monstruosidad" de la alegoría y la capacidad de poder contemplar y mirar la obra separándola de lo alegórico que está contenido en ella, ésta (la alegoría) en alguna medida puede llegar a ser peligrosa. En términos de que podría confundirse, por esta "usurpación del objeto" con el verdadero sentido de la obra de arte., o sea con su "esencia." Con respecto al paralelismo y las relaciones de afecto entre la Alegoría y el signo o la Alegoría y la lingüística, Croce cita a Kant, para decirnos que así como la escritura se subordina al habla, la alegoría se subordina al símbolo. De hecho, la alegoría, sea verbal o visual, no es sino una forma de escritura. Así es, tanto alegoría como escenografía, son formas de escritura.

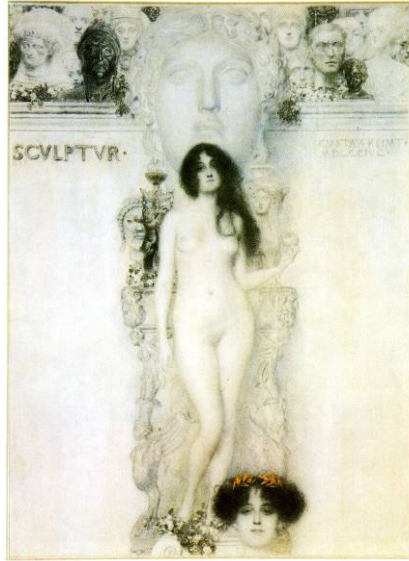


Figura 38

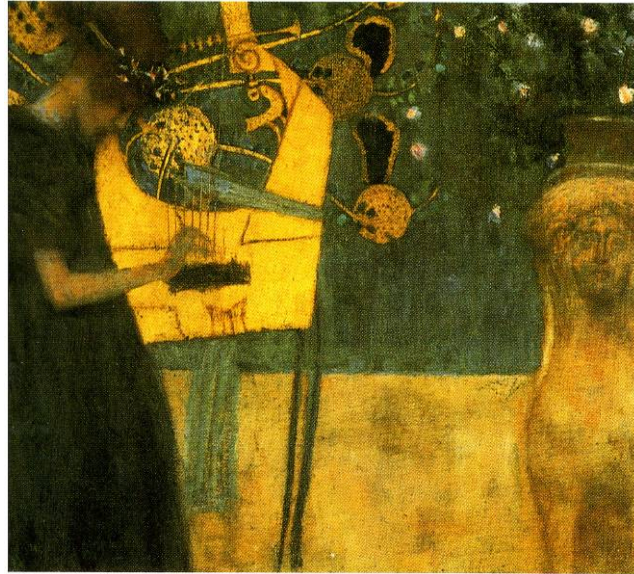


Figura 39

Figura 38: Gustav Klimt, alegoría llamada Escultura, 1896, los numerosos ejemplos del arte de la escultura de todas las épocas citados aquí parecen como muertos, seres sin mirada. Klimt representa, sin embargo a la propia personificación de la escultura de tal modo, que parece salida directamente de la vida, con ojos vivos que miran seductores al espectador. (Gilles Néret, Klimt, Ed Tachen, Köln, 1999)

Figura 39: Gustav Klimt, alegoría llamada La música I, 1895. (Gilles Néret, Klimt, Ed Tachen, Köln, 1999)



## IV.VI La Alegoría: hacia diversas percepciones

Para Benjamin, su teoría de la alegoría, “procede de la percepción de cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera” (Benjamin, El origen del drama Barroco alemán, cit., p. 167.)

Para De Man, su tesis de la ilegibilidad alegórica con ejemplos extraídos de la literatura y la filosofía, nos dice lo mismo. ¿Qué significa todo esto? ¿Cuáles son los límites de interpretación? ¿Hasta que punto la naturaleza y lo inventado, pueden sostener nuestras miles y millones de interpretaciones?

Para la artista llamada Laurie Anderson<sup>104</sup>, artista, que realiza performances y mezcla distintas técnicas de expresión y géneros del arte, el mundo es una amplia red de circulación de signos y, como tal, suscita continuamente lecturas, interpretaciones. De hecho, la consciencia el estar en el mundo, se identifica con la lectura, \_una identificación que no obstante, no deja de ser problemática, ya que la ilegibilidad de los signos siempre es incierta. La obra de Anderson se dedica precisamente a la ilegibilidad.

Atraída sin remisión por el universo de la creatividad artística, esta artista (Laurie Anderson) desarrolla sus creaciones en complejas y multidisciplinarias obras en las que entremezcla diversos géneros de un modo totalmente innovador y armonioso a la vez. Como músico, bailarina, cantante, poeta, escultora, fotógrafa y entusiasta de la tecnología punta y las infinitas posibilidades que ésta ofrece al artista, Laurie Anderson plasma sus inquietudes en el montaje y realización de distintos espectáculos multimedia tanto en formato video-cine como en diversas grabaciones, participando en variados proyectos con otros artistas

---

<sup>104</sup> Laurie Anderson, Artista nacida en Chicago, Illinois afincada en Nueva York. Estudia escultura en la Universidad de Columbia, además de asistir a los cursos del Bernard College, donde se especializa en Historia del arte. Atraída sin remisión por el universo de la creatividad artística, esta artista desarrolla sus creaciones en complejas y multidisciplinarias obras en las que entremezcla diversos géneros de modo totalmente innovador. Como músico, bailarina, cantante, poeta, escultora, fotógrafa y entusiasta de la tecnología de punta, Laurie Anderson plasma sus inquietudes en el montaje y realización de distintos espectáculos multimedia. Fuente: Colección de Fotografía Contemporánea de Telefónica.

Figura 40: Además de utilizar todos los avances que le proporcionan las tecnologías actuales en el mundo de los medios audiovisuales, Laurie posee una especial habilidad para adaptar los elementos electrónicos de un equipo convencional a sus propias necesidades de un modo original. Un ejemplo de ello sería el traje que ella misma ha diseñado para sus actuaciones en directo, al que la artista ha integrado los sensores de una sencilla caja de ritmos, empalmándolos a un sintetizador, de tal modo que al bailar produce una serie de sonidos y frases musicales asignadas a cada uno de los sensores, efectivamente creando música corporal con cada movimiento que realiza sobre el escenario. Otro ejemplo de su creatividad técnica es el uso que Laurie hace de un violín acústico, al que la artista ha alterado, reemplazando sus cuerdas tradicionales y su arco por cinta magnética pregrabada, de tal modo que el instrumento es incluso capaz de reproducir palabras al tocarlo, en la cadencia y tempo deseados por la artista en cada momento. El peculiar uso que Anderson hace de la tecnología cotidiana con sus inusuales aplicaciones tiene un cierto eco de magia, como los alquimistas medievales que experimentaban con elementos cotidianos para encontrar nuevos usos a los materiales corrientes, y recuerda en cierto modo los métodos de los artistas visuales postmodernos en su utilización extracontextual de elementos e imágenes habituales como una manera nueva de reflejar la información.

Por: Emma Dors. Fuente: Colección de Fotografía Contemporánea de Telefónica.



<http://www.fundacion.telefonica.com/at/colfotografia/paginas/a16.html>

16 de agosto de 2004

Entonces se nos hace importante recalcar una de las ideas básicas que tiene de Man con respecto a la alegoría: "la alegoría es la distancia que separa el significante del significado", "el signo del sentido".

Sin embargo, después de afirmar mucho rato que la lectura de un texto alegórico o de una obra alegórica sea cual sea su género, nos lleva a una posible separación de "obra" y "alegoría"; De Man nos dice que "es igualmente posible leer el último verso en sentido literal en vez de en sentido figurado, como si preguntara con cierta premura la cuestión que ya habíamos planteado antes en el contexto de la crítica contemporánea: no se trata de que el signo y el referente se encuentren tan exquisitamente encajados el uno con el otro que toda diferencia entre ellos resulta borrada, sino que los dos elementos esencialmente diferentes, signo y sentido, están tan intrincadamente entrelazados en la "presencia" imaginada de la que el poema se ocupa, que surge la cuestión de cómo es posible llevar a cabo las distinciones que debieran protegernos del error de identificar lo que no puede ser identificado."

"Esto debería ser suficiente para mostrar que es posible hacer dos lecturas perfectamente coherentes pero totalmente incompatibles a partir de un mismo verso, cuyo modo retórico trastrueca completamente tanto el talante como el estilo del poema."<sup>105</sup>

Por lo tanto, nos dice: Ambas lecturas son importantes y se enfrentan oponiéndose directamente, sin embargo no podemos tomar una decisión válida acerca de cual de las dos es más importante que la otra, puesto que la una no puede existir sin la otra. No puede existir signo sin referente.

Sobre lo anterior, Owens se afirma para decirnos con propiedad, que "ya no se puede censurar la alegoría como un mero añadido a la obra de arte, pues se muestra como una posibilidad estructural inherente a toda obra."

Esto es muy importante, porque con esta afirmación se clarifica la idea de la posibilidad de la alegoría como un "impulso que caracteriza la Postmodernidad" Es aquí, dónde Alegoría, Postmodernidad y discurso se confabulan para llegar a una experiencia del arte ya no visual sino textual.

---

<sup>105</sup> Paul de Man, *Allegories of readings*, New Haven, Yale University Press, 1979, pp. 11-12) citado por Owens.

## IV.VII Alegoría, símbolo y signo

El arte, desde hace siglos, ya no preocupado solamente en términos visuales, adopta cualquier herramienta de expresión, inventando nuevas técnicas, formas y géneros, para comunicar a través de la lectura, de lo textual. La pintura, por ejemplo, ya no nos “muestra”, nos “habla”; y se preocupa de hacerlo de todas las formas imaginables, creando imágenes que nos invitan a contemplarla y luego a leerla, de manera que comprendamos y nos llevemos un mensaje que va más allá de lo representativo.

En la Edad Media, este tipo de pintura “hablante”, la vimos en las fantásticas obras del Bosco; con la Pintura Flamenca y después con la genial obra de Velásquez, entre otros. Todos ellos se caracterizaron fuertemente por el uso del símbolo, de la alegoría, y de elementos signícos que hablaban “más allá de lo literal” o de lo formal que se veía en el cuadro. Algunos de ellos hablaron de religión, otros de política; sin embargo, muchos apuntaron a lo mismo: el poder<sup>106</sup>

### El Simbolismo y la obra de Arte Total

“La concepción de la escena como lugar de colaboración de los diversos lenguajes artísticos tiene su origen en el simbolismo, en el que muchos creadores de la escena moderna buscaron modelos alternativos al naturalismo. Los simbolistas se nutrieron, por su parte, de dos fuentes: el modelo del drama musical wagneriano y la teoría de las correspondencias táctiles, olfativas, sonoras, visuales y gustativas en su poema Correspondencias, dedicó especial atención a las cualidades poéticas o dramáticas de la pintura, la virtualidad musical del color o la potencia plástica de la literatura. Recogiendo estas sugerencias, los simbolistas potenciaron la interpretación de los lenguajes artísticos, lo que afectó decisivamente al teatro”.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> El tema del poder, tema del cual no haremos mayor profundización, ya fue abordado antes, en los apuntes de la charla de Juan Villegas.

<sup>107</sup> José A. Sánchez, La escena Moderna, Madrid, Ed. Akal, 1999.

Los simbolistas, fueron quienes promovieron esa nueva forma de ver y hacer arte, criticando a los impresionistas que reinterpretaban la realidad. Los simbolistas por el contrario, se preocupan de interpretar la "no realidad", o la "realidad onírica" presente en los sueños y el subconsciente. En sus obras, se utilizan los símbolos<sup>108</sup> para evocar estos estados de ánimo y emociones con el fin de crear imágenes de lo irracional, las cuales por su parte requieren una respuesta del público. El simbolismo fue mas propio de una ideología que un movimiento, por lo que diversos artistas se sintieron identificados con él, acogiendo entre otros, a Georges Seurat, Paul Gauguin, Paul Sérusier, que como todos sabemos estaban inscritos en otros movimientos: como el Neoimpresionismo y el Sintetismo entre otros.

En 1891 un escritor y crítico de arte simbolista, llamado Albert Aurier (1865-1892), definió en 1891 a los pintores estéticos y modernos en los siguientes términos:

La obra de arte (simbolista) será:

- 1) "Ideista", para lo que su único ideal será la idea.
- 2) "Simbolista", para lo que expresará esta idea por medio de formas.
- 3) "Sintetista", para lo cual presentará estas formas y éstos signos, de acuerdo con un método comprensible en términos generales.
- 4) "Subjetiva", para lo que el objeto no será considerado nunca como un objeto sino como un signo de una idea percibida por el objeto.
- 5) (Consecuentemente será) decorativa.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Según Pierce, el símbolo, es un signo arbitrario, cuya relación con el objeto se basa exclusivamente en una convención. El símbolo no tiene porqué parecerse ni guardar relación con lo que designa. Los alfabetos, la anotación clínica, los signos matemáticos, las banderas nacionales. El signo lingüístico pertenece a esta categoría.

<sup>109</sup> Dempsey Amy, Estilos, Escuelas y Movimientos, Barcelona, Editorial Contrapunto, 2002.

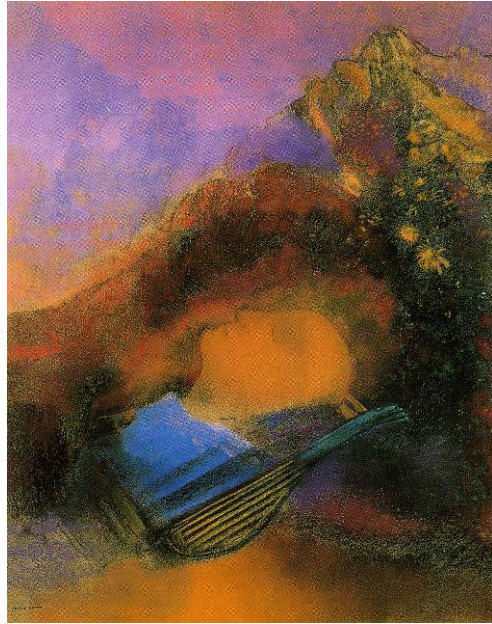


Figura 41



Figura 42

Figura 41: Odilon Redon; Orfeo, h. 1913-1916. Redon representó con frecuencia los mitos clásicos (al igual que la poesía y la prosa de la época), pero los interpretaba de manera muy personal y frecuentemente inesperada, sin comunicar historias conocidas, sino intensas y profundas emociones y enigmáticas visiones interiores.

(Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, Ed Contrapunto, 2002)

Figura 42: Gustave Moreau, La aparición, 1876. Herodes ha satisfecho del deseo de Salomé de la cabeza de Juan Bautista, y la evidencia permanece en la espalda imposible del soldado. Pero visible sólo para Salomé, la sangrienta aparición le provoca tal horror que le empuja a retroceder para huir.

(Fuente: Amy Dempsey, Estilos, Escuelas y Movimientos, Ed Contrapunto, 2002)

Lo importante de la obra simbolista, es que dentro de su variedad temática, predomina el interés por lo oculto, lo onírico, erótico y lo perverso. "Habitualmente, las mujeres son retratadas como seres virginales y angelicales o como seres sexuales y amenazadores, y son frecuentes los motivos de muerte, enfermedad y pecado.

Otro pintor, cuya pintura es de características similares es Gustav Klimt, de quien ya vimos algunas obras, -quien perteneció al movimiento llamado Secesión de Viena, que se fundó el 25 de mayo de 1897 de la mano de un grupo de noventa artistas y arquitectos que decidieron separarse de la Asociación de Artistas Vieneses. Klimt se convirtió en el primer presidente del grupo.- Un brillante ejemplo de esto, es su Friso de Beethoven, pintado en 1902. La décimo cuarta exposición de los secesionistas fue un homenaje a Beethoven, en el que Klimt contribuyó con un friso. Su alegoría personal que presentaba entre otras cosas los sufridores de la débil humanidad; el fuerte bien armado; la compasión y la ambición, fue muy criticada por su falta de relación con Beethoven.

Pero para este caso el que haya tenido o no relación con la música de Beethoven, nos da lo mismo. Lo importante es lo siguiente: ¿qué vemos en la obra de Klimt y otros pintores simbolistas? ¿De qué manera ellos manifiestan sus ideas, que para el caso simbolista era una de las cosas más importantes que mostrar? Es aquí mismo, dónde comprendemos la subordinación de la alegoría al símbolo. En este caso, Klimt hace uso de figuras alegóricas, pinta cuerpos femeninos que nos quieren decir que son la vejez, la niñez, o el sufrimiento. Pinta cuerpos híbridos que representan la muerte y hombres que nos hablan del poder. Cada figura, cada Alegoría, es una pieza del gran puzzle simbólico de Klimt. Es la idea la que predomina, aferrándose a las alegorías y los símbolos como el medio más práctico, el que más le acomoda para representar todo un universo psicológico y emocional.

Volviendo a la idea del encuentro textual en la obra de arte nos topamos con el arte de Rauschenberg<sup>110</sup> con obras que "transforman nuestra experiencia del arte de un encuentro visual en un encuentro textual, y que llevan por título palabras como Obelisk, Rebus, Allegorie."<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Pintor estadounidense, que representó un papel muy importante en la transición desde el expresionismo abstracto al Pop Art.

<sup>111</sup> Owens Arte después de la Modernidad, p. 223

# Capítulo III

---

## Artes de la Representación y Postmodernidad

- I Postmodernidad, y Teatralidad
- II Teatro posmodernista, texto y significado
- III Una teoría postmoderna, postcolonial de la “Hibridez” e  
“Intermedialidad” (Alfonso de Toro)





## I. "Postmodernidad, y Teatralidad:

### ...para comprender mejor una idea de lo postmoderno en el marco específico de las Artes de la Representación"

"En el arte postmoderno, la naturaleza aparece como algo totalmente domesticado por la cultura; sólo podemos aproximarnos a lo "natural" a través de su representación cultural.

Aunque esto alude, ciertamente, al paso de naturaleza a cultura, lo que en realidad demuestra es la imposibilidad de aceptar dicha oposición.

Esta es la cuestión de la que se ocupa un proyecto alegórico de Sherrie Levine<sup>112</sup>, para el cual seleccionó, montó, y enmarcó fotografías de temas naturales de Andreas Feininger.<sup>113</sup>

Cuando Levine necesita una imagen de la naturaleza, en vez de producirla ella misma, se apropia de otra imagen ya existente, y lo hace para expresar hasta qué punto la "naturaleza" siempre está implicada de antemano en un sistema de valores culturales, que le atribuye una posición específica, posición que ha sido determinada culturalmente.

De esta manera, reproduce la estrategia de los Ready-made de Duchamp y la utiliza como un inquietante instrumento reconstructivo."<sup>114</sup>

"Además se observa que la tecnología tiende a centrarse en la reproducción, en contraste con el paradigma moderno de la producción. El pensamiento postmoderno se toma las connotaciones de la de la modernidad absolutamente en serio. Por ejemplo, si los signos y el lenguaje son el resultado de relaciones diferenciales más que de una cualidad esencial, y si, según Foucault, el poder no tiene una cualidad esencial, la postmodernidad avanza a través de las repercusiones radicales que ello tiene."<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> Sherrie Levine; Hazleton, Pennsylvania (USA), 1947

Sherrie Levine es uno de los principales miembros de una generación de artistas que, huyendo de la nueva tendencia pictórica neoexpresionista que dominaba el arte de los últimos setenta y primeros años ochenta, comienza a explorar asuntos como los de la originalidad, autenticidad y autoría, característicos de lo que más tarde ha venido a llamarse neoconceptualismo.

<sup>113</sup> Andreas Feininger (Paris, 1906 – Nueva York, 1999) Fotógrafo formado en la Bauhaus, como arquitecto e ingeniero escultor; comenzó a usar la cámara a principios de la década de 1920 como herramienta para diseños arquitectónicos para dedicarse plenamente a la fotografía en 1932.

<sup>114</sup> Las comillas encierran la idea de Craig Owens, más, debemos recalcar que esta idea proviene del ensayo "El Impulso Alegórico: contribuciones a una teoría de la Postmodernidad" (Publicado originalmente en October 12 , 1980); extracto del libro de Brian Wallis: Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación, Madrid, 2001.

<sup>115</sup> Extracto de la introducción al capítulo "la Postmodernidad" del texto 50 Pensadores Contemporáneos Esenciales p. 291 Madrid, Ed. Cátedra, 1996

En este capítulo lo que se intentará reconstruir viene de la necesidad de hacer claras varias ideas que se desprenden del término Postmodernidad, y Postmoderno, o sea, relativo a la postmodernidad y Postmodernismo, que es la manifestación estética de la Postmodernidad. Esto, porque el término es muy nuevo y por consiguiente no están del todo claros todavía sus límites y sus características. Sin embargo es justamente esta característica la que lo hace esencial en este trabajo y por lo tanto, desde él, se articularán las ideas de esta investigación, es decir desde las ideas estéticas y filosóficas que lo encierran, por ser éstas, las ideas que mejor enmarcan el tema central de esta memoria: la escenografía y sus lenguajes metateatrales dentro y fuera de la representación.

Según Fernando de Toro<sup>116</sup>, quien se refiere a la pluralidad del término Postmoderno, es justamente esta pluralidad la que no ha sido lo suficientemente estudiada por la crítica teatral y que la práctica teatral dista mucho de su articulación teórica, incluso el teatro es la disciplina que menos se preocuparía de teorizar en base a sus experimentos en comparación con otras prácticas como la música, la arquitectura la pintura, etc.

Fernando de Toro se apoya en los cuatro modelos de Alfonso de Toro: Ahora bien, antes que todo, de Toro, nos dice que es necesario hacer una aclaración: "se debe claramente distinguir entre lecturas postmodernas de textos clásicos u otros anteriores al postmodernismo, es decir su tipo de puesta en escena dentro de los parámetros del teatro postmoderno, y las producciones teatrales postmodernas nacidas como producto histórico después del modernismo teatral".<sup>117</sup>

Los cuatro modelos que Alfonso de Toro propone son:

- 1) Teatro pluridimensional o interespectacular: significados, interpretación, pero no tradicional.
- 2) Teatro gestual o kinésico: no interpretación, puros significantes.
- 3) Teatro de deconstrucción: altamente inter textual e historizante.
- 4) Teatro restaurativo.

---

<sup>116</sup> De Toro, Fernando, "Elementos para una articulación del teatro moderno: teatralidad, deconstrucción, postmodernidad" en *Quinientos años de Teatro Latinoamericano, del Rito a la Postmodernidad*, Chile, Ed. IITCTL, 1994

<sup>117</sup> Citado por F. de Toro. (De Toro, A. 1990:21)

Para Diago, esta clasificación se trata sin duda “de una de las propuestas mas serias de articular un modelo general para el teatro postmoderno”.<sup>118</sup>

Siguiendo a F. de Toro, nos es muy importante así como para él, definir las diferencias y las convergencias entre lo moderno y lo postmoderno, en este caso, entre teatro moderno y postmoderno y en ese particular- llamado por de Toro- momento de la historia del teatro, constituido por Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet.

“Destrucción de la Mimesis y énfasis en la teatralidad” son para de Toro las características mas relevantes del teatro Moderno, que parte con Ubu Rey en el año 1896 y termina con el teatro épico de Bertold Brecht. A su vez, agrega, “presenta una actitud elitista frente al resto de la sociedades materia de arte, arte de una minoría y centrado en un agudo hermetismo, formalismo y en la autonomía absoluta del arte.”<sup>119</sup>

Lo anterior se ve reforzado o más bien explicado con el teatro del absurdo, que si bien no es ni moderno ni postmoderno, es considerado como un teatro de transición, debido a que además de llevar al extremo las prácticas escénicas y dramaturgicas modernistas, nace de una fuente filosófica, la del existencialismo.

## I.I Categorías del Teatro Postmoderno

Ahora bien, es imprescindible que sepamos que la condición postmoderna, como la ha llamado Lyotard<sup>120</sup> está ligada a la “deconstrucción derridiana”<sup>121</sup> y al movimiento feminista contestatario particularmente de los años 70 y 80, como a los discursos llamados marginales y étnicos en los países del primer mundo.

---

<sup>118</sup> Diago, Nel, “Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Marquez/Salvador Tavora:¿Ejemplo de Postmodernidad?” en Quinientos años de Teatro Latinoamericano, del Rito a la Postmodernidad, Chile, Ed. IITCTL, 1994.

<sup>119</sup> De Toro, Fernando, “Elementos para una articulación del teatro moderno: teatralidad, deconstrucción, postmodernidad” en Quinientos años de Teatro Latinoamericano, del Rito a la Postmodernidad”, Chile, Ed. IITCTL, 1994

<sup>120</sup> Citado por F. de Toro. Op.Cit P. 29 , para información, ver glosario

<sup>121</sup> Derrida: para información ver glosario

Para Villegas los “desplazamientos de los discursos artísticos” sobre el teatro de los últimos 50 años pueden organizarse en tres tendencias:

- a) una serie de estrategias enfatizan la distinción entre texto literario, texto dramático y texto teatral, y buscan hacer evidente la especificidad de cada uno.
- b) Otro grupo entiende el texto dramático como un texto literario, no se apunta a su especificidad como texto dramático y utilizan las estrategias válidas o legitimadas para otros textos considerados literarios dentro del sistema cultural.
- c) Un tercer grupo desenfatisa el texto dramático, privilegia el texto espectacular y aplica la misma perspectiva y lenguaje técnico para describir otras prácticas escénicas y visuales que, tradicionalmente, no se consideraban como “teatro” (2000:p. 12)

## I.II Apropiación<sup>122</sup>

Una de las características que según F. de Toro, -quien se apoya de la idea de Paolo Portofes- es central y definitoria del teatro postmoderno, es un procedimiento que podríamos denominar reapropiación de la memoria, “por el cual entendemos la inscripción de estructuras, temas, personajes, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo de un nuevo texto, y empleados paródicamente en una doble codificación (Jenks, 1989: 10/14)<sup>123</sup> articulada en pasado / presente”.

Ejemplos de esto: Hamletmachine de Heiner Müller<sup>124</sup>, el Evangelio según Oxyrhincus de Eugenio Barba<sup>125</sup>, Prometo Encadenado de Alberto Kurapel entre otros.

---

<sup>122</sup> Para ver definición, ver glosario.

<sup>123</sup> Citado por F. de Toro, Op.Cit p. 30.

<sup>124</sup> Para información, ver glosario

<sup>125</sup> Para información, ver glosario

Este procedimiento que puede verse reflejado en estos ejemplos recién mencionados y expuestos por Fernando de Toro, tiene al menos tres funciones.

- a) Función Estética: desmitificando el acto creativo, poniendo en evidencia que la creación no es sino un acto de re-textualización y apropiación de textualidades.
- b) Función Crítica/reflexiva: esto significa que la re-textualización y apropiación de la que hablábamos recién, poco tiene que ver con el texto original; finalmente se trata de una nueva textualización.

Con respecto a este punto, Fernando de Toro se refiere a la “doble codificación”. Esta doble codificación es muy importante ya que abre los canales de recepción. Si un espectador “instruido” reconoce la re-textualización, es decir, conoce desde dónde se ha hecho la nueva lectura, y a la vez comprende esta nueva lectura, tanto mejor. Sin embargo, esto no impide que la re-textualización llegue a ser entendida por un lector/espectador, que no conoce el texto el texto del cual se han “apropiado” Con esta idea se refuerza el “doble acceso”<sup>126</sup> hacia una obra.

- c) Función Política: politizar las representaciones artísticas y culturales con un fin de distanciamiento.

Estas tres funciones nos ayudan a comprender entonces, cómo funcionan estas apropiaciones y re-textualizaciones, dónde vemos una nueva mirada, un re-discurso, un nuevo punto de vista. F. de Toro, nos ejemplifica el fenómeno con Prometeo encadenado de Alberto Kurapel, dónde este ha construido su texto espectáculo desde las fisuras mismas del texto de Esquilo. Es decir el texto original es solamente un pre-texto, un lugar de inserción y reflexión rizomática de puesta en signo de los silencios, como dice Kurapel, de intervalos: esto es, en el no dicho pero de lo que está virtualmente presente en el texto griego, pero no manifestado.”<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Toro, Fernando, “Elementos para una articulación del teatro moderno: teatralidad, deconstrucción, postmodernidad” en *Quinientos años de Teatro Latinoamericano, del Rito a la Postmodernidad*, Chile, Ed. IITCTL, 1994, p.30.

<sup>127</sup> Op.Cit p.31

### I.III Trásgresión

Una de las características importantes de toda práctica artística de la Postmodernidad es la trásgresión de los géneros clásicos. Esto, mediante la inyección en una manifestación artística de género específico, de prácticas totalmente ajenas a ella, y con esto liberando la expresión. F. de toro ejemplifica esto, con prácticas fotográficas que usan texto, mezclando por lo tanto, lo visual con lo textual en la imagen.

Con respecto a esto, podríamos estar horas ejemplificando prácticas artísticas que han mezclado y mezclan géneros clásicos del arte. La Instalación y la Performance, por ejemplo son ellas mismas géneros del arte, sin embargo su génesis y su estructura se basa justamente en la fabulosa mezcla de otros diversos géneros y expresiones del arte. Cada vez la línea que divide los géneros se hace más delgada gracias a muchos factores culturales y tecnológicos que permiten la recepción, comprensión y finalmente, aceptación de éstas nuevas prácticas.

En ese aspecto, el teatro postmoderno cada vez se aleja más del texto (que siempre ha sustentado el teatro), y comienza a casarse con otras prácticas artísticas como componentes centrales del espectáculo.

En este momento del teatro nacional e internacional, es cada vez mas frecuente el uso del video, a través del data-show que es manejado a través del computador; diapositivas, televisores -como podemos ver en las puestas de Raúl Miranda- y proyecciones de toda índole, dónde éstas funcionan muchas veces como un articulador importante de la puesta en escena, convirtiéndose en "otro actor más" del montaje.

### I.IV La Representación del Otro

Otro aspecto del teatro postmoderno es la valorización de la diferencia y la marginalidad.<sup>128</sup> Es ahí donde surge el trabajo de Kurapel, Griffiero, Bernard-Marie Koltés, entre otros.

Asimismo, quisiéramos agregar como corolario de esta característica, una aclaración muy importante: con respecto a los términos de Modernidad y Modernidad Histórica y teatral y Postmodernidad, y la veremos a continuación.

---

<sup>128</sup> Op.Cit p.33.

A raíz de la "Representación del Otro", como característica del teatro postmoderno, Fernando de Toro piensa que en el contexto latinoamericano, la representación del otro casi no se plantea, salvo excepciones. Tanto la dramaturgia como la puesta en escena latinoamericana están fuertemente enraizadas en la mimesis realista –cosa que, pensamos, está revirtiéndose-.

Por lo tanto dice que "No se ha entrado aún en la modernidad, pero en el sentido que la entiende el crítico argentino Osvaldo Pelletieri, quien confunde la noción de modernidad histórica, que data de fines del siglo XIX, por ejemplo en el teatro con Alfred Jarry, con una noción de modernidad que él inventa para denominar el teatro argentino de comienzo de siglo, es decir el sainete y el grotesco criollo. Por ello es difícil hablar de teatro posmodernista cuando aún estamos trabajando en el realismo del S. XIX"<sup>129</sup>

## I.V Modernidad-Postmodernidad

A pesar de no estar necesariamente de acuerdo con lo que plantea F. de Toro, es necesario dejar en claro, que los términos como Modernidad y Postmodernidad, primero que todo corresponden a períodos históricos que se encierran en fechas y sucesos marcados por hitos que los caracterizan, sin embargo tales hitos como sabemos, no necesariamente son válidos para otros criterios, por lo tanto la categorización es subjetiva. Sumándose a esto, está además la diferencia entre una época histórica –marcada evidentemente por hechos políticos, económicos y sociales- y una época artístico-histórica que si bien puede corresponder a un período histórico en particular, encierra en sí misma otra época, otro período, otra historia. Es decir no confundamos Época Histórica con Época Artística, porque no necesariamente nos conducirán hacia una misma idea, por el contrario, podrían estar refiriéndose a aspectos totalmente diferentes.

Para Nel Diago<sup>130</sup> el término "Postmodernidad" es un concepto a veces bien manejado, y a veces mal manejado. Según él muchos historiadores y pensadores han ocupado mal la palabra y se han valido de ella "a modo de fácil etiqueta"<sup>131</sup> para nombrar o explicar alguna manifestación. Por otro lado, hay quienes sencillamente no creen en el concepto

---

<sup>129</sup>Op.Cit p.33.

<sup>130</sup> Diago, Nel, "Crónica de una muerte anunciada de Gabriel García Marquez/Salvador Tavora: ¿Ejemplo de Postmodernidad?" en *Quinientos años de Teatro Latinoamericano, del Rito a la Postmodernidad*, Chile, Ed. IITCTL, 1994, p.39

<sup>131</sup> Ibidem



debido a que entienden que aún no hemos superado la modernidad. Y a su vez están los que sí asumen la postmodernidad, pero que viniendo de corrientes marxistas, se consideran detractores por considerarla una manifestación "alienante y desmotivadora".<sup>132</sup>

Con respecto a lo anterior, Diago se asume abiertamente como del grupo de los "perplejos", aquellos que por ningún lado han logrado indagar fácilmente en este término llamado "Postmodernidad". Trata por lo tanto de situarnos en un tiempo histórico para que podamos entender: "A éstas alturas ya no sé si la Modernidad dio comienzo con el Renacimiento, o con la Revolución Industrial. Ya no sé si las vanguardias son como quiere Calinescu<sup>133</sup>, la otra cara de la Modernidad o su negación. Si el Postmodernismo debe entenderse como un paradigma superador de las contradicciones de las vanguardias o, más bien, como un nuevo sincretismo manierista. No sé si Samuel Beckett es un modernista tardío o un posmodernista temprano".<sup>134</sup>

Aceptando que la Modernidad comienza en el Renacimiento, y que alcanza su plena madurez en el Siglo XIX cuando la burguesía como clase social, alcanza el poder, apoyándose en la razón y la ciencia; veremos que en contraposición a esto, surgirán las vanguardias, por un lado sociales, y por un lado las estéticas (Es paradójico, pero quienes dieron motor a estas vanguardias venían justamente de la clase combatida.) Vanguardias estéticas y vanguardias sociales caminaron algunas veces por sendas diferentes; sin embargo, algunos artistas siguieron apoyando algunas revoluciones como en Cuba, Vietnam y Nicaragua. Después de la Segunda Guerra Mundial el mundo termina por dividirse. Muchos terminaron aceptándolo, y como nos dice Diago:

"esa conciencia de acabamiento, de la muerte de los grandes relatos, que diría Lyotard, es lo que se conoce como Postmodernidad. Y Postmodernismo, su manifestación estética".<sup>135</sup>

---

<sup>132</sup> Ibidem

<sup>133</sup> Ibidem

<sup>134</sup> Ibidem

<sup>135</sup> Op.Cit p.40

Volviendo a la idea de la "Representación del Otro", para F. de Toro, sin embargo – después de referirse al estado realista del S. XIX del teatro latinoamericano- las excepciones son notables, como es el caso de casi toda la dramaturgia de Griselda Gambado, Eduardo Pavlovsky, Ramón Grifféro, Alberto Kurapel, Marco Antonio de la Parra, Ricardo Monti, etc... El discurso del otro está íntimamente vinculado al discurso feminista deconstructivista; ésta característica de un cierto tipo de teatro Postmoderno deriva en gran parte de la llamada "crítica feminista".

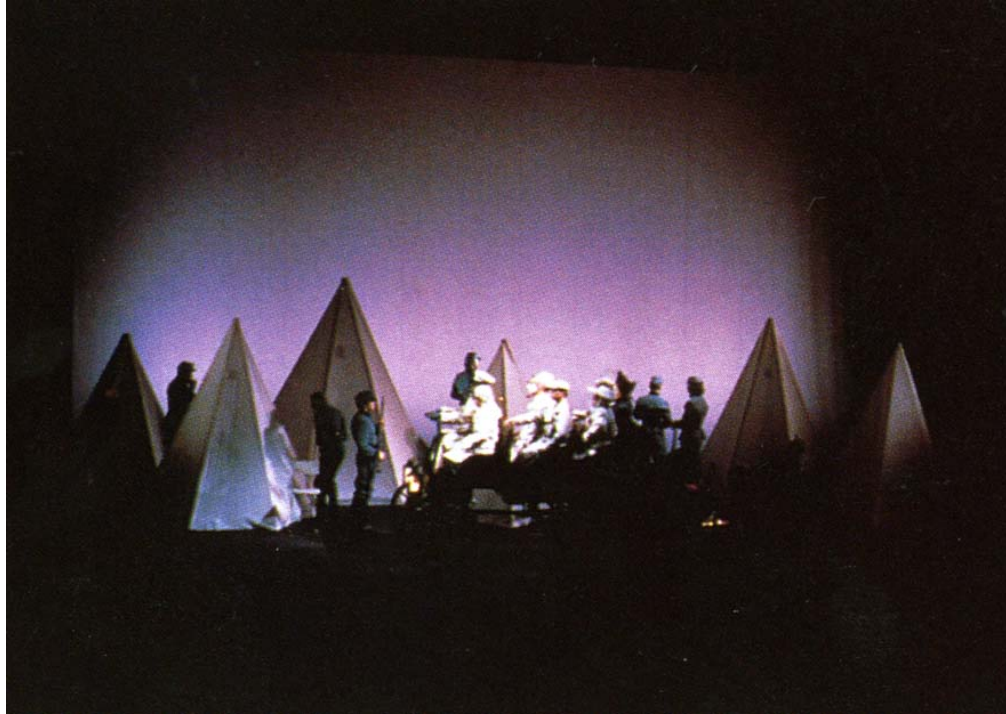
En conclusión, la importancia y la mayor característica del teatro posmodernista radica en que primero que todo, su definición o cualquier intento de sistematizarlo será un fracaso, debido a que su pluralidad discursiva y su diversidad, es directamente proporcional a las múltiples formas de interpretación que pueden encontrarse en él. En segundo lugar, producto de toda esta re-textualización, re-discursividad, re-mirada, la palabra ha ido perdiendo protagonismo e importancia. La palabra es aprovechada en muchas ocasiones como un pretexto, un inicio ideológico que más tarde, sin miedos y sin pudores irá perdiendo importancia. Tomará de a poco lugar la imagen, rechazando el lenguaje hablado.

Para F. de Toro, las características culturales del teatro Postmoderno que, recién en los noventa, comenzaron a "descubrirse" o más bien se ha tomado conciencia de ellas, tienen sus orígenes en el teatro de Heiner Müller, en textos como Hamletmachine, del año 1956, aunque publicado en 1976, por lo tanto el punto de arranque estaría en Heiner Müller, Robert Wilson<sup>136</sup> y Jerzy Grotowski.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Para información, ver glosario

<sup>137</sup> Para información, ver glosario



### THE CIVIL WARS

Creación de Robert Wilson y Heiner Müller  
Loeb Drama Center,  
Cambridge, Massachussets,  
EE UU, 1985

Quizás el proyecto más ambicioso de Wilson, esta epopeya multinacional comprendía secciones separadas que se desarrollaron en Japón, Estados Unidos, Francia, Holanda, Alemania, e Italia. El espectáculo se creó originalmente como parte del Olympic Arts Festival que se iba a celebrar en conjunción con los Juegos Olímpicos de los Ángeles de 1984. Sin embargo el Comité Olímpico canceló el proyecto y sólo llegaron a representarse cuatro secciones: las de los Países Bajos, Alemania, Italia y los Estados Unidos, por la que Wilson Fue unánimemente aplaudido.

Fuente: Directores, ED Océano, 2003



KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE  
De Robert Wilson; Andrew de Groat Cynthia Lubar;  
James Neu; Ann Wilson; Mel Andringa, entre otros  
Tan Festival de las Artes de Shiraz-Persépolis,  
Shiraz, Irán, 1972

Wilson subtituló este montaje "Historia sobre una familia y algunas personas que cambian". Era una pieza vasta y compleja que implicaba a cientos de artistas y se desarrollaba durante siete días completos. Creada en 1972 para el Festival de las Artes de Shiraz Persépolis, en Irán, el montaje se representó en un decorado al aire libre en los montes cerca de Shiraz.

Fuente: Directores, ED Océano, 2003

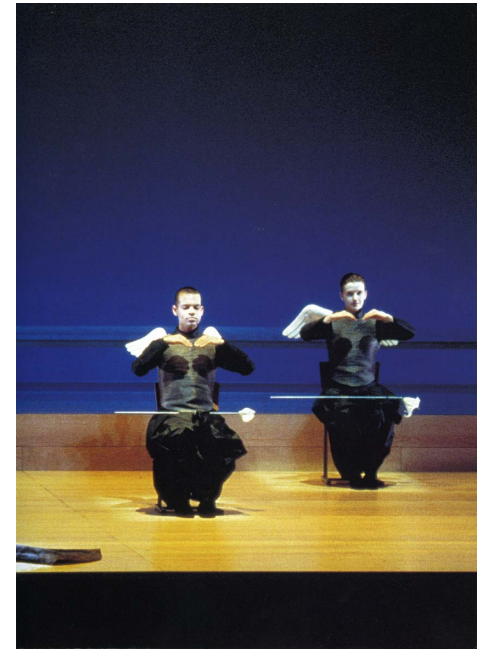
Según Nel Diago, las siguientes características o rasgos que habitualmente suelen ser atribuidos a la estética postmoderna son: el pastiche, la fragmentación, falta de jerarquía, intertextualidad, interculturalidad, parodia, plurisignificación, heterogeneidad, deconstrucción, diversidad etc... Ahora bien, con respecto al debate de la Posmodernidad y sus rasgos hay quienes piensan dice Diago, que hay una muerte de las ideologías y que justamente, esta "ceremonia de la confusión sustentada en:

- 1) Una falta de criterios para distinguir los valores auténticos del simple fraude.
- 2) Un pensamiento débil, tan débil que únicamente se alimente de nostalgias pueriles
- 3) Un afán patológico por imaginar experiencias nuevas, llevaría, al postmodernismo a ser irracional, apocalíptico, irresponsable, infantil, alienante, regresivo, etc...

Para Diago el término "Postmodernismo" remite a un fenómeno cultural que está relacionado con la crisis del fin de la Modernidad. Ahora bien, éste actúa de manera acumulativa, rescatando valores postergados que la Modernidad había condenado al Ostracismo. Es en esencia, el Postmodernismo, un momento de búsqueda, que operaría como "la bisagra"<sup>138</sup> de una época pasada llamada Modernidad y otra que no acabamos de vislumbrar.

THE DAYS BEFORE: DEATH, DESTRUCTION AND DETROIT III  
Creación de Robert Wilson, Texto de Umberto Eco,  
Música de Ryuchi Sakamoto.

Fuente: Irvin, Pooly, Directores, ED Océano, 2003



---

<sup>138</sup> El término "Bisagra" denominado por Nel Diago, proviene de la idea desarrollada por Bernardo Subercaseaux en su artículo "Nueva sensibilidad y horizonte "post" en Chile. (Aproximación a un registro) ", en Modernidad y Postmodernidad en América Latina (I), volumen específico de la revista de la Stanford University Nuevo texto crítico, No 6 (1990) p.p 135-145

## II. Teatro posmodernista, texto y significado

“El teatro postmoderno no desea limitarse a una lectura ideológica del texto o del mundo. Tiene agotadas por así decir, la serie de las “soluciones” del texto y del sentido y termina por declararlas equivalentes. No se ofrece ya como un texto o un espectáculo interpretables, sino como una práctica significante, que engloba, entre otros un texto lingüístico. La función del análisis dramático es determinar los significados probables; y las de las prácticas significantes atender a la pluralidad de las significaciones (...)”<sup>139</sup>

Para Pavis, como para muchos otros autores que se han preocupado de la teoría teatral, el teatro postmoderno goza de una característica muy marcada que tiene relación con el texto y más específicamente con el “uso” de ese texto. El texto dramático clásico, quien llevaba a un diálogo bilateral, sufre una crisis. Pavis cita a Peter Szondi<sup>140</sup>, para quien el teatro moderno tendría sus inicios por ahí por el año 1880 y duraría hasta alrededor de los años 50. “Ese momento, se caracteriza por una ruptura de la comunicación y del intercambio dialógico, por la aparición de una crisis del drama e intentos de conservación (naturalismo, obras de conversación o en un acto, existencialismo), o de solución (expresionismo, teatro épico, pirandellismo, montaje etc.)”<sup>141</sup> Incluso el teatro del absurdo así como piensa Alfonso de Toro, corresponde al teatro moderno y no al postmoderno, porque ese “sinsentido” también tendría sentido. Para Adorno, citado también por Pavis, después del teatro del absurdo, o sea en el teatro post-moderno, lo que se cuestiona o se niega ya no es el sentido como principio organizador o sentido como filosofía.

En el arte postmoderno, la consciencia ya no se dirige hacia los enunciados, sino más bien hacia la enunciación. Como dice Pavis, hay que “tener en cuenta una nueva totalidad y su reorganización en el discurso de los artistas.”

A partir de los años 60 por tanto, el problema del dialogo o del texto ya no se basa en comunicación-cacofonía, diálogo o monólogo, sentido o no sentido. Koltés, Müller, entre otros, nos presentan sus textos de forma irresumible, no intercambiable y sin estar presto a la

---

<sup>139</sup> Pavis Patrice, Teatro contemporáneo imágenes y voces. Santiago de Chile, Ed. Lom, 1998. p.69

<sup>140</sup> Citado por Pavis. Peter Szondi Theorie des modernen Dramas. Frankfurt, Suhrkamp, 1956.

<sup>141</sup> Patrice, Teatro contemporáneo imágenes y voces. Santiago de Chile, Ed. Lom, 1998. p.65

acción; a raíz de eso mismo, “la propia palabra (re) deviene acción”.<sup>142</sup> La palabra es lanzada al público frontalmente, como un inmenso bloque presto a ser interpretado y vuelto a interpretar de múltiples maneras.

Pavis nos dice que “el teatro es el arte de jugar con la división”, y ésta última penetra en el espacio a través de diálogo. El diálogo, como bien sabemos, y como nos recalca Pavis, no corresponde exactamente a la manera más antigua de teatro. La noción de diálogo es tardía. En el teatro antiguo (en las formas más antiguas de teatro) cada palabra habla solitariamente, hacia un grupo de personas reunidas religiosamente para escucharla. Es palabra sin reciprocidad. Ahora bien, en relación a esto, Pavis cree que aunque Duras o Koltés hicieran lo mismo, no podrían hacer reunir los fragmentos dispersos. Esto se debe a que es imposible dejar de hacerlo desde la herencia cultural (los grandes autores, los textos clásicos, los mitos fundadores) y desde la herencia gestual. Ésta última llamada por Pavis la herencia de las prácticas gestuales, vocales y entonativas, competen al teatro, es decir, al director, al actor, al escenógrafo.

## II.1 El texto

Los autores buscan desnarrativizar el texto, eliminar todo elemento que permita reconstruir una fábula. El diálogo de antes, el que contaba, narraba, mediante una conversación, mediante un intercambio dialógico resulta “sospechoso” como dice Pavis. “El texto sea moderno o clásico, está como vaciado de su sentido, y de entrada de su sentido mimético inmediato, de un significado que estaría ya ahí, solamente esperando una expresión escénica adecuada. Toda búsqueda de su dimensión socio-histórica, de su inscripción en una historia pasada y presente es desterrada, o al menos retratada tanto tiempo como sea posible: ficcionalice quien pueda.”<sup>143</sup>

El texto se mantiene como el objeto de las preguntas y es recibido como una serie de sentidos que se contradicen. La práctica significante, el sinfín de significados, se mantiene por la multiplicación de los enunciadores: actores, música, ritmo de presentación. Etc. “Por el rechazo a jerarquizar los sistemas escénicos.” Con respecto a lo anterior, -sobre lo que vemos en escena y lo que no vemos en ella- es importante saber lo siguiente: “No mostrar lo

---

<sup>142</sup> Op.Cit p.67.

<sup>143</sup> Op.Cit p. 69

que está dicho, no desarrollar indiferente e impunemente cualquier punto de vista. Sino entregarse a variaciones infinitas que tendrán un lazo entre ellas."<sup>144</sup>

Para Vitez, la esencia del placer del espectador de teatro, está en apreciar la diferencia entre lo que se dice y lo que se muestra, es decir una práctica que descifra tanto los signos escénicos como los significados del texto.

En ese sentido, el texto espectacular se ha convertido en un hecho de gran complejidad, dónde el espectador o receptor debe tratar de orientarse en el "laberinto" de significantes sin poder reducirlos a un significado.

En la perspectiva postmoderna, el texto, ya sea clásico, moderno, etc, ya no es receptáculo de un sentido, en espera de una puesta en escena que lo exprese, si no todo lo contrario, este texto se convierte en una materia signifiante, en espera de sentido. Esta nueva mirada hacia el texto clásico va acompañada de un cambio en el paradigma dominante de la representación teatral. Después del texto que era lo mas importante, y después de la escritura escénica que fue lo mas importante después del texto lo fuera (espacio y sistemas escénicos), lo importante ahora es el tiempo el ritmo y la dicción; ello son quienes se convierten en el sistema signifiante de la puesta en escena.

Para Helga Finter, citada por Pavis<sup>145</sup> a propósito de la herencia del teatro postmoderno y su renunciación a los residuos textuales para el desarrollo de un acontecimiento único y efimero de la teatralización, "El teatro es post-moderno en la medida en que no destruye (...) este proceso de la negatividad no destruye, sino por el contrario, produce, en un movimiento de deconstrucción, su propio metadiscurso (...). El Postmodernismo, concebido como práctica de deconstrucción, se comporta frente a la tradición histórica y a su propia actividad, de manera semiótica; es decir que su práctica genera al mismo tiempo su propio metadiscurso, abriéndose al infinito del signo y haciendo legibles las condiciones de actividad."

La mirada introspectiva, auto reflexiva de la obra postmoderna, como el caso de "Bérénice" de Vitez, en 1980, en el Théâtre des Amandiers<sup>146</sup>, dónde la escenografía de Claude Lemaire indica la reflexión del teatro sobre sí mismo, colocando sobre la escena una

---

<sup>144</sup> Pavis cita aquí a Vitez. Pavis Patrice, Teatro contemporáneo imágenes y voces. Santiago de Chile, Ed. Lom, 1998

<sup>145</sup>Op. Cit p.76

<sup>146</sup>Op. Cit. p.77



segunda escena dónde se representan ciertas acciones<sup>147</sup>; nos hace recordar el tema tratado en esta memoria del arte de Duchamp. Es interesante percatarse de que a pesar de corresponder a las Vanguardias, y por ende pertenecer a lo moderno y no a lo postmoderno, su trabajo plástico siempre estuvo ligado a la teoría, y justamente a una teoría que reflexionó sobre el arte a través del arte. Por lo tanto en este dadaísta ya se vislumbraban prácticas artísticas, estéticas y reflexivas, que más adelante serían características importantes del Postmodernismo.

Es muy importante también al hablar de obra y de teatro postmoderno, ver que el pensamiento actual con respecto a su perdurabilidad y conservación ha cambiado mucho. La idea de “conservar” una obra tiene mucho que ver con las ideas burguesas, según Adorno<sup>148</sup>, sobre la propiedad; ésta es tan efímera como la época burguesa.

“La concepción de Stockausen<sup>149</sup> según la cual las obras electrónicas no transcritas en el sentido tradicional, son inmediatamente “realizadas” en su material y son susceptibles de desaparecer con él, es prodigiosa como concepción de un arte de pretensión enfática que sin embargo estaría dispuesto a perderse”<sup>150</sup>

Por lo tanto, dice Pavis, se hace imposible tratar de anotarla, o de registrar tanto la música de Stockausen como el teatro de Wilson. “La obra una vez performada desaparece para siempre”.

Se nos hace necesario después de habernos introducido en los planteamientos de Pavis acerca del teatro postmoderno, sus características más importantes y sobre la evolución que ha tenido el texto en el teatro hasta convertirse en uno de los eslabones del proceso creativo y no ya en “el” eslabón primero, además de la opinión de Pavis sobre la “performancia” de este teatro, que llegado el final de la obra “desaparece para siempre”, referirnos a nuestro punto de vista con respecto a este punto.

---

<sup>147</sup> Si recordamos bien, quienes vimos el montaje de la compañía de teatro La Troppa, Gemelos, habremos visto la misma práctica escénica: un pequeño escenario con sus propios mecanismos y sus propias leyes espaciales dentro de otro más grande.

<sup>148</sup> Citado Por Pavis, Op.Cit p.78

<sup>149</sup> Para información, ver Glosario

<sup>150</sup> Citado por Pavis, Op.Cit p. 78

En ese sentido, creemos también que una vez performada la obra ésta desaparece y nunca volverá a ser la misma cada vez que vuelvan a representarla; sin embargo nuestra memoria se afirma en la idea de la "conservación" del objeto teatral constituido en una escenografía que ha sido muchas veces el espacio desde dónde se ha creado un montaje. Esta conservación, no obstante, no apunta a una conservación eterna, dónde el objeto escenográfico, o la obra escenográfica (como las obras de Raúl Miranda), pudiera permanecer infinitamente como un objeto significativo dentro de un museo o en otro espacio de exhibición. Esta conservación, estaría validada por el hecho de que tal obra funcionaría dentro de un espacio-tiempo determinado, y regido por un momento dado por el artista, que pudiera ser por ejemplo, el tiempo en que se están dando funciones de la obra de teatro, la escenografía que permanece en el museo a modo de instalación, sigue significando porque en un signo o un conjunto de signos capaces de transmitir por ella misma posteriormente a la representación.



### III. Una teoría postmoderna, postcolonial de la “Hibridez” e “Intermedialidad”

(Alfonso de Toro)

En el teatro ambos aspectos: el de la literatura y el de la escena, permanecen divididos a pesar de tener un objeto en común y de basarse, desde los años 70, en teorías similares como el estructuralismo<sup>151</sup> y la semiótica<sup>152</sup>. En los años 70 y 80, particularmente en Alemania, los estudios teatrales a través de la semiótica, la semiótica de la cultura y la teoría de la recepción, produjeron grandes avances, sin embargo mas tarde, a partir de la segunda mitad de los 80 y especialmente en los 90 se comienza a estudiar el teatro desde la teoría de la cultura y con los cultural studios, con conceptos del postestructuralismo<sup>153</sup>, de la filosofía postmoderna y de la historia. “Esta ampliación transdisciplinaria es de tal envergadura que se le puede considerar sin precedentes”.

Refiriéndose a las categorías establecidas por June Schlueter y Erika Fischer-Lichte, tales como la ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, deformación, desconstrucción, resistencia a la interpretación, proliferación de ready-made, fragmentación, antiliteralidad, autorreferencialidad, intertextualidad e interculturalidad, de Toro establece una tipología del teatro posmoderno en la cual distingue los siguientes modelos representativos: teatro multimedial e interespectacular, teatro gestual y kinésico, teatro de desconstrucción, y teatro restaurativo tradicionalizante o historizante desconstruccionista. Las categorías decisivas de su modelo y de sus cuatro tipos distintos de teatro son para él su carácter antimimético, autorreferencial, antitextual, multimedial y desconstruccionista.

Para Alfonso de Toro, su análisis teórico sobre la ciencia del teatro, se explica con una aproximación transdisciplinaria, que parte de dos conceptos o estrategias: de la “Hibridez” / “Hibridación” y de la Transmedialidad. Con respecto al concepto de hibridez, nos recalca que se ha producido un constante proceso de hibridación global, general, que no sólo se

---

<sup>151</sup> Para definición, ver Glosario

<sup>152</sup> Para definición, ver Glosario

<sup>153</sup> Para definición, ver Glosario

ha adentrado a las ciencias del teatro, sino además en muchos otros campos de cultura y sociedad.

Con respecto a la transmedialidad, es justamente este criterio, -el del estudio del teatro desde una visión mucho mas amplia, no localista, superando los límites de autores, países y disciplinas- el que según Alfonso de Toro, permitirá liberar por ejemplo, el teatro latinoamericano de lo "exótico" y de lo "mimético-reproductivo", sin otro fin que comenzar a discutirlo en un contexto internacional, como un teatro de una rica e innovadora tradición.

### III.I Algunos conceptos fundamentales Transculturalidad; transtextualidad; transdisciplinaridad

Nota: "Estos términos con el prefijo "trans" representan una ampliación y deslimitación de aquellos con el prefijo "inter" ya que se ubican en un supranivel epistemológico."<sup>154</sup>

**Transdisciplinaridad:** "Entendemos el recurso a modelos de diversas proveniencias disciplinarias y teóricas (teatral, histórica, histórica, antropológica, sociológica, filosófica, estructural, postestructural, teoría de la comunicación, etc...) o a unidades o elementos particulares de éstos al servicio de la apropiación, decodificación e interpretación del objeto analizado."

**Transculturalidad:** "Se puede entender el recurso a modelos, a fragmentos o a bienes culturales, que no son generados ni en el propio contexto cultural (cultura local o de base) ni por una propia identidad cultural, sino que provienen de culturas externas y corresponden a otra identidad y lengua, constituyendo así un campo de acción heterogénea."

**Transtextualidad:** "Diálogo o remodificación de subsistemas y campos particulares de diversas culturas y áreas del conocimiento, sin que en este proceso se comience

---

<sup>154</sup> De Toro, Alfonso "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural, y transtextual en las ciencias del teatro. En el contexto de una teoría postmoderna, postcolonial de la "Hibridez" e "Intermedialidad". Universidad de Leipzig.

preguntando por el origen, por la autenticidad o la compatibilidad del empleo de unidades culturales provenientes de otros sistemas. Simplemente su aspecto estético, su función social (y no su prefiguración) y su productividad representan el punto central de atención.”<sup>155</sup>

A raíz de la hibridez y la transmedialidad, son éstos criterios quienes fomentan un análisis e interpretación transdisciplinaria, transcultural, y transtextual. Por ejemplo el diálogo entre diferentes códigos<sup>156</sup> (culturales y estéticos) de los teatros del mundo, como el latinoamericano, europeo, africano, asiático etc.

### III.1.1 Translación (Traducción)

El término tiene un mayor campo de aplicación y por eso A de Toro lo prefiere, -éste a diferencia del término traducción que implica especialmente aspectos lingüísticos, semánticos y pragmáticos- abarca también aquellos antropológicos, étnicos, culturales, filosóficos, históricos, mediales y gestuales.

La translación se puede considerar como un acto global en cuyo transcurso diversas unidades culturales se mueven de un contexto “X” a uno “Y”. Se refiere al paso de una lengua a otra, a la transformación de códigos y de la forma de representación de su localidad cultural, desde dónde se piensa y habla. El paso de un texto o acto codificado a otro, del texto a la representación, del director al actor y del autor al público implica serias transformaciones en todo nivel.

### III.1.2 Hibridación

Para tener claridad o más claridad sobre lo que significa el término Hibridez, Alfonso de Toro nos aclara que es un término que puede ser utilizado de diversas maneras debido a que tiene varias connotaciones provenientes todas de diversas disciplinas.

---

<sup>155</sup> las tres definiciones corresponden a De Toro, Alfonso “Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural, y transtextual en las ciencias del teatro. En el contexto de una teoría postmoderna, postcolonial de la “Hibridez” e “Intermedialidad”. Universidad de Leipzig

<sup>156</sup> Para mas información acerca del término, ver Código en el Glosario

Desde su disciplina y su campo de estudio Alfonso de Toro nos explica que lo primero que podemos constatar es que hibridez significa un “Movimiento nómada de fenómenos culturales con respecto al “otro” (concepto que será ejemplificado mas adelante en este mismo capítulo a través de ejemplos sacados de las Artes Visuales) y a la “otredad”; es un movimiento recodificador e innovador entre lo “local” y lo “externo”. (Alfonso de Toro, Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro; en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la “Hibridez” e “inter-medialidad”.)

Para explicarnos mejor el término de Hibridez, con relación a la transmedialidad y diversas formas de representación, A de Toro acude a la portada del libro Culturas Híbridas de García Canclini, dónde interpreta la imagen ahí expuesta. Se trata de un montaje compuesto por una pintura y una fotografía de Luis Felipe Noé y Lourdes Grobet respectivamente. La foto muestra a personas en la playa de Tijuana, en la frontera entre Méjico y Estados Unidos. No nos vamos a detener a describir todo el montaje, porque no es nuestro objetivo; más allá de eso nos interesa exponer el análisis de la imagen que ha hecho Alfonso de Toro y consecutivamente mostrar por qué hay hibridez en ellas.

Entonces la hibridez se da aquí, en diversos campos, y en diversos niveles:

- “Por una parte consiste en un entrelazamiento (no en una síntesis) de diversos códigos en el nivel del productor que transporta un tipo de cultura, una historia y constelación social.”
- “En el nivel del medio de comunicación se encuentran la pintura y la fotografía.
- “En el nivel del objeto confluyen la pintura abstracta y la representación realista de individuos que se entretienen en la playa.
- “Un objeto es unidimensional, el otro pluridimensional.”
- “La foto narra una historia de migración de las orillas (así también de opresión, explotación, persecución y discriminación de deseo y esperanza); la pintura se desenvuelve en un espacio estético virtual que permite incorporar rizomáticamente<sup>157</sup> otras formas de representación/ expresión.”
- “Tanto la foto como la pintura constituyen un espacio virtual y de simulación dónde se diluyen las oposiciones literarias.”

---

<sup>157</sup> Para mas información acerca del término, ver Rizoma en el Glosario

Con los ejemplos y características anteriores provenientes del análisis de Alfonso de Toro, se nos hace muchísimo más claro lo que es el concepto de hibridez en su teoría. Por lo tanto, en resumen, De Toro cree que “hibridez” puede sistematizarse desde tres niveles:

Epistemológico: “Aquí la hibridez es un archicategoría donde se generan las operaciones de principio.”

Cultural: “estrategia de negociación de la “otredad,” la mirada sobre el “otro”.

Transmedial: “El punto de conjunción del origen de la función, como así también el tipo de estructura de los medios de representación empleados.”

### III.1.III Transmedialidad

“El término corresponde a una multiplicidad de posibilidades mediales, además, este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios en un sentido reducido del término “medios” (video, filme, TV), como así también el diálogo entre medios textuales – lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, filmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos etc. Así mismo el prefijo “trans” expresa clara y formalmente el carácter nomádico del proceso de intercambio medial.” (Alfonso de Toro, Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro; en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la “Hibridez” e “inter-medialidad”.)

“Se puede hablar de transmedialidad siempre y cuando diversos elementos mediales concurren dentro de un concepto estético, cuando se constata un empleo multimedial de elementos y procedimientos ó cuando éstos aparecen en forma de citas, es decir, cuando se realiza un diálogo de elementos mediales y se produce META-TEXTO-MEDIAL.” (Alfonso de Toro, Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro; en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la “Hibridez” e “inter-medialidad”.) (Se observa en la fuente, que R. Miranda ha subrayado lo último, como característica de su trabajo en Minimale.)

La transmedialidad se encuentra en estrecha relación con la globalización que desde la modernidad a la postmodernidad se ha paseado por diversas áreas de la cultura. Ésta idea a su vez se relacionaron la cultura de la imagen y más allá de ésta, la transmedialidad se trata siempre de la trasgresión de un límite de “pliegues”, “capas” y “repliegues”. Es importante agregar junto con esto que la transmedialidad es un fenómeno transcultural no nacional, ya que los efectos mediales tiene



siempre efectos transnacionales y transculturales, “desde el inicio de la modernidad, por no decir a partir del Renacimiento.”

En resumen, cuando hablamos de transmedialidad y Teatro, por lo tanto del uso de diversos medios para hacer teatro; nos encontramos con que, como dice Alfonso de Toro, el teatro en su totalidad, especialmente el postcolonial y el latinoamericano como punto entrecruzado por diversas culturas o formas culturales, se caracteriza por un empleo Híbrido de elementos mediales.

# Capítulo IV

---

## El otro sentido y el poder comunicativo de algunas escenografías contemporáneas

I Escenografía postmodernista



## I. Escenografía Postmodernista

### I.I Escenografía Postmodernista, la teatralidad de la arquitectura Postmoderna y su función mediática.

En el título anterior habíamos estado hablando sobre el movimiento posmodernista que engloba muchísimos conceptos respecto a cómo éste se manifiesta, y qué cosas manifiesta. Hemos visto que es una definición un tanto complicada por no decir ambigua. Sin embargo nuestro objeto de estudio, la escenografía, está bastante lejos de entrar "legalmente" en la clasificación "Posmodernista"; debido a que recientemente los trabajos con respecto al tema Postmoderno y al teatro, se han abordado desde un punto de vista donde la escenografía, tal cual, no entra cabalmente en el estudio. ¿Por qué? Quizás porque se piensa que no tiene aún la relevancia suficiente como para comenzar un estudio tan acabado con respecto a su catalogación. Quizás porque en el ámbito postmodernista no tiene gran importancia... Quizás porque nadie se preocupado realmente de estudiarla como se debe...

Nos preguntaremos porqué hemos de empezar a hablar de arquitectura, mientras este trabajo consiste en mostrar a la escenografía. Pues bien, la relación entre la arquitectura y la escenografía es más estrecha de lo que imaginamos. ¿Nos hemos puesto a analizar alguna vez, cuál es el papel que constituimos, nosotros los ciudadanos y peatones, en una ciudad? ¿Cuál es la manera en que se relaciona nuestro entorno con nuestro cuerpo y nuestra psiquis?

Hemos podido darnos cuenta que según las ideas de varios arquitectos, la arquitectura es capaz de "hablar" más allá de su estilo, que puede hablarnos sobre una época, una función específica, un autor en particular. Hay arquitecturas o mejor dicho, obras de arquitectura que fueron concebidas, entre otras cosas, para un gran fin: comunicarnos las ideas que tiene el arquitecto sobre el poder comunicativo de la escenografía. El caso que presentaremos trata justamente sobre las ideas que tiene Venturi sobre el poder de la arquitectura como ente comunicador, hablando sobre el punto que le interesa: lo mediático, la cultura de masas, la realidad virtual, el discurso televisivo.

¿Qué podemos inferir con respecto a esto? Justamente podemos darnos cuenta que la escenografía y la arquitectura, son capaces de "hablar" sobre materias diversas, entre

ellas todas aquellas que tengan que ver con lo mediático, la televisión y los demás temas que mencionamos antes.

Un arquitecto llamado Venturi (arquitecto emblemático del postmodernismo conservador) ha hablado sobre la sociedad norteamericana a través de sus trabajos urbanos.

Venturi elaboró un proyecto en un lugar que es una gran plaza de Boston, en la que se encuentra la Trinity Church; esta iglesia a su vez está rodeada por grandes bloques de edificios de distinto tipo. ¿Cuál es su propuesta? Elaborar en esa plaza una no-plaza mediante la instalación de muchos árboles uno al lado del otro, faroles, y cualquier otro elemento que sea común de una plaza, instalando además en ella una réplica en hormigón de la T. Church. La idea es reproducir a escala el entorno de la Trinity Church. “El propósito de este simulacro del lugar es, según explica,

Informar al individuo del conjunto complejo en que se halla, proporcionándole una referencialidad mediante esta copia en miniatura: “Condensan la experiencia y hacerla más vívida, esto es, aparentarla, lo que es una característica del juego: los niños juegan a casas. Los mayores juegan al Monopoly. En esta plaza hay un simulacro de la circulación y del espacio urbano.”<sup>158</sup> ¿El resultado? Pues bien, esta plaza debido a su conformación aniquila cualquier intento de penetrarla como a una plaza normal, y más aún, para que podamos ver cómo está constituido su diseño, tendríamos que verlo solamente en el plano, ahí recién nos daríamos cuenta que está conformada de la misma manera que el entorno real de la Trinity Church. Por lo tanto su utilización concreta se ve liquidada por un hipotético valor comunicativo. ¿Resultado? La posibilidad de un espacio abierto donde puedan concentrarse muchedumbres para alguna actividad común, se considera inadecuada para la cultura individualista norteamericana: “los americanos se sienten a disgusto sentándose en una plaza, deben estar trabajando en la oficina o viendo la televisión en su casa con la familia.”<sup>159</sup>

Si este fenómeno “del poder de la televisión” lo extrapoláramos a Chile o mejor dicho, a Santiago de Chile -como escenario de muchas manifestaciones, entre ellas la obra de Raúl Miranda- nos daremos cuenta que sucede lo mismo. “La característica del sistema televisivo de sustituir la comunicación real de los ciudadanos, en los espacios de la

---

<sup>158</sup> Santiago Vila, La escenografía, cine y arquitectura, ED cátedra, 1997, pág.226

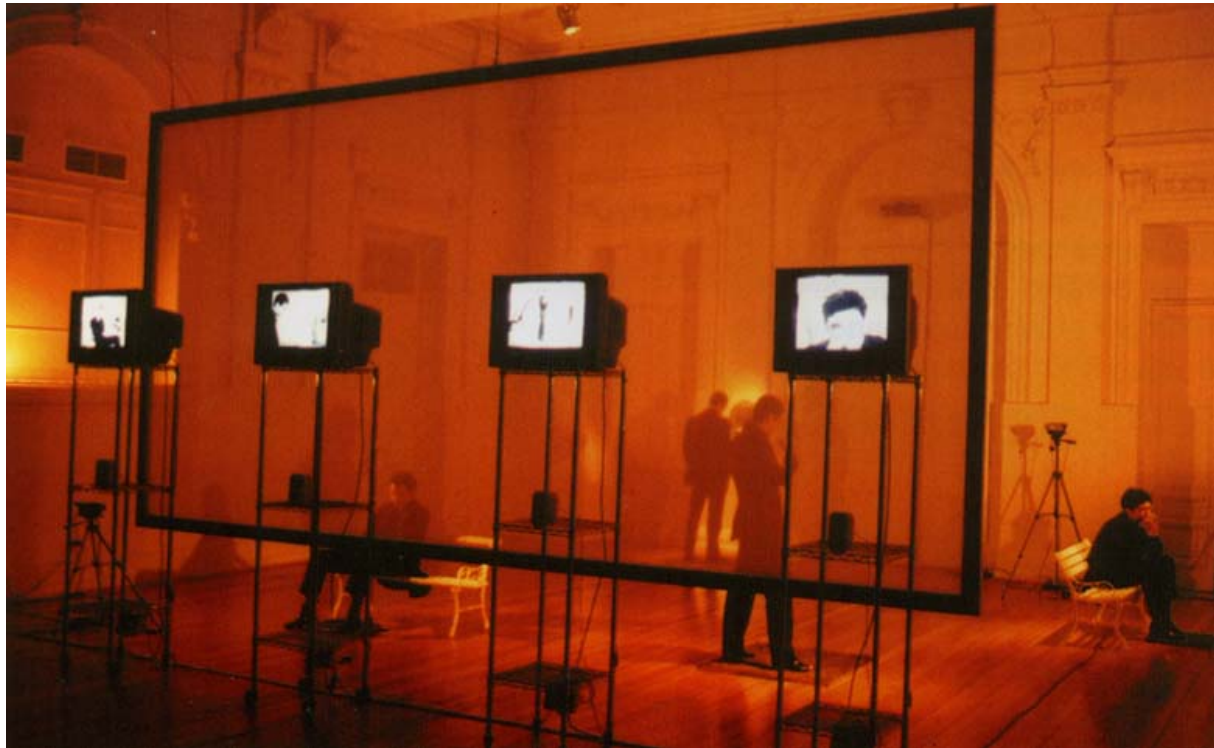
<sup>159</sup> Op. Cit Pag.227.

antigua ciudad, por el simulacro de comunicación –y el aislamiento real- que impone el dispositivo de televisión.”<sup>160</sup>

Es muy interesante y alentador para nosotros, poder ejemplificar las ideas sobre arquitectura, discurso televisivo, y cultura de masas, con las obras de Raúl Miranda. La relación que éste establece en sus puestas en escena –las cuales por lo demás, nos “dejan” a nuestro alcance el espacio, o mejor dicho, la escenografía dónde se han desarrollado, para contemplarla y dialogar con ella- entre el espacio teatral, que en su caso corresponde a la gran obra arquitectónica: Museo Nacional de Bellas Artes; y el espacio escenográfico (el mundo dónde instala a sus actores ó sus “elementos instalativos de carne y hueso”, junto con sus estructuras de materiales diversos y sobre todo sus pantallas de televisión) es evidentemente un precioso diálogo entre “lo que contiene” (Edificio del MNBA; y el espacio escénico) y “lo que es contenido” (La escenografía con su diversidad de objetos y materiales, entre ellos, los televisores; y los actores). Por lo tanto, arquitectura y escenografía entran en comunión sin problema, y con un resultado estético y discursivo potente y necesario –según nuestro punto de vista- para el desarrollo del teatro.

---

<sup>160</sup> Ibidem



HÉROES 0/3,

Figura: Raúl Miranda, Instalación escénica, sobre la "Voz Humana" de Jean Cocteau. Primera dramaturgia, Leonardo Bustos. Puesta en escena y segunda dramaturgia, Raúl Miranda. Estrenada en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

"H/03 es una puesta en escena transmedial que surge de la necesidad de evidenciar las mutaciones socio/biológicas, producidas por el desarrollo de las nuevas tecnologías, en la recepción/percepción del público ante un espectáculo teatral contaminado por la telemediación de la realidad.

Este montaje o instalación escénica busca presentar el anonimato urbano o nuestra realidad cotidiana, apelando a la percepción de un público iconófono, catódico, que crea sus propios espectáculos fragmentados en los cuales reconocerse, poniendo fin, de esta manera, a la ilusión de la comunicación estableciéndola como un simulacro vivencial.

Al instalar espacial y emocionalmente a los 4 actores/performers tras la pantalla de retroproyección al interior del Salón Blanco del MNBA y al ser captadas sus actuaciones por la 4 Cámaras conectadas a los 4 TV dirigidos hacia el público...la puesta anula su carácter de representación, mutándola en la presentación de un texto transgenérico, retransmitido de manera omniscópica en tiempo real, más allá de la realidad de la representación teatral. Fabricando de esta manera un espectáculo televisivo hiperreal y transparente, mediante la profusión de cámaras, puntos de vistas, espacios y actores. Lo que hará, que a través del zapping que hacemos por UD. Señor Espectador, crear al interior de su cabeza (...), una imagen única, un texto único, una sensación única que condensa y suprime a los cuatro hombres, a los cuatro textos, a las cuatro imágenes, a la humanidad del Ritual Teatral, al convertir la presencia en ausencia, en ausencia telemediada, en una ausencia presente más real que lo real." <sup>161</sup>

### I.I.I El Football Hall of Fame y su sentido comunicador

Existe otra obra de Ventura, que trabaja también la imagen y el significado de la imagen. Tiene por nombre Nacional Football Hall of Fame y se trata de un edificio-propaganda, cuyas funciones están separadas por el anuncio -imagen simbólica- (fachada del edificio) y otra por la funcionalidad (lo que sucede dentro del edificio). Es interesante eso sí, saber que la obra de Venturi, lejos de separar estas dos partes, llega a una perfecta coherencia entre ellas, ya que el exterior-pantalla (fachada del edificio) es el reflejo de lo que sucede en el interior-función. La forma del edificio expresa, pues, gracias a la

---

<sup>161</sup> Raúl Miranda; Fuente: [www.minimale.cl](http://www.minimale.cl)



monumentalización que dan las proyecciones de escenas relacionadas con el fútbol, el contenido: la utilización pasiva de la arquitectura como soporte del discurso audio-visual propagandístico de una ideología concreta, de intención conciliadora con la ética del poder. ¿Cuáles son las características de la obra que hemos explicado recién? ¿Por qué hemos elegido hablar de esta obra? ¿En qué aspectos podemos compararla con una escenografía teatral? Las respuestas pueden ser muchas, y el tema tan extenso como para otro trabajo de investigación, sin embargo lo que hemos querido rescatar de este trabajo de Venturi, es justamente su sentido comunicador, dónde el edificio y la funcionalidad del edificio se ven casi subordinados al símbolo mass-mediático de la pantalla. Es lo que vemos, lo primero en comunicarnos una idea. Antes de entrar al edificio ya nos hemos imaginado muchas cosas a través de la imagen que precede la entrada.

“Todo el edificio, pues, funciona como una puesta en espacio espectacular de un espectáculo deportivo, del que se abstrae el contexto específico, permitiendo su compatibilidad con otras actividades –leer, comer, charlar...-, lo que supone una perfecta analogía arquitectónica del discurso televisivo. De paso encontramos una buena demostración del sentido ideológico de esta estética espectacular-trivial en cuanto performatividad: su utilidad educativa”<sup>162</sup>

## I.I.II La Piazza d'Italia, y el discurso de poder

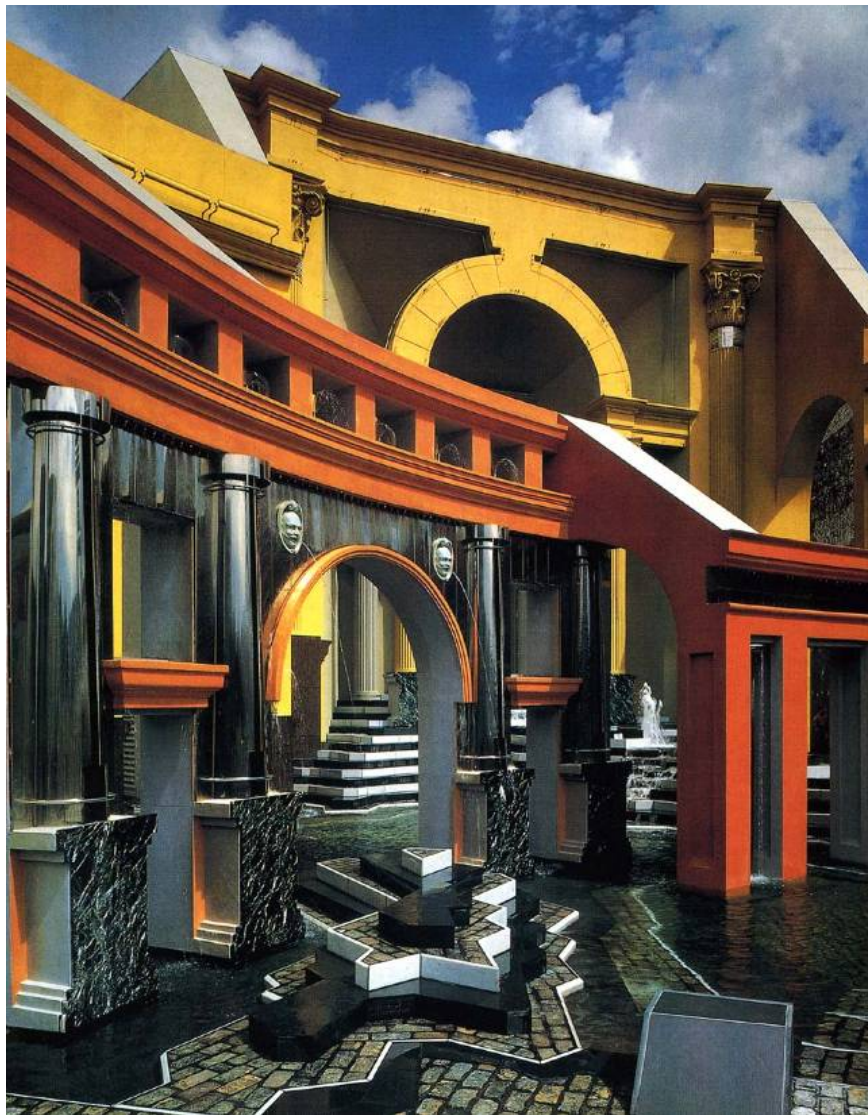
Existe una obra del arquitecto Charles Moore llamada la Piazza d'Italia. (Ver figura) Este “monumento” fue construido para la población italiana de Nueva Orleans; dónde ésta se reúne una vez al año en conmemoración de su Santo patrón; se preparan especialidades alimenticias, discursos etc...

Arquitectónicamente se estacan una fuente (referencia a la Fontana de Trevi), el suelo de la plaza que está pavimentado formando anillos concéntricos, alternativamente claros y oscuros. El conjunto está rodeado de elementos porticados, representando –según Moore- los seis órdenes de la arquitectura clásica. Es una característica de este espacio, la proliferación de imágenes provenientes del saqueo indiscriminado de formas históricas convencionalizadas (Teatro Marino de Adriano, Arcos triunfales de Schinkel, Fontana di Trevi, tecnología moderna etc.)

---

<sup>162</sup> Santiago Vila, La escenografía, cine y arquitectura, ED cátedra, 1997, pág.229

Para Santiago Vila, la reducción simbólica es patente: “lo italiano la enorme complejidad de culturas, clases sociales, etc., que constituyen la diferencia en la nación italiana- se significa por la forma de su contorno geográfico, según el código simbólico utilizado en los sistemas de representación cartográfica . Este grafema “contendría”, por convención genérica adoptada oficialmente, a todos los italianos. Como evidentemente, el único elemento real que los unifica es un sistema de poder, con representación topológica en la capital política -Roma- es esta emblemática ciudad la representada, con valor de figura protagonista en la escenografía de la italianidad, significada en la referencia a la Fontana di Trevi, cuyo funcionamiento organiza todo el espacio del lugar. El resultado de esta mitificación simbólica es el desplazamiento de la posible representación significante de la comunidad concreta de New Orleans, desdoblada por su cultura dual italiano-americana, cuyas contradicciones reales, son reducidas por el sistema simbólico abstracto a una esencialidad (italianos= Italia=Roma=Fontana di Trevi) que produce una ficticia identidad cultural, según la lógica utilitaria del poder que trabaja, siempre, en el sentido de neutralizar las diferencias.”<sup>163</sup>



En este sentido, las arquitecturas, según Barthes, estarían siendo el fondo escenográfico donde resalta la figura importante del discurso clásico: el monumento, símbolo del dominio -ahistórico- de las clases poderosas.

---

<sup>163</sup>Op.Cit pág.232

Al respecto es muy importante que aclaremos varios puntos. La última idea con respecto al espacio que conforma la Piazza d'Italia, nos habla del sentido o más bien del porqué de las arquitecturas postmodernas, como un reflejo de una época altamente influenciada por los códigos televisivos y por ende, una cultura mediática y transcultural. Estas arquitecturas, por lo tanto se destacan por una conformación basada en un "pegoteo" o Potpourri de formas, características, y símbolos particulares de una época transcultural regida peligrosamente por instancias de poder muy marcadas y reconocibles masivamente. (Háblese de la televisión; de políticas de gobierno; del mercantilismo reinante etc) En este sentido aclararemos el segundo punto importante: de un paralelo entre escenografía y arquitectura que hemos hecho en este último punto del trabajo, -mediado por las ideas del movimiento postmodernista- el sentido del discurso ha ido cambiando, hacia un discurso que acabamos de encontrar, y que tiene relación con el "uso" de la palabra escenografía para graficar de manera muy didáctica, el entorno o el ámbito histórico y sociocultural en el cual se han desarrollado determinadas arquitecturas, en representación, de grupos de poder y formas de gobierno.

Barthes entonces, a raíz de la idea anterior de Santiago Vila -desprendida de la conceptualización barthesiana del mito que no explicaremos esta vez, debido a que se aleja demasiado del tema,- vuelve a reafirmarnos, sin querer, la importancia del discurso escenográfico, de manera que entendamos que dicho espacio -inicialmente y esencialmente teatral- tiene un carácter universal que trasciende la categoría de decorado insertándose en un nivel de ente comunicador conformado por ideas y productor de significado, de manera que los dichos "esto es superficial, al igual que una escenografía teatral" ó "Esto es sólo una imagen, una apariencia, una escenografía", queda definitivamente invalidado.

# Corolario

---

Ejemplificaciones de una manifestación escénica nueva  
Autor, propuesta, imágenes

Francia  
Argentina  
Chile



# I. Alain Germain

---

Un coleccionador e innovador del Vestuario Teatral  
Francia

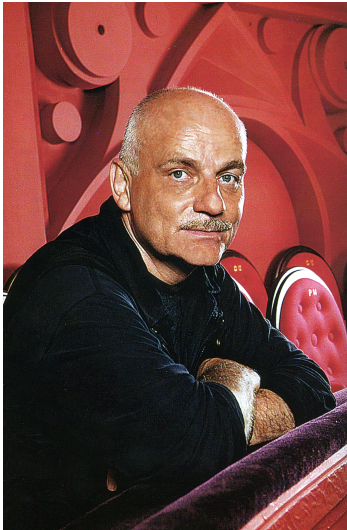


# Alain Germain

## Un coleccionador e innovador del Vestuario Teatral

### Francia

Propuesta: “Metamorfoseado en Objeto de Arte para la Museología, lo desviamos –él, tan seguidamente transformado para ser recompuesto hacia nuevas medidas y sacados de una nueva producción para aparecer en otra- de su función primera, que es la de vestir a los intérpretes, sin quitarles su identidad, así como es verdad que queda “habitado” por los distintos artistas que lo llevaron, dejando en su interior las huellas de un gesto frecuentemente repetido, el peso de sus cuerpos, la impronta de sus morfologías, la memoria de sus personajes.” (Alain Germain)



Alain Germain, director de teatro, coreógrafo, pintor, escritor, arquitecto, escenógrafo, es un hombre que quiso experimentar con los otros momentos del vestuario teatral. Se adentra en el mundo de los museos – todo tipo de museos- y coloca en ellos vestuarios que alguna vez pertenecieron a alguien en el contexto de una obra teatral. “Ellos traducen una época, un estilo, una evolución reveladora de tendencias, de modas, de elegancia, donde la magnificencia bordea con insolencia la sobriedad por una pasión siempre renovada, transmitida de generación en generación”.

En 1972, después de crear su compañía comienzan a sucederse, uno tras otro, los espectáculos que

construirán la obra de Germain.

“Medianoche para gigantes”, creada sobre la música de Claude Ballif y a partir de un texto de Tristán Tzara, fue representado entre otros lugares, en el Museo de Arte Moderno de París así como también en el Museo Sainte Croix de Poitiers. Allí, su producción acompañó el trabajo de Vértice Casadesus, quien había realizado las esculturas de esa producción, esculturas en las que Germain se inspiró para los trajes.



### Minuit pour Géants (Medianoche para Gigantes)

Maison des Arts et de la Culture de Créteil, 1976, dirección, coreografía, escenografía y vestuario: Alain Germain





## Les Savants et la Révolution

(Los sabios y la Revolución)

Música de Isabelle Aboulker; presentada en 1989-1990  
En conmemoración del Bicentenario de la Revolución francesa.  
Cité des Sciences et de L'Industrie de la Villeite;

Textos: Yves Laissus y Alain Germain. Puesta en escena y coreografía:  
Alian Germain. Vestuario: Alain Germain, realizados por el taller Yo.

“El concepto de exposición estaba completo: teatro, canto, música, y vestuarios “revolucionarios” totalmente integrados a la museología. El espacio de juego compuesto de cinco lugares principales, iba desde el teatro de ferias, pasando por el Salon de Sophie de Condorcet y terminaba en las puertas del desierto egipcio. Las diferentes escenas estaban ligadas entre ellas por numerosas canciones de calle que restituían el color musical y político de la época y animaban cada punto de la exposición.”<sup>164</sup>



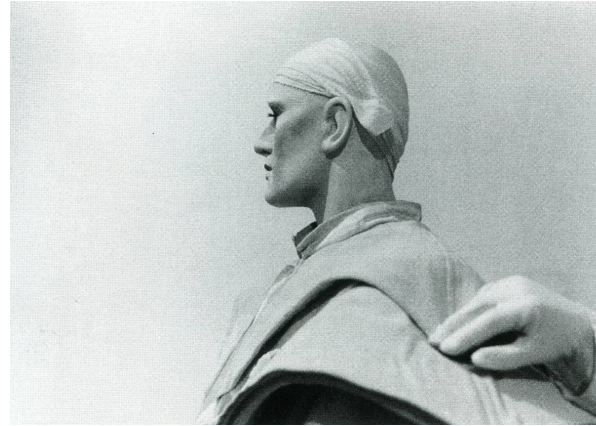
<sup>164</sup> Germain, Alain; “Costumes de Scène en Liberté”, Reims, Editado por el Grand Théâtre de Reims, 2001

## De L´autre coté du décor

(El Otro lado del Diseño Teatral)

Exposición de Alain Germain

Traje de Drácula realizado por Alain Germain y  
Andreas Jäggi, Théâtre de Paris, 1984



## De L´autre coté du décor

(El Otro lado del Diseño Teatral)

Exposición de Alain Germain

Traje de La contredanse de l´autre temps  
realizado por Alain Germain, Carré Silvia  
Monfort, 1979



## L´autre Mozart

(El otro Mozart)

(Natalie Barbey, Andreas Jäggi et Alain  
Germain)

Summer Musical Festival de New York, 1979.

Puesta en Escena, coreografía y vestuario:  
Alain Germain.

Fotografía: Compagnie Alain Germain.



**Fuente:** Germain, Alain "Costumes de Scène en Liberté", Reims,  
Editado por el Grand Théâtre de Reims, 2001

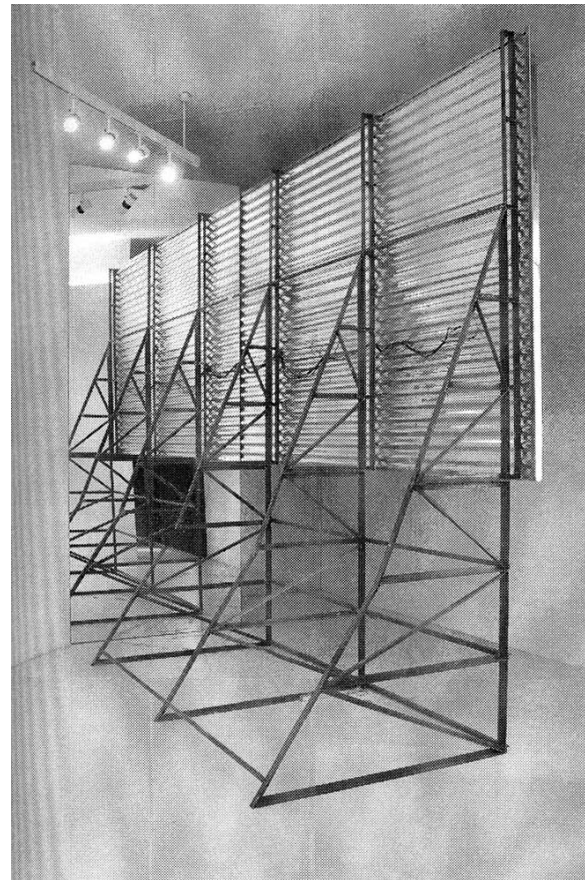
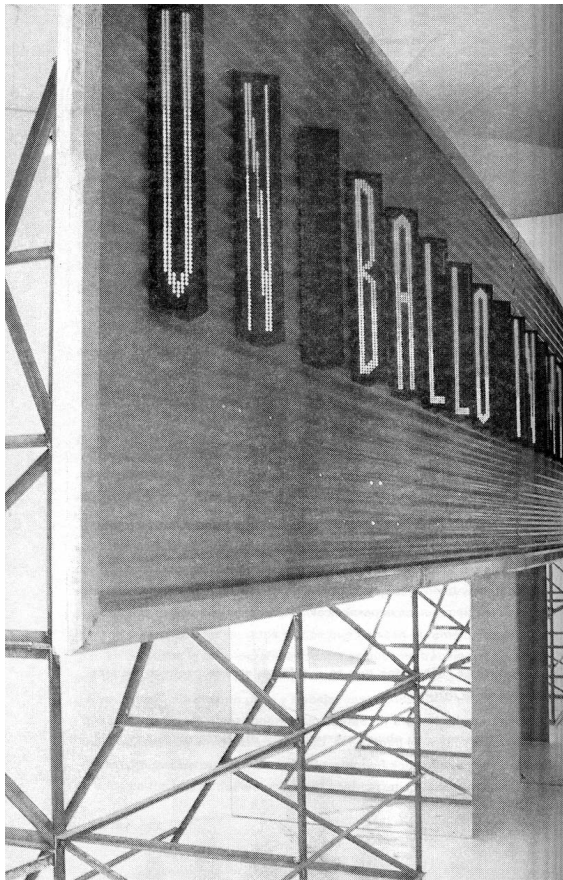


## II. Giuseppe Verdi

---

Instalaciones: Escenografía y Vestuario  
Argentina





Argentina, es un país de tradición operística y como tal, Fundación Proa, (Buenos Aires) organizó una exposición que se desarrolló desde el 14 de Julio al 26 de Agosto de 2001, llamada Giuseppe Verdi. Instalaciones: escenografía y vestuario, invitando a creadores a trabajar en una nueva dimensión del espacio plástico. El espacio fue trabajado como instalación; y la temática sugerida por su director Daniel Suárez Marzal, fue la de trabajar una sola obra y entre todos dar cuenta de la amplitud de lecturas que brinda la obra de arte. Propuso la ópera de Verdi Un Ballo in Maschera, por considerarla clave en la producción verdiana y por la posibilidades interpretativas que plantea: "Debemos entender que esta obra, que debió sufrir tantos embates de la censura, es situada hoy por sus admiradores fuera de las condicionantes del argumento en una especie de reino místico."<sup>165</sup>

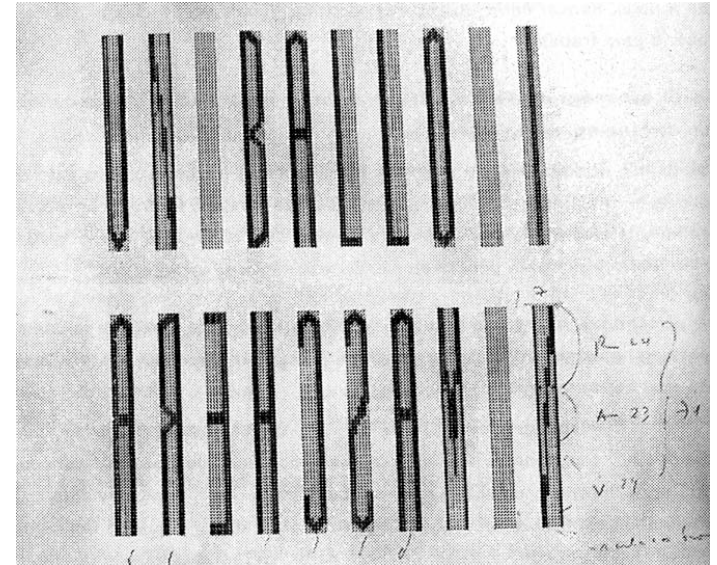
**ALBERTO NEGRIN**



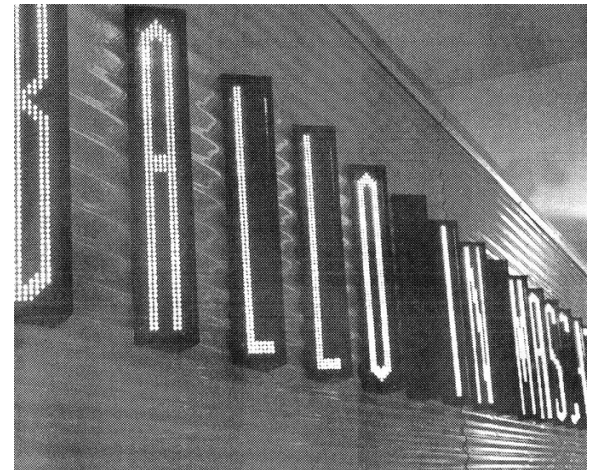
<sup>165</sup> Fuente texto e imágenes: "Giuseppe Verdi, Escenografía y vestuario, instalaciones", Buenos Aires, Editado por Fundación Proa, 2001

Las dos imágenes que vemos en la página anterior y en ésta, corresponden al trabajo del escenógrafo y arquitecto Alberto Negrin.

“Para Proa pensé en un elemento concreto. Estoy trabajando con el doble aviso del poder y de sus conspiradores, poniendo los tiros en un cartel publicitario que podría ser uno más de la Boca, de chapa acanalada. En el Braille que dibujan los balazos aparece el texto de la pitonisa “pronto morirás”. Quien quiera ver una A en ese alfabeto, ve la A. Quien quiera ver la Z, ve la Z. Pero quien quiera va a ver solamente un cartel baleado.” Alberto Negrin<sup>166</sup>



“La instalación de Alberto Negrin presenta el cartel de la calle de la obra. Se lee un Ballo in Maschera. La construcción es un cartel de chapa similar a los de propaganda que hay en la calle. Este espacio intencionalmente falseado por la presencia de los espejos es contradictorio. Propone desde el interior la vista de la fachada exterior.”<sup>167</sup>

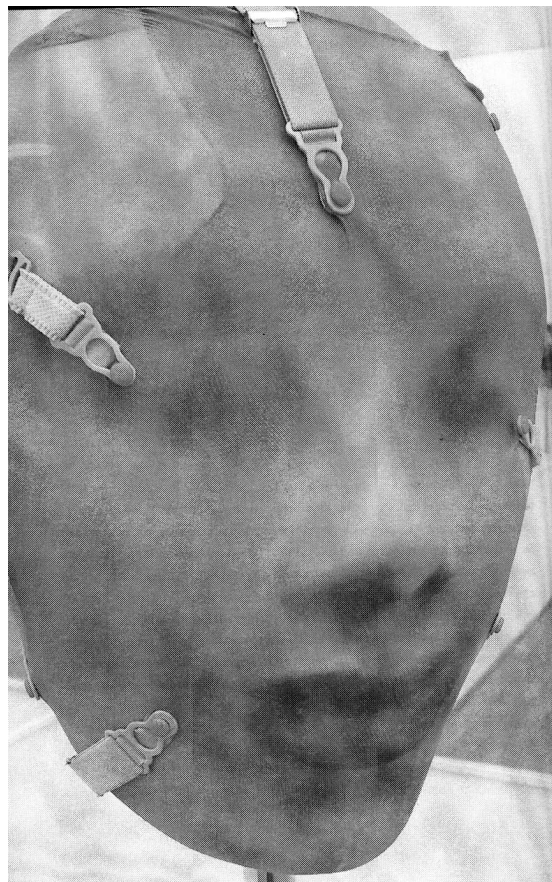


<sup>166</sup> Fuente texto e imágenes: “Giuseppe Verdi, Escenografía y vestuario, instalaciones”, Buenos Aires,

Editado por Fundación Proa, 2001

<sup>167</sup> Ibidem

“La instalación presenta un clima festivo (la primera máscara, el estado de ánimo aparente). Las máscaras por delante en su lado positivo, presentan un tema. El tema domina por encima del rostro, que está como borrado. El rostro de la máscara es secundario, el porqué de la elección de la máscara es el tema. El lado negativo de la máscara encierra el subtema, aquel que deriva del tema y representa el verdadero rostro, es decir lo oculto. El lado negativo, es el positivo de las máscaras”. Claudia Billourou<sup>168</sup>



Claudia Bollourou tomó la sala para la escena del baile de máscaras. Es muy simple la realización de su obra y se transmite el momento del baile. La sala está recubierta toda con espejos y muy iluminada. En el centro aparecen máscaras dónde el espectador se mira a sí mismo y también proyectado en el baile. Está en el centro de la escena mirándose así mismo y también al grupo. Las máscaras de tamaño exagerado, las mujeres, remiten a escenas de caras transformadas por la cirugía. La ironía y el baile entran en juego.<sup>169</sup>

CLAUDIA BILLOUROU



---

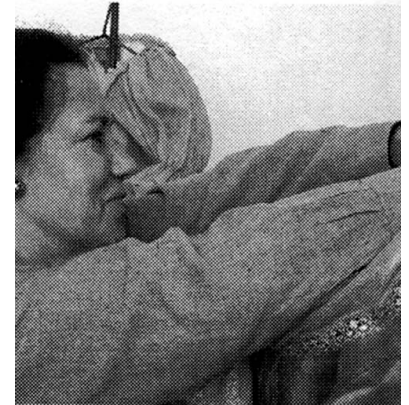
<sup>168</sup> Fuente texto e imágenes: “Giuseppe Verdi, Escenografía y vestuario, instalaciones”, Buenos Aires,

Editado por Fundación Proa, 2001

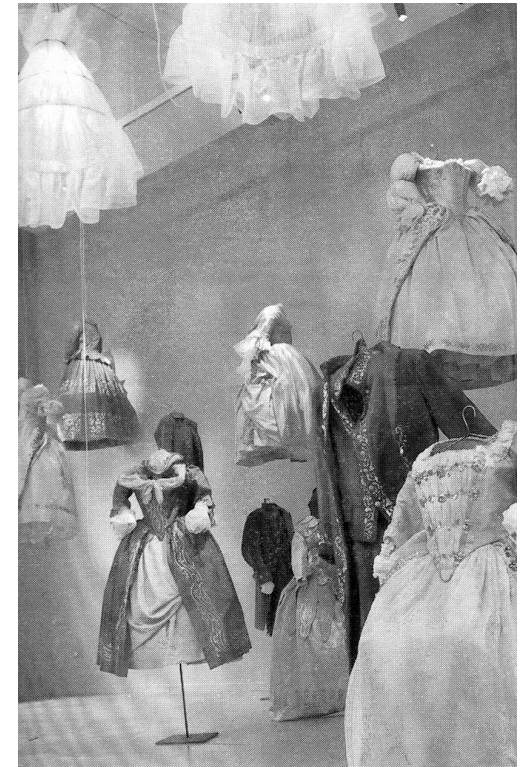
<sup>169</sup> Ibidem



Los trajes exhibidos pertenecen al Archivo de vestuario del Teatro Colón



“En un principio pensé en hacer algo historicista, pero después al investigar los trajes de Un Ballo... en el Colón vi que, aunque hubo ocho puestas de la obra en Argentina, había poco material porque desde la primera producción en 1913, mucho no quedó documentado. Se me empezó a ocurrir otra cosa, decidí mostrar en la instalación tres grandes momentos: una puesta de los años cuarenta, que es la mas antigua que pudimos recuperar, una de los setenta que son cinco trajes de Titus Vossberg, muy rigurosos, y otra de 1994 de Franca Squarciarapino, que estaba perfecta y, a mi entender, bellísima. Son vestuarios bien diferentes entre sí, los elegí por su calidad, por las telas y el modo en que están hechos. Al curar la selección me propuse mostrar que el traje por sí sólo tiene mucha fuerza dramática. El mural, con los vestidos que funcionan como desprendimientos del dibujo de línea en la pared, habla de esa fuerza que se apodera del espacio. Los maniqués que diseñé son muy aéreos, como cuerpos ausentes, y la iluminación, que alude al Ballo de Verdi, completan la propuesta. Por último, me di el gusto de diseñar una colección de zapatos que conforman el segundo mural.”  
Mini Zuccheri<sup>170</sup>



<sup>170</sup>Fuente texto e imágenes: “Giuseppe Verdi, Escenografía y vestuario, instalaciones”, Buenos Aires, Editado por Fundación Proa, 2001

## III. Raúl Miranda

---

Teatro, Plástica y Transmedialidad:  
MINIMALE  
Chile



# Raúl Miranda

## Teatro, Plástica y Transmedialidad: MINIMALE

“...minimale no es minimalismo... es hibridez, es la deconstrucción cúbica de la palabra...es la síntesis multiinterpretativa de los soportes escénicos de la realidad...”

“Minimale es un trabajo de investigación escénica que tiene como característica principal establecer un diálogo consciente entre el teatro y la plástica, acercando los lenguajes escénicos a los conceptuales de las artes visuales, mediante el uso aglutinador del concepto de “obra instaladora” o “puesta en escena” , a fin de lograr la realización de un montaje transmedial que busca constituirse en un puente o tercer espacio entre texto e imágenes tanto del pasado como de la cultura actual.”

“El proyecto minimale se inicia a partir del encuentro en 1998 de Raúl Miranda, artista plástico vinculado al teatro, con Leonardo Bustos, director y actor chileno-canadiense. Desde entonces se ha desarrollado esta búsqueda de fusión de culturas, visiones y lenguajes en torno a lo escénico.”<sup>171</sup>

Dentro de este marco se han realizado las siguientes puestas en escena en el Salón Blanco, del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile:

Héroes 0/3	Instalación Escénica
El Mal d la Muerte Duras. (MNBA.2002)	Instalación Escénica sobre la novela de Marguerite Duras.
Orfeo (MNBA.2002)	Instalación Escénica sobre la obra de Jean Cocteau.
Cámara 1 Escobar. (MNBA 2001)	Instalación Escénica sobre el monólogo de Benito Escobar.
La Balada... de la Cárcel de Reading. (MNBA.2000)	Instalación Escénica el poema de Oscar Wilde La balada de la Cárcel de Reading.
Mac...TV (MNBA.2000)	Instalación Escénica sobre el texto de Leonardo Bustos.
ANESTESIA	Montaje Escénico del texto de Leonardo Bustos, sobre obras de los poetas romanos Catulo y Virgilio. (Casa de la cultura de Ñuñoa. 1999)



<sup>171</sup> Los tres párrafos entre comillas, Fuente: [www.minimale.cl](http://www.minimale.cl)

Fotografía: revista “Es decir, arte diseño y comunicación”, Editada por Universidad Pérez Rosales. Ciclo 2003-2004

“...Entonces podemos situar la presencia de un actor en escena, no como en un acto de mimesis, sino como una realidad en sí misma, como un elemento más de un signo litúrgico de una sociedad de masas, de una sociedad hiperrealista en donde lo real se confunde con el modelo”<sup>172</sup>

La escena Transmedial de Minimale cuestiona seriamente el concepto de realidad y se adscribe al concepto de hiperrealidad postulado por Baudrillard. Todo se presenta, ya nada se representa.

Minimale hace referencia a que la representación del mundo mediada por imágenes televisivas sea preferida a la inmediata, a la verdaderamente real. Se cuestiona el sistema devorador de imágenes: un “Neo-público alimentado por la Mass-Media, que genera sus propios espectáculos en los que se reconoce y autosatisface.”<sup>173</sup>

Raúl Miranda reconoce que en el actual teatro chileno “se ha desarrollado una creciente, totalizadora e inconsciente producción mediatizada, observable en el uso de tecnología audiovisual, como forma narrativa o elemento decorativo en montajes “Postmo” o en una dramaturgia, una dirección o actuación mediatizada...”<sup>174</sup>

## El actor

¿Qué papel entonces le queda al actor en este sistema? ¿El actor debe actuar ante el registro visual que realiza una cámara en vivo, durante la puesta? ¿Si actúa que tipo de representación es?<sup>175</sup> Los montajes de MINIMALE, han repensado el papel del actor tradicional en escena. Ellos, al igual que los otros elementos en acción de la escena, se convierten en uno más de los entes relatores de la instalación escénica. Su poder comunicador no subordina el poder comunicador de los objetos de la escenografía, produciéndose un fenómeno dramático de complementación y simultaneidad transmisora entre todas las piezas del montaje.

---

<sup>172</sup> Raúl Miranda; La escena transmedial, la experiencia MINIMALE., [www.minimale.cl](http://www.minimale.cl)

<sup>173</sup> ibidem

<sup>174</sup> ibidem

<sup>175</sup> ibidem



## El Mal de la muerte

Raúl Miranda. ("La maladie de la mort") de Marguerite Duras. Estrenada en Agosto de 2002, en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. Puesta en escena que emplaza el trabajo actoral al interior de un dispositivo escenográfico a la manera de una instalación.



## Orfeo

Raúl Miranda. Instalación escénica sobre la obra de Jean Cocteau. Estrenada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.



## Cámara 1

Raúl Miranda. Instalación Escénica sobre el monólogo de Benito Escobar. Estrenada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.





Mac tv



La Balda de la Cárcel de Reading

### Mac T.V,

Raúl Miranda. Obra de teatro-instalación, escrita y dirigida por Leonardo Bustos, que busca una nueva lectura para el sangriento clásico de Shakespeare.

Estrenada en Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

### La Balada de la cárcel de Reading

Raúl Miranda, instalación poética basada en la última obra de Oscar Wilde.

Estrenada el primero de Diciembre del Año 2000, en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

# CONCLUSIONES



## Conclusiones

---

### Vistas hacia una posible semiología del Diseño Teatral.

#### Arte Contemporáneo y escenografía... comuniones.

Empezaremos concluyendo que el arte (ente autónomo de percepción/recepción), ha dejado de manifestarse a través de un objeto único, inanimado y al cual hay que observar detenidamente en función de su estructura formal (materialidad, forma, etc.) y de su facultad comunicativa (discurso).

Las artes (comprendiéndose éstas, como las antiguas artes plásticas y las actuales artes visuales) desde hace, algunas pocas décadas, han comenzado a manifestarse de una forma "viviente", ya no son estáticas. El video, la instalación, la performance, son maneras en donde "obra" y "herramienta" se confabulan de una manera dinámica, y dónde lo que prima a través del concepto, es lo que se quiere presentar y no representar. No en vano, se les llama hoy en día Artes Visuales; en la necesidad de incluir en el grupo, a todas las nuevas manifestaciones artísticas que han surgido a través de la tecnología y los nuevos medios de reproducción y producción.<sup>176</sup>

Estamos viendo por lo tanto, que éstas nuevas formas, están importando desde otros puntos de vista, (para Raúl Miranda, se trataría de un "Desplazamiento de la Mirada"). Los cánones de la crítica para encontrar sus valores como objetos de arte, son otros.

#### Presentación-Representación

En el arte, y en las comunicaciones, ya no se nos representa nada, todo se "presenta" gracias al computador y al uso de la interficie<sup>177</sup> que han permitido que nuestras prácticas y necesidades sean cada vez más mediáticas. Todo sucede aquí y ahora, el tiempo y el espacio se han hecho cada vez más cortos, hasta llegar al punto de que nuestra percepción real de ellos ha cambiado.

---

<sup>176</sup> "Para el brillante teórico francés Nicolas Bourriaud (Post Producción), las Artes Visuales mas representativas de los últimos años amplifican y extienden el anticipatorio concepto de ready made elaborado por Marcel Duchamp. Por consiguiente también reflexionan sobre la fusión entre producción y consumo. Los artistas visuales realizan obra siempre a partir de materiales preexistentes: es decir generan significado a partir de una selección y combinación de elementos heterogéneos ya dados." Fuente: "Contratapa"; Nicolas Bourriaud, Post Producción, Buenos Aires, ED. Adriana Hidalgo, 2004.

<sup>177</sup> Interficie, se refiere los objetos o elementos de los que nos servimos para conectarnos a un computador.

El artista ha llegado a ser sólo una pieza más de la obra de arte; el espectador o receptor, es cada vez más importante en esta la cadena comunicativa conformada por artista (emisor), obra de arte (Canal), y espectador (receptor). Sin embargo es el canal, la obra, quien ha alcanzado el nivel más importante. Es ella la que de alguna manera ha transformado la manera de "mirar". Es ella la que ha exigido nuevos cánones de crítica y de expresión. Es ella junto a la nueva cultura imperante, quien ha dado el primer paso en la renovación del arte del nuevo milenio.<sup>178</sup>

### Con respecto al arte después de la Modernidad

Nos es importante reafirmar la idea de que el arte, después de haber hablado y reflexionado sobre sí mismo (Duchamp) buscando nuevos lenguajes comunicativos, -sobre ese cimiento- empieza a inquietarse nuevamente por lo que sucede fuera de su sistema. Se introduce nuevamente en política, filosofía... y quiere retransmitir ideas que van más allá del lenguaje puramente visual.

Con Duchamp, y los dadaístas, con Pollock<sup>179</sup> y Rauschenberg<sup>180</sup>, el artista se preocupaba de "inventar" nuevos lenguajes plásticos. Esos lenguajes plásticos, hicieron que se les considerara genios ó grandes artistas de una época. Hoy, gracias a la gran gama de medios audiovisuales que existen, el tema ya no pasa por la "invención" de un código, sino más bien inventar el porqué del código: "Qué canales y qué lenguajes debieran ocuparse, para expresar mejor el sentido del discurso".<sup>181</sup>

Hoy, seguimos viendo un arte que habla de "sí mismo", de "su" materialidad y de "su" presencia comunicativa a través de: cómo está conformado (materialidad, color, textura, comportamiento según sus leyes espaciales, etc.) dónde se instala (Museo, galería de arte, calle, hall de un hotel, tienda de diseño, teatro etc...) y cómo su género ayuda al discurso (pintura, instalación,

---

<sup>178</sup> A este respecto, citamos: "La cultura global y la avalancha informativa borran cada vez más la consabida brecha entre autor y público, y a través de ese límite progresivamente más exiguo, la obra de arte intenta reflexionar sobre esta serie de relaciones sin pretender originalidad." Fuente: "Contratapa"; Nicolas Bourriaud, Post Producción, Buenos Aires, ED. Adriana Hidalgo, 2004.

<sup>179</sup> Expresionismo abstracto: su mayor exponente: Jackson Pollock. Considerado primero como movimiento pictórico, pero después también fotográfico y escultórico. El dominio del expresionismo abstracto constituyó un importante punto de partida para los que continuaron su camino. Los diferentes aspectos e interpretaciones de su obra fueron la semilla de movimientos de índole tan variada como el arte abstracto postpictórico, el minimalismo o el arte de la performance.

<sup>180</sup> Para más información sobre Rauschenberg, ver glosario.

<sup>181</sup> A este respecto citamos: "La pregunta es cómo producir sentido a partir del caos de objetos, nombres y referencias que constituyen nuestra vida cotidiana. En este mundo de lo prefabricado, donde el concepto de originalidad está permitido, el artista ya no considera su campo como un mero a superar, sino como un enorme depósito con herramientas e información que deben utilizarse y manipularse." Fuente: "Contratapa"; Nicolas Bourriaud, Post Producción, Buenos Aires, ED. Adriana Hidalgo, 2004.

fotografía... etc.) Algunos ejemplos de estas artes, son el arte instalativo y site-art e intervención de espacios, la performance, el arte conceptual, entre otros. (La obra de los minimalistas por ejemplo, cuyas expresiones de arte comulgaban con el lugar de exposición, que ya no era neutro, como lo fue originalmente, sino que pasaba a ser parte de la obra y por tanto parte de lo que se quería mostrar y comunicar.) Hoy, por lo tanto, vemos un arte que habla de sí y al mismo tiempo habla de lo que lo rodea.

Desprendiéndose de las ideas anteriores, creemos en la a la idea de que existe una suerte de "tipos de escenografía", pero no en el sentido estilístico: como decir "escenografía surrealista" o "escenografía expresionista", si no más bien en una posible clasificación semiológica de la escenografía que pudiese encargarse de, por ejemplo, llevar a tal o cual objeto escenográfico, a instalarse fuera del espacio escénico (sea teatro, calle, galpón etc.) en un espacio para la contemplación, y para un diálogo no teatral con el espectador, en otro espacio de lugar y tiempo.

## Escenografía Hoy

Hoy, para los escenógrafos, la multiplicidad de medios, la increíble gama de materiales tradicionales y no tradicionales, y ahora audiovisuales que tenemos para transmitir una idea en una obra de teatro, ó en la de danza, ó en cualquier otra puesta en escena, nos abrió los campos de la significación a lugares inimaginados.

Podemos decir lo que queramos, podemos hablar acerca de cualquier cosa. Los niveles de comunicabilidad que hemos alcanzado gracias a los medios que nos ofrece esta "nueva modernidad" o Postmodernidad como la llaman algunos filósofos, estetas ó teóricos de arte y de la historia, nos da la posibilidad de hablar directamente desde nuestro lenguaje, con tan sólo poner un objeto al lado de otro, y éste al lado de otro, y éstos a su vez, sobre otros; iluminados a su vez por tal o cual luz, haciendo verdaderas instalaciones en el escenario teatral<sup>182</sup>, y al mismo tiempo, pudiendo proyectar imágenes de la más diversa índole y con esto, logrando aún más significancias...

Ahora bien, estas significancias adquieren vida en el escenario, mediante un "uso", uso que le da el actor, el bailarín, etc. Códigos que quieren que interpretemos el director, el autor, y que gracias al escenógrafo se ven materializados en escena, grandes ideas que muchas veces son puestas en escena con una belleza conmovedora y una expresividad que no necesita texto. ¿Pero y qué sucede con aquellas escenografías que quedan instaladas en el lugar de la representación? ¿Qué sucede con su discurso? ¿Siguen teniendo aún algún sentido? Nosotros creemos que sí.

---

<sup>182</sup> Llamado por Miranda "Juego relacional".

La escenografía es un objeto, cuya funcionalidad teatral requiere, de un artista que la “diseñe”, tan perfecta que puede relatar y significar tanto como un actor en una puesta en escena; sin embargo, no está exenta de adoptar estilos provenientes de la plástica y de todas las artes visuales para comunicar. La escenografía tiene la obligación de alimentarse responsablemente de todas las formas, y estéticas propugnadas por movimientos y escuelas, de tal manera que su fuerza comunicativa sea fuerte y tenga sentido.

Una escenografía puede reflejar en ella, una ó varias tendencias estéticas, -que ella “adopta”-, con el fin de complementar un discurso de la puesta en escena, del director y del escenógrafo; mas aún ella es capaz de alcanzar niveles tan altos de expresión que “inventa” su propio lenguaje como materia tridimensional, acarreado con esto, nuevos “estilos” escenográficos ó formas de hacer escenografías, o nuevas poéticas del espacio dramático, que se han observado a través de la historia ,(mas aún en el XX y el XXI), es por eso que la escenografía ha adquirido un rol fundamental en la puesta en escena, lo que ha llevado a que cada vez veamos mas variedad escenográfica tratando de comunicarnos a través de su forma, estilo, kinética, y los objetos utilizados en ella.

## Miranda

El trabajo escenográfico que fuimos viendo a lo largo de este trabajo, estuvo marcado por una obra troncal, que es la obra del artista plástico, escenógrafo y director teatral Raúl Miranda. Las imágenes que vimos corresponden en su mayoría a montajes que fueron llevados a cabo en los últimos seis o siete años. Su trabajo nos permitió revisar muchos temas con respecto a la creación escenográfica, a sus sentidos, a sus tendencias incluso sobre su historia.

Para nosotros, las escenografías de Miranda están conformadas por un código muy personal del autor; un código que encierra varios sistemas signícos que trabajan con la alegoría, el símbolo, y que tienen directa relación con la idea de teatro Postmodernista que hemos visto en este trabajo, y la tan controversial época Postmoderna ó Postmodernidad<sup>183</sup>.

Pero nuestro interés fue mucho más allá de ver su “teatralidad durante la función”. A través de su código tan particular y sus elementos alegóricos, el carácter mágico de su trabajo, se basa en que estas escenografías permanecen después del desarrollo de la puesta en escena, en estricto diálogo con el Museo, específicamente -como ya sabemos- con el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes (relación dialéctica entre obra y lugar).

---

<sup>183</sup> Para más información sobre Postmodernidad, ver glosario.

## Miranda y lo alegórico

Para nosotros, una de las características más significativa de la obra de Raúl Miranda, es su carácter alegórico. Gracias a que se despoja de su comunicabilidad estrictamente teatral, adquiriendo otro tipo de comunicabilidad: el de la obra de arte plástico/visual -en este caso pudiendo ser una instalación-, para comenzar a hacerse entender en otros niveles de comprensión. Estas escenografías son alegóricas, porque permiten que el espectador -en este caso personas que pudieron no haber visto la obra de teatro, para la que fueron diseñadas- lea, vea, o interprete un discurso nuevo, fresco, "post dramático", cargado de ideas que no necesariamente han venido estrictamente de la obra teatral (es preciso aclarar que la mayor parte de éstas ideas no comienzan desde que la puesta en escena se acaba: éstas siempre han estado en la escenografía-instalación y se las puede ver manifestarse paralelamente a las (ideas) de la obra teatral).

Se produce por lo tanto, una nueva lectura que se "reescribe" sobre su naturaleza dramática; el espectador-lector, comienza por tanto, a reestructurar en su psiquis y su emocionalidad, una imagen que se ha tomado prestada de un discurso anterior.

Entonces, es indudable, que cada etapa de la vida de estas escenografías, (las de Miranda) contiene un universo discursivo distinto, según el momento que esté atravesando (A) obra de teatro-instalación; B) instalación y/ó site-art; C) registro en video o fotográfico). Es mas, para Raúl Miranda, el verdadero valor de sus creaciones, el valor último, mas completo, está en el registro de ellas. Porque a pesar de su valor intrínseco, ese valor es fugaz.

Finalmente, quisiéramos dejar muy claro que el estatuto estético de la escenografía, es un tema que debe ser estudiado, en la necesidad de profundizar en nuestra labor como artistas del teatro del Siglo XXI. Creemos que es un tema que concierne a todo tipo de manifestación escenográfica, y por lo tanto gracias a nuestra investigación, pudimos constatar que solamente algunas escenografías u objetos teatrales gozan de un estatuto estético que las haga independientes y capaces de transmitir ideas y conceptos por sí mismas. Es el caso de las escenografías y objetos que vimos en el último segmento de nuestra memoria: Verdi y sus instalaciones (Argentina), Alain Germain (Francia), y por último, el trabajo de Raúl Miranda (Chile).

Queremos además, dejar claramente impreso, que aquellos objetos teatrales que alguna vez cumplieron una función dramática en escena y que posteriormente fueron exhibidos en algún museo o lugar de exposición, no tienen mayor valor que ser objetos de museo, históricos. Porque ellos no fueron pensados de antemano para ser cuerpos significantes fuera de la puesta en escena.

Quisiéramos dejar abierta una puerta hacia un estudio que se hace urgente: Una Semiología del Diseño Teatral.



¿Puede haber una semiología especializada para el estudio del Diseño Teatral? ¿Es necesario?

¿Dicha semiología se desprendería de la que es puramente teatral?

¿Cuál es el dominio semiológico que están teniendo los diseñadores teatrales en Chile?

¿Están comulgando la estética y la semiología en nuestra especialidad?

¿Es importante la permanencia de la escenografía y del objeto teatral?

¿Cuáles son aquellas y aquellos que debieran permanecer?

¿En que formatos están permaneciendo?

# GLOSARIO



# a

**Alegoría:** 1. Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente. La venda y las alas de cupido son una alegoría.

2. obra o composición literaria o artística de sentido alegórico.

3. Escenografía y Pintura. Representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupo de éstas o atributos.

4. Ret. Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente.

Fuente: [www.rae.es](http://www.rae.es)

**Análisis:** según Santiago Vila es la “traducción” de una estructura imaginaria a un discurso simbólico. (Vila, 1997)

**Andreas Feininger:** (Paris, 1906 – Nueva York, 1999) Fotógrafo formado en la Bauhaus, como arquitecto e ingeniero escultor, comenzó a usar la cámara a principios de la década de 1920 como herramienta para diseños arquitectónicos para dedicarse plenamente a la fotografía en 1932. Andreas Feininger dedicó su vida a la exploración de la fotografía artística y científica. Su visión creativa parte de la base de que la cámara es superior al ojo, y que una fotografía puede plasmar un mundo más gráfico y real. Desde sus primeras fotografías, pasando por las dos décadas en que trabajó para la revista LIFE, y hasta sus últimas imágenes, realizadas en la década de 1980, se puede apreciar en la obra de Feininger una inusitada sensibilidad para el sentido compositivo. Se han publicado 50 libros sobre Andreas Feininger, incluyendo libros de texto de los que él ha sido autor. En 1983, el British Broadcasting Corporation incluyó a Andreas Feininger en un documental televisivo sobre los fotógrafos vivos más importantes el resto de los elegidos fue: Ansel Adams, Bill Brandt, Alfred Eisenstaedt, André Kertész, y Jacques-Henri Lartigue.

<http://www.fundacion.telefonica.com/at/colfotografia/paginas/a16.html>

**Andrés Serrano:** (Nueva York, 1950) de padre hondureño y madre afro-cubana crece en un ambiente católico de la zona italiana de Brooklyn. En 1983 tras superar una adicción a las drogas regresa a la fotografía creando elaborados escenarios en los que explora sus sentimientos hacia la religión católica y cuyo ambiente onírico hace patente su interés por el movimiento surrealista. Las imágenes de este período se caracterizan por una saturación del color y la acumulación teatral de elementos dispares que juegan con la capacidad asociativa del espectador.

En 1986 comienza a explorar la abstracción y trabaja con fluidos corporales y construye imágenes en las que se produce una contradicción entre lo que se ve –superficies de colores brillantes- y lo que, por el título, el espectador sabe lo que representan: sangre, semen, leche y orina. Esta investigación le dirige hacia su siguiente serie, Immersions, en la que según sus palabras, se propone “utilizar los fluidos naturales como parte de la esencia de la vida y también explotar la belleza de su color o usar sus efectos luminosos. Una de estas obras es *Piss Christ*, una polémica obra donde hay una imagen de un crucifijo sumergido en la orina del propio artista. Fuente: <http://www.fundacion.telefonica.com/at/colfotografia/paginas/a16.html>

**Antonin Artaud:** (1896-1948), “Poeta, actor, y hombre de teatro francés. Vinculado durante algunos años al movimiento surrealista, Artaud formuló una propuesta escénica radical, en la que están contenidos algunos de los principios básicos defendidos por el surrealismo, pese a lo cual Breton condenó la empresa teatral iniciada por Artaud. Sus ideas, expuestas en “El teatro y su doble” (1938), constituyen una de las proposiciones más radicales e influyentes en el teatro del S.XX.

Entre las cosas que dijo se destaca lo siguiente: “En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Este lenguaje no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado. Y el teatro puede utilizar aún de este lenguaje sus posibilidades de expansión (mas allá de las palabras), de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad.” Fuente: José A. Sánchez (ed.) *La escena Moderna*, Madrid, Editorial Akal, 1999.

**Appropriation Art ó Apropiacionismo:** Inicios: término general acuñado por la crítica norteamericana a principios de los años 80. "Se incluyen diversas prácticas de apropiación del ámbito de lo artístico, como las llamadas prácticas "museísticas", basadas en apropiaciones de la materialidad física de obras de arte en museos u otros espacios de exposición institucional, a través de reinstalaciones o intervenciones de diverso tipo. En todas ellas se da la confluencia entre práctica de producción creativa y análisis de la recepción, centrandó el artista su actividad en el estudio de los procesos de mediación en los que se encausa la recepción de la obra de arte, los discursos institucionales de la historia o del espacio expositivo."

"Un desplazamiento de la recepción tradicional de las obras de arte hacia el ámbito de lo político. Con ellos se hacen explícitas, entre otras, las diferencias entre la crítica de la cultura que planteó el arte de Vanguardia más radical, y la crítica que podemos definir postmoderna."  
Fuente: Prada, 2001

**Arte Existencialista** "en las obras de arte, es el estado de ánimo y el pensamiento, y no el estilo lo que les confiere su aire existencial. Las obras de los expresionistas abstractos, los exponentes del art informel y los miembros del CoBrA, del grupo francés Homme-témoín (hombre testigo), de la británica Kitchen Sink School y del movimiento Beat estadounidense, en ocasiones se consideraban existencialistas, ya fueran abstractos o figurativos.

b

**Barthes:** Crítico literario, sociólogo y filósofo francés. Nacido en Cherburgo, la familia vivió en Bayona hasta 1924. Barthes entre 1934 y 1947 contrajo una tuberculosis que le obligó a pasar mucho tiempo en diversos sanatorios, donde completó sus estudios leyendo a Marx y a Michelet. A partir de 1948 fue lector en las universidades de Bucarest y Alejandría, y posteriormente trabajó como investigador en lexicología y sociología en el Centro Nacional de Investigación científica de París. En 1962 fue nombrado director de estudios de la escuela práctica de estudios superiores, donde dio clases de semiótica (sociología de los signos, de los símbolos y de su

representación), fue nombrado profesor de semiología literaria del Collège de France en 1976. También recibió el título de Chevalier des Palmes Académiques. Además de crítica literaria escribió sobre música, arte cine y fotografía. Barthes abordaba cada uno de éstos campos con nuevas herramientas críticas que respondían a su siempre cambiante trayectoria intelectual: neomarxista. Su obra ha sido considerada por algunos filósofos alemanes como un intento de construir una filosofía de la semiótica, cuya identidad reside en el reconocimiento de su singularidad. (www.monografías.com/trabajos13/trasemio/trasemio.shtml, 12 julio de 2004)

**Baudrillard:** Nacido en Reims, Francia, en 1929, en el seno de una familia modesta. Estudió filología germánica en La Sorbona de París y ejerció como profesor de alemán en un instituto de enseñanzas medias (1958-1966). En 1966 leyó su tesis doctoral ('Le système des objets') bajo la dirección de Henry Lefebvre, e inició su actividad docente en la Universidad París X, en Nanterre, donde tuvo un papel activo en los sucesos de mayo del 68. Director científico del IRIS (Recherche sur l'Innovation Sociale) de la Universidad París-IX Daphne (1986-1990). En 2001 fue contratado por la European Graduate School de Saas-Fee, Suiza, como profesor de filosofía de la cultura y de los medios en los seminarios intensivos de verano. "Baudrillard no rechazó el estructuralismo, avanzó a través de él hasta llegar al otro lado. Ello le permitió usar los conceptos de "signo", "sistema" y "diferencia" para eliminar el límite de la empresa estructuralista, sobre todo en relación con la diferencia entre lo real y lo imaginario." (Lechte, 1996)  
Con sus textos semióticos sobre el objeto, Baudrillard, de acuerdo con Saussure y los estructuralistas, intenta mostrar que ningún objeto existe aislado de los demás. Al contrario, su aspecto diferencial o relacional se vuelve crucial para entenderlos. Además, aunque hay un aspecto utilitario en muchos objetos, lo que es esencial es su capacidad de significar una condición." (Lechte, 1996)

Algunas de sus obras son: Le système des objets (1968), La société de consommation (1970), Pour une critique de l'économie politique du signe (1972), Le miroir de la production (1973), L'échange symbolique et la mort (1976), La consommation des signes (1976), Oublier Foucault (1977), L'effet Beaubour (1977), À l'homme des majorités silencieuses (1978), De la séduction (1979), Enrico Baj (1980), Simulacres et simulation (1981), Les stratégies fatales (1983). (Fuente: [www.infoamérica.org/](http://www.infoamérica.org/) 15 de Marzo de 2005)

# C

**Círculo de Praga:** El relato de Jan Mukarovsky cuenta que se trataba de un conjunto de estudiosos del lenguaje y de diversas manifestaciones próximas al lenguaje (la poesía, el Folklore etc.), reunidos en Praga a partir de 1925 para discutir en común las tesis que elaborarían en sus campos respectivos. Sus precursores, Jakobson y con él Trubetzky y Bogatiriev, asistirían en Praga al nacimiento de un Círculo Lingüístico, pero acababan de llegar del entierro de otro: el Círculo de Moscú, por los efectos del estalinismo. (Mukarovsky, 1977)

**Código:** "Un código es un conjunto de normas que une un sistema de signos para permitir la recepción del mensaje. (...) En la medida en que el teatro es una práctica material y que depende del conjunto del cuerpo social, está sometido a leyes, a la vez rígidas y relativamente difusas. (...) además de las reglas propiamente materiales y directamente sociales es preciso, en lo que concierne al teatro, y más generalmente a las prácticas artísticas, considerar la noción de código en un sentido mas amplio y más vago que el de la lingüística y aún que el de la semiótica: como un sistema de reglas que permite la comprensión de tal o cual "modo de expresión", es decir, un sistema complejo de signos de sustancias variadas de la expresión (visuales, lingüísticas etc.) es preciso entonces considerarlo en un sentido mas general como un sistema de correspondencias entre varios sistemas de signos." (Ubersfeld, 2002)

**Comunicación Teatral:** la comunicación en el teatro es un fenómeno complejo, infinitamente mayor que en todas las artes.

Hay comunicación entre un emisor A, el escritor del texto (o esbozo, o escena), y un receptor A', los espectadores, el público.

- 1) la comunicación entre A y A' se establece mediante toda una serie de mensajes mediatizados, los cuales provienen de una serie de emisores B1, B2, B3,..., que son el director escénico, el escenógrafo, el iluminador, los

actores. Hablando con propiedad, ya no se sabe quien es el emisor principal: el autor, el director escénico o los actores. Esta indecisión es la base misma de la comunicación teatral, pues es la que hace del teatro no un medium por el cual un individuo habla a otro individuo, sino una actividad por la cual un grupo de artistas, unidos en el mismo proyecto, habla a un grupo de individuos unidos en la misma actividad, la recepción del teatro.

- 2) La comunicación teatral se realiza también sobre un plano interno: es la comunicación entre los emisores B..., que son los actores, que se comunican entre sí por medio de la palabra y el gesto. Es lo que convierte a los espectadores en receptores del espectáculo de una comunicación interna, comunicación de la cual ellos son receptores "indirectos": pueden juzgar y comprender un proceso de comunicación en el cual no están implicados; ése es el origen de la virtud crítica del teatro.

El espectador recibe, por lo tanto, dos tipos de mensajes: unos que provienen del conjunto de la representación A y de los que es propiamente el receptor, y otros (algunos se confunden con los primeros) de los que es a la vez el receptor y el espectador: son aquellos que muestran las relaciones entre los personajes.

(Ubersfeld, 2002)

**Cultura Postindustrial:** Según Vila es la cultura de los medios informáticos y realidades virtuales; esta cultura nos habla de productos como objetos culturales con poder de significación. (Vila, 1997)

# d

**Derrida:** Postestructuralista. Hijo de una familia argelina, nace en Argel en 1930 y llega a Francia en 1959, dónde se educa en la École Normale Supérieure de Paris. Se destacó cuando publicó dos largas reseñas sobre la historia y la naturaleza de la escritura. Estos textos dieron origen a la obra "De la Gramatología".

Varias tendencias importantes constituyen la base de la aproximación de Derrida a la filosofía y, más en concreto, a la tradición occidental de pensamiento. Se trata, en primer lugar, de una preocupación por reflejar y socavar la dependencia de dicha tradición respecto a la lógica de la identidad. La lógica de la identidad deriva especialmente de Aristóteles y, en palabras de Bertrand Russell, comprende los siguientes rasgos esenciales:

- 1) la ley de identidad: lo que es, es.
- 2) La ley de la contradicción: Nada puede ser y, al mismo tiempo, no ser."
- 3) la ley del medio excluido: "todo debe ser o no ser"

A través del método llamado "deconstrucción", Derrida ha iniciado una investigación fundamental sobre el carácter de la tradición metafísica occidental y su base en la ley de identidad.

El punto de vista de la deconstrucción no es sólo demostrar que desde el punto de vista filosófico, se ve que las "leyes" del pensamiento tienen carencias. Más bien, lo que se observa en su obra, es la preocupación por producir efectos, abrir el campo filosófico para que pueda seguir siendo el terreno de la creatividad y la invención. La noción de diferencia, o *différance*, nos lleva a la segunda tendencia más visible en su trabajo: *Différance* es un término que Derrida acuñó en 1968, tras sus investigaciones sobre la teoría del lenguaje de Saussure y los estructuralistas. "En resumen, el empeño filosófico de Derrida pretende deconstruir viejos lemas omnipresentes, tal como aparecen tanto en el trabajo académico como en el lenguaje de la vida cotidiana. El lenguaje diario no es neutral; incluye los presupuestos y las hipótesis culturales de toda una tradición. Fuente: (Letche Jhon Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales, Madrid, Ed. Cátedra, 1996)

**Discurso:** hablamos de discurso, para nombrar los desarrollos sémicos mayores, perceptiblemente unificados, diferenciados por ende, y que a modo de vasos sanguíneos recorren el cuerpo del texto (del latín "dis", separación, y "cursum", corriente)" (Rojo, 2001)

**Dimensión extrasemántica:** las dimensiones extrasemánticas del texto no son o no son siempre conscientes (...), que ellas poseen un peso ideológico inobvio tanto como unos medios expresivos propios y que, además tampoco son o no son necesariamente incrustaciones que el hablante le hace a la significación de un único texto – discurso, sino que con frecuencia ellas toman discursos completos, continuidades coherentes de

signos, mas o menos opacas en un primer acercamiento, a menudo antagónicas y cuyo sentido total es susceptible de ser reproducido por el estudioso o el crítico mediante su trabajo de interpretación." (Rojo, 2001)

e

**Edward Gordon Craig:** (1872-1966) "Artista plástico y director de escena inglés, su defensa de la autonomía del medio escénico, su concepto de director creador y su polémica teoría de la Supermarioneta incidieron notablemente en la reflexión y en la práctica escénica del S.XX. Igualmente importantes son sus concepciones escenográficas, así como su idea de un espectáculo basado exclusivamente en el dinamismo de sus formas y en la iluminación."

Teoría de la Supermarioneta: "La supeditación del actor al diseño visual del espectáculo es una de las claves de la teoría de la Supermarioneta. En "El actor y la Supermarioneta", uno de los participantes en el diálogo, el pintor, pregunta: "¿Ha existido alguna vez un actor que haya educado su cuerpo desde la cabeza hasta los pies a tal punto de obtener una total sumisión al trabajo de la mente, sin la más mínima intervención de las emociones?". Es precisamente la respuesta negativa a esta pregunta lo que obliga a Craig a exigir: "El actor tiene que irse y en su lugar debe intervenir la figura inanimada; podríamos llamarla la supermarioneta, en espera de un término mas adecuado." Fuente: José A. Sánchez (ed.) La escena Moderna, Madrid, Editorial Akal, 1999.

**Escenografía:** el escenógrafo es el artista responsable de todo el aparato visual de la representación. (...) Como estamos en una civilización de lo visual, el rol del escenógrafo se acrecienta desmesuradamente. Hasta tal punto que los grandes éxitos en la puesta en escena son, muy frecuentemente, el fruto entre una osmosis entre director escénico y escenógrafo. (...) En la puesta en escena contemporánea, la escenografía es una construcción que tiene menos la finalidad de recrear un espacio mimético concreto, incluso simbólico, que la de fabricar para cada obra teatral un espacio que la representará lo mas 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 el que va a acrecentar su rol, está obligada a concentrarse con el espacio vacío, que es la moda pero también la necesidad del teatro contemporáneo.

Su rol es construir, con las estructuras espaciales elementales (cubo, paralelepípedo, escenario más o menos inclinado, practicables, fondo) y los electos representados (objetos y personajes), cuadros escénicos estéticamente eficaces y "legibles". (Ubersfeld, 2002)

**Escritura escénica:** en un primer sentido, la fórmula designa ese texto segundo que podemos llamar "cuaderno o notas de puesta en escena", ya sea un verdadero texto, redactado, o simplemente palabras y conversaciones consignadas, o no, por el registro grabado o la estenografía. En un sentido metafórico, la escritura escénica se identifica con la puesta en escena, al producir es "texto espectacular" que De Marinis denomina la representación como texto, no siendo el texto escénico otra cosa que esta combinatoria de signos que se ofrece al espectador. (Ubersfeld, 2002)

**Escritura:** "expresión lingüística de un contenido, mediante un significante de naturaleza visual." (Vila, 1997)

**Estatuto:** del latín "statum". Regla: "los estatutos de una compañía." Ley básica o constitución de un Estado. (Dicc. De la Real Academia Española) En este trabajo, el término Estatuto se ha usado para designar la ley o la norma estética que rige a la escenografía actualmente. Si bien a lo largo del trabajo, se constata que no hay una regla para su interpretación, debiera existir no obstante, una mirada objetiva frente a la escenografía ya sea desde un espectador común o desde un especialista en la materia.

**Estructuralismo:** Destacan dos aspectos del método estructural: 1) el reconocimiento (a pesar de Chomsky) de que las relaciones de diferenciación son la clave para entender la cultura y la sociedad; y 2) que como consecuencia, la estructura no es anterior a la puesta en práctica de dichas relaciones. Saussure, pese a que no reconoció todas las repercusiones de lo que defendía, inspiró la opinión de que dar prioridad a la práctica material es la forma de llegar a comprender el significado total y menos esencialista de "estructura". (Letche, 1996)

**Eugenio Barba:** Director e investigador teatral. "El actor de la propuesta de Barba abandona la autoexploración

psicológica, se separa de lo que durante años se ha encarado como el principal objeto del estudio del arte de la actuación: su esfera psicológica-interior, es decir, sensaciones, emociones, identificación o no identificación con el personaje, etc. Esta orientación ha dominado el teatro occidental del S.XX y ha marcado fuertemente la formación técnico-actoral. Esta concepción ha derivado en la preocupación de querer expresar por parte del actor, lo que lo ha conducido a subordinar la gestualidad significativa a una subjetividad significado que se constituye así en una especie de perla a cultivar, en el alma de su trabajo."

"Del análisis de variadas formas teatrales y espectaculares pertenecientes a las más diversas tradiciones, no sólo occidentales, sino también orientales, tanto contemporánea, como antiguas, Barba y los miembros del ISTA (Escuela Internacional de Teatro Antropológico) pudieron arribar a las conclusiones que integran su conocida Antropología teatral." Fuente:

[www.andamio.freeservers.com](http://www.andamio.freeservers.com)

**Expresionismo abstracto:** Su mayor exponente: JACKSON POLLOCK. Considerado primero como movimiento pictórico, pero después también fotográfico y escultórico. El dominio del expresionismo abstracto constituyó un importante punto de partida para los que continuaron su camino. Los diferentes aspectos e interpretaciones de su obra fueron la semilla de movimientos de índole tan variada como el arte abstracto postpictórico, el minimalismo o el arte de la performance.

f

**Filología deconstructiva:** considera la contradicción como metodología analítica, deconstruyendo -o "deconstruyendo"- cada texto examinado en la secuencia de textos particulares que lo componen- prescindiendo de la coherencia como condición del objeto. (Vila, 1997)



# g

**Gesamtkunstwerk:** "Obra de arte Total" La búsqueda consciente de las correspondencias en las artes dio lugar a la aparición de un teatro sintético y de una literatura y una pintura wagneriana. Wagner fue el gran maestro y modelo de pintores, poetas y músicos simbolistas. Dice Wagner en una carta dirigida al compositor Berlioz y citada por Charles Baudelaire: "Me di cuenta, en efecto, de que precisamente donde una de las artes alcanza su límite insuperable, la otra comienza inmediatamente a funcionar, en su esfera de acción con la exactitud más rigurosa; y que, consecuentemente, mediante la unión íntima de estas dos artes, uno podría expresar con la claridad más satisfactoria lo que no podría de ningún modo expresar por sí mismo; y que, por el contrario, todo intento de ofrecer con los medios de una de ellas lo que podría ser ofrecido sólo por las dos juntas, estaba inevitablemente abocado a producir primero oscuridad y confusión y después la degeneración y la corrupción de cada arte en particular."

"A partir de esta reflexión, Richard Wagner había elaborado su teoría del "Gesamtkunstwerk" (obra de arte total)."

**Greimas, Algirdas Julian:** es quien elaboró una importante teoría acerca de las estructuras narrativas. Nació en Lituania, en el año 1917. Greimas estudió derecho. En Strasburgo obtuvo su Licenciatura en Letras en 1939, y comenzó a estudiar el dialecto provenzal. Además, inició los estudios de doctorado que concluyeron en 1948, en la universidad de Grenoble con su tesis sobre la "Moda". Desde 1930 y hasta 1962 realizó una impresionante actividad académica en los más importantes centros universitarios. Enseñó en Poitiers, París, Turquía, en las ciudades Ankara y Estambul y en Alejandria de Egipto, donde se encontró en 1949 con otro gran semiólogo Roland Barthes. Greimas coincide con Saussure en cuanto a la importancia del concepto de sistema: "un signo aislado no tiene significado". Sin embargo coloca el énfasis en el lenguaje como un "ensamblaje de estructuras de significación". Desde 1965 fue el director del Departamento de Semántica general de L'École Pratique des Hautes Etudes de París, donde se ocupó de

semiótica, semántica, y semiología de la expresión. Al año siguiente fundó la revista "Langages" con Barthes y otros. Y junto con otros semióticos fue miembro del grupo de investigaciones semióticas de Lévi-Staruss en el Collège de France. ([www.monografias.com/trabajos13/trasemio/trasemio.shtml](http://www.monografias.com/trabajos13/trasemio/trasemio.shtml), 12 julio de 2004)

# h

**Heiner Müller:** Dramaturgo y director de teatro alemán contemporáneo. Heiner Müller practica un teatro de transgresión. Representado en un país capitalista, encierra una carga de provocación aún mayor que en el "socialismo realmente existente" de su patria (a la que nunca ha negado lealtad crítica.) Müller escenifica el retorno de lo reprimido, los amenazadores puntos ciegos de la civilización contemporánea, en obras de fuerza dramática incomparable." "Trabajo, revolución, sexualidad y muerte son caso los grandes temas de la poesía dramática de Müller."

Para este autor, "el teatro es una realidad en sí misma, y no duplica, refleja ni copia la realidad del público." Fuente: [www.maruska.soria.org](http://www.maruska.soria.org)

# i

**Icono:** Son signos que tienen semejanza de algún tipo con el referente. La semejanza puede consistir en un parecido en la forma o afectar a cualquier cualidad o propiedad del objeto. Son signos icónicos: los cuadros, las esculturas figurativas, las fotografías, los dibujos animados, las caricaturas, las onomatopeyas o imitaciones del sonido, mapas, planos, gráficos que visualizan proporciones. Evidentemente la iconicidad es cuestión de grado: una fotografía en color de un gato es más icónica que una silueta esquemática del mismo. ([www.monografias.com/trabajos13/trasemio/trasemio.shtml](http://www.monografias.com/trabajos13/trasemio/trasemio.shtml), 12 julio de 2004)

**Índice:** (indicio) Son signos que tienen conexión física real con el referente, es decir, con el objeto al que remiten; la conexión puede consistir en la proximidad, la relación

causa efecto o en cualquier tipo de conexión. Son índices los signos que señalan un objeto presente ó la dirección en que se encuentran (una flecha indicativa, un dedo señalando algo...); los signos que rotulan al objeto designado en otro código (el título escrito debajo de un cuadro, un pie de foto...); los signos naturales producidos por objetos o seres vivos también son índices (la huella de unas pisadas, el humo como indicativo de fuego, la palidez de una persona...(www. monografias.com/trabajos13/ trasemio/ trasemio.shtml, 12 julio de 2004)

**Instalación:** “Una definición de lo que es “instalación” pasa necesariamente por describir una tendencia artística actual que tiene que ver con la ocupación espacial. Una ocupación que, total o parcialmente, busca intervenir un espacio predeterminado, llenándolo de significados que han de ser reinterpretados por el espectador.(...) Surge para nombrar una determinada manera de proponer arte, y no para definirlo: promueve la colaboración de diferentes formas artísticas y procesos mediáticos; incorpora las estrategias de apropiación y montaje, pero ni las monopoliza ni excluye otras ensayadas por el arte en los últimos 50 años” ( Cita a Josu Larrañaga, Instalaciones, Editorial Nerea, S.A, 2001 pág: 8 en María Mercedes Marambio, Espacio sobre Espacio, Memoria presentada al Dpto. de Teatro de la U. de Chile, Santiago, 2003 p.69)

“Instalación es una expresión heterogénea. Nos clasificable dentro de un área artística. No es escultura ni pintura. Tampoco escenografía ni un montaje para exposiciones o muestras. No es arquitectura, pintura y escultura. Es instalación, “una disciplina Híbrida, constituida por múltiples historias”, (Cita a de Oliveira, Oxley, Perry, Acher, Instalation Art,, Primera edición, Londres, Thames and Hudson Ltda.. 1996, p.7 en en María Mercedes Marambio, Espacio sobre Espacio, Memoria presentada al Dpto. de Teatro de la U. de Chile, Santiago, 2003 p.69)

“No podemos hablar de tipo de instalación, por ser una expresión que ha tomado prestado elementos, formas, modos de expresión y técnicas de muchas escuelas, estilos y movimientos artísticos del S. XX, para constituirse como tal. En un intento por clasificarla se podría decir que hay instalaciones conceptuales, objetuales, minimalistas (por nombrar algunos tipos), dependiendo de su contenido, forma e intención del artista, así como la interpretación del espectador.” (María Mercedes Marambio, Espacio sobre Espacio, Memoria presentada al Dpto. de Teatro de la U. de Chile, Santiago, 2003 p.69)

J

**Jhon Cage:** (USA, 1892) Estudió en Viena y en Los ángeles con Arnold Schoenberg. Fue profesor en el Black Mountain Collage Componer era para él un simple contacto con objetos sonoros diversos, atacando en sus obras el deslinde entre ruido y sonido utilizando instrumentos tradicionales o cualquier otro medio. Le daba la misma importancia al gesto que al sonido. La arbitrariedad forma parte de su estética, buscando resultados imprevistos.”Fuente: [www.atempo.org](http://www.atempo.org)

I

**Lacan:** Aunque Lacan iba a cambiar toda orientación del Psicoanálisis en Francia y otros lugares, su primera enseñanza y formación fue muy convencional. Nacido en Paris dentro de una familia católica burguesa, en 1901, Lacan estudió –como era costumbre- para obtener el título de médico en la Sorbonne antes de proseguir su formación en Psiquiatría en los años 20, con el célebre Psiquiatra Gaëtan de Clérambault. De él Lacan, aprendió el arte de la observación; de los surrealistas, aprendió el arte del barroquismo en la presentación.

A raíz de la retórica de una ponencia que hizo en un seminario, se llevó a la práctica el principio, formulado por primera vez en los 50, de que el lenguaje posee la capacidad de decir algo distinto a lo que dice. En otras palabras, el lenguaje habla a través de los seres humanos tanto como ellos hablan a través de él.” Fuente: (Letche, 1996, p.96) “Con el énfasis estructuralista en el lenguaje como sistema de diferencias sin términos positivos, Lacan destacó la importancia del lenguaje como sistema de diferencias sin términos positivos, Lacan destacó la importancia del lenguaje en la obra de Freud.” Fuente: (Letche, 1996, p.97) Finalmente, el gran aporte de Lacan se basa en sus teorías que relacionan el Psicoanálisis freudiano y sus teorías del inconsciente, con las ideas

Saussurianas del significado y el significante, en un gran resultado sobre el lenguaje y cómo éste es crucial en la sesión psicoanalítica, donde se anima al analizando a decir todo lo que se le viene a la mente, cosa fundamental para la constitución del recuerdo. (Letche, 1996, p.97)

**Lengua:** Para Benveniste, citado por Grinor Rojo (Diez tesis sobre la Crítica, Santiago, Ed Lom, 2001, p.31) “la lengua de un sujeto provee el instrumento de un discurso en el cual su personalidad se libera y se crea, sale al encuentro del otro y se hace reconocer por él. Ahora bien, la lengua es una estructura socializada a la que el acto de habla subordina para fines individuales e intersubjetivos, añadiéndole así un diseño nuevo y estrictamente personal. La lengua es un sistema común para todos; el discurso es el portador de un mensaje y el instrumento de la acción. En este sentido, las configuraciones de todo acto de habla son únicas, realizadas dentro y por medio de la lengua.” Fuente: (Rojo, 2001)

**Lenguaje:** 1. Conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente.  
2. lengua (El Sistema de comunicación verbal)  
3. manera de expresarse. Lenguaje culto, grosero, sencillo, técnico, forense, vulgar.  
4. Estilo y modo de hablar y escribir de cada persona en particular.  
5. Uso del habla o facultad de hablar.  
6. conjunto de señales que dan a entender algo. El lenguaje de los ojos, el de las flores. Fuente: [www.rae.es](http://www.rae.es)

**Lexema:** Unidad mínima con significado léxico que no presenta morfemas gramaticales; por ejemplo: sol, o que poseyéndolos, prescinde de ellos por un proceso de segmentación; por ejemplo: terr, en enterráis. (Dicc. RAE/ [www.Rae.es/jueves](http://www.Rae.es/jueves) 23 de Dic. de 2004)

**Lingüística:** Rama de los estudios lingüísticos que se ocupa de los problemas que el lenguaje plantea como medio de relación social, especialmente a los que se refieren a la enseñanza de idiomas. (Dicc. RAE/ [www.Rae.es/jueves](http://www.Rae.es/jueves) 23 de Dic. de 2004)

**Lugar:** “El concepto de lugar, desde esta consideración (que surge a partir de la idea de espaciar que aporta lo libre, lo abierto para un establecerse y un morar del hombre. Espaciar pensado en su lugar propio, es la creación de lugares libres.) Estaría relacionado con la configuración de un contorno, lo que supone una

representación espacial similar a la clásica, en cuanto establecimiento de una escotomía en el conjunto topológico, entre lo interno y lo externo, “una delimitación hacia dentro y un limitar hacia fuera.” Este espaciar es, pues, un em-plazar, una constitución de un lugar habitable, en cuyo en-torno se darían las condiciones para una libre relación del hombre con las cosas: ese encuentro sería el sentido del lugar.” Fuente: (Vila, 1997, p.41)

**Lugar intertextual:** Texto cuyo significado es desentrañable en relación a otros textos citados que lo configuran. Fuente: (Vila, 1997)

**Liotard:** “Jean François Lyotard nace en 1924 en Versalles. Durante diez años, hasta 1959, enseñó filosofía en escuelas de segunda enseñanza y, mas tarde, fue profesor de filosofía en la Universidad de París VIII (Saint Denis), puesto en el que permaneció hasta su jubilación, en 1989.”

“Pese a lo prolífico de su producción en años recientes, sobre todo en el campo de la estética, casi todo el pensamiento genuinamente innovador (o experimental) de Lyotard –y, desde luego, el pensamiento por el que ha adquirido fama- se reúne en sólo dos libros: La condición postmoderna y la Diferencia.”

“La condición postmoderna, escrita como un informe sobre el conocimiento para el gobierno de Québec, examina el conocimiento, la ciencia y la tecnología en las sociedades capitalistas avanzadas. En La diferencia Lyotard habla de “regimenes de frases” y “géneros de discurso”. Como los juegos lingüísticos, los regimenes de frases poseen sus reglas constituyentes, y cada frase presenta un universo. Por tanto no hay universos únicos sino universos plurales.” Fuente: (Letche Jhon Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales, Madrid, Ed. Cátedra, 1996)

m

**Mensaje:** “Lo que uno llama mensaje es habitualmente un texto, esto es una red de mensajes diferentes que dependen de códigos diferentes y que funcionan en diferentes niveles de significación.” (Grinor Rojo, Diez Tesis Sobre la Crítica, Santiago, Ed. Lom, 2001, p.25) Umberto Eco. The Role of the Reader.” Bloomington, Indiana University Press, 1979, p.5.

**Metáfora:** 1. Ret. Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita; p. ej., Las perlas del rocío. La primavera de la vida. Refrenar las pasiones.

2. aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión; p. ej., el átomo es un sistema solar en miniatura.

Continuada

1. Alegoría en que unas palabras se toman en sentido recto y otras en sentido figurado. Fuente: [www.rae.es](http://www.rae.es)

**Metalinguaje:** lenguaje que se usa para hablar del lenguaje. Fuente: [www.rae.es](http://www.rae.es)

**Método dialógico:** “situarse en el lugar de mutua contemplación de los dispositivos. “Para el entendimiento de la polisemia significante de las formas artísticas en este fin de siglo” (Vila, 1997,p13)

**Metonimia:** figura retórica que consiste en designar una cosa con el nombre de otra, cuando están ambas reunidas por alguna relación. Por ejemplo: “un ejército de mil lanzas”.

Figura retórica por la cual se transporta el sentido de una palabra a otra mediante una comparación mental.( Vila, 1997)

**Minimalismo:** El minimalismo fue objeto de atención del mundo del arte neoyorquino entre 1963 y 1965, después de las exposiciones monográficas<sup>1</sup> de la obra de Donald Judd (1928- 1994), Robert Morris (n. 1931), Dan Flavin (1933-1996) y Carl Andre (n. 1935). Su principal característica radicaba en el uso de formas geométricas aparentemente simples, que hicieron a los críticos llamarlo o etiquetarlo como “arte frío”, “arte ABC”, “estructuras primarias” etc. Sin embargo, estas categorizaciones, ó llamamientos no eran del todo agradables para los artistas, debido a que para ellos eso indicaba la idea negativa de que su obra era “simplista” y estaba exenta de “contenido artístico”.

El CONSTRUCTIVISMO y el SUPREMATISMO RUSO, se convirtieron en los grandes referentes de los artistas minimalistas, en especial a aquellos cuya obra tendía a una resuelta abstracción. La abstracción del Suprematismo, fue un importante punto de partida para el

nuevo tipo de arte, que pretendía de forma intencionada no ser utilitario no representativo. (Amy Dempsey. P. 236)

En 1966, en el Jewish Museum de Nueva York se organizó la gran exposición “Estructuras primarias: jóvenes escultores americanos y británicos”; es aquí cuando el Minimalismo se establece como movimiento. Poco después el Término Minimalista empezó a aplicarse a la obra de los escultores estadounidenses Ronald Bladen (1918-1988), Larry Bell (n. 1939), Judd (n. 1928), entre otros; los británicos sir Anthony Caro (n. 1924), Philip King (n. 1934), William Tucker (n. 1935) entre otros, y las pinturas de los artistas del ARTE ABSTRACTO POSTPICTORICO .

El espacio real intrínsecamente más poderoso y específico que la pintura en el lienzo. (...) Obviamente, la nueva obra se asemeja más a la escultura más que a un cuadro, pero está más cerca de la pintura. (...) El color nunca pierde su importancia como ocurre normalmente en la escultura. (Judd, citado por Amy Dempsey, en Estilos Escuelas y Movimientos, Santiago, Ed. Contrapunto, 2002., La cita pertenece a un artículo escrito por Judd en 1965 titulado “Objetos Especificos”).

Los artistas a los que Judd se refería, Frank Stella (arte abstracto postpictórico), ROBERT RAUSCHENBERG (NEODADAÍSMO, COMBINE) y Yves Klein (NOUVEAU RÉALISME) no producían exactamente obras que fueran pinturas o esculturas, sino que combinaban aspectos de ambas. Judd las denominó “objetos específicos”, un término que utilizaba con frecuencia para referirse a su propia obra.

Desde 1961 trabajó en la idea de las tres dimensiones. En sus apilamientos (stacks) en la pared, mezcla la presentación tradicional de las obras pictóricas (planas sobre la pared) y escultóricas (en un pedestal), provocando la pregunta básica: “¿Qué son los apilamientos murales, cuadros o esculturas?”. Los apilamientos utilizan el color (como lo hace la obra pictórica), pero sobresalen de la pared, de manera que la propia pared se convierte en parte de la obra. Por otro lado, están formados por materiales que raramente se utilizan en escultura, como madera contrachapada, aluminio, plexiglás, hierro y acero inoxidable. Estas estructuras aparentemente simples contienen un gran número de aspectos complejos. Un tema constante es la interacción entre los espacios negativos y los positivos en los objetos reales, y su interacción con su entorno

inmediato, como el espacio del museo o la galería. En 1971 Judd tomó el control total de este aspecto al trasladarse a Marfa, Texas, y convertir varios edificios en instalaciones permanentes tanto de sus obras como las de otros artistas.

Fuente: Amy Demsey, p.237

(Este aspecto de los estudios y reflexiones de Judd, es muy importante en nuestra investigación ya que sus preguntas e inquietudes apuntan directamente hacia el sentido de la obra en el espacio tridimensional, y su relación con el color y el material. En ese sentido, los cuestionamientos de Judd, significan un antecedente importantísimo para los estudios de las nuevas manifestaciones artísticas, y dentro de ese marco, las nuevas manifestaciones escenográficas caben perfectamente bien por diversas razones que tienen que ver con todos los nuevos planteamientos que existen sobre el teatro y por supuesto sobre la escenografía.)

**Modernidad:** “La modernidad puede referirse a la industrialización. Sin embargo, los pensadores (...) como Benjamin, Joyce, y Nietzsche entre otros, y a quienes fascinaron los auténticos cambios producidos por la modernidad, pensaban que la clave de la modernidad estaba en las transformaciones producidas en la conciencia. De hecho la modernidad podría interpretarse, en parte, como la valoración y el reconocimiento de la conciencia como una fuera por derecho propio. La frase de Baudelaire de que la modernidad es lo “transitorio, lo efímero y lo contingente” podría entenderse en este sentido. Joyce es un autor que intenta seriamente desentrañar las consecuencias de este hecho en el arte de la escritura (la novela).” (Jhon Letche, 50 Pensadores Contemporáneos Escenciales, Madrid, Ed. Cátedra, 1996)

**Morfema:** unidad mínima significativa del análisis gramatical; por ejemplo: de, no, yo, le, el libro, cant-ar, casa-s, cas-ero.

Unidad Mínima analizable que posee sólo significado gramatical; Por ejemplo: de, no, yo, le, el libro, cant-ar, casa-s, cas-ero. (Dicc. RAE/ [www.rae.es/jueves](http://www.rae.es/jueves) 23 de Dic. de 2004)



**Objeto artístico:** “Su sentido es la relación de la estructuración de sus formas concretas con su necesidad profunda, significando en un sistema de dualidades: la obra de arte demuestra así, que todo objeto tiene por lo menos dos sentidos: el que le otorga la costumbre y el que le confiere el asombro de redescubrirlo.” Fuente: (Mukarovský, 1977)

**Objeto teatral Según Anne Ubersfeld:** Los actores; la escenografía (ella utiliza la palabra decorado), y utilería. (Ubersfeld: 1993)

Sin embargo existen otros elementos “objetuales” , físicos en escena: la luz que forma parte fundamental y medular de la iluminación; el vestuario que pasa a ser además de “ropa” un objeto que viste el cuerpo del actor, éste se mueve con ese objeto que lleva encima y que es signo en el espacio escénico. La voz, la música y todo sonido emitido en la representación también es un objeto imperceptible que ocupa un lugar en el espacio escénico.

**Oskar Schlemmer:** (1888-1943), “pintor y creador escénico alemán, responsable del taller de teatro de la Bauhaus, donde trabajó desde 1923 a 1929. De su producción escénica se destaca el Ballet Triádico (1922), una de las realizaciones paradigmáticas del teatro de vanguardia. Partiendo de una idea del arte como ordenación de lo caótico y lo confuso, Schlemmer encontró en la matemática de las formas puras sobre la escena el medio para desarrollar sus aspiraciones místicas, es decir, para resolver el conflicto entre lo orgánico (el cuerpo humano finito) y lo inorgánico (el espacio matemático infinito.” Fuente: (José Sánchez, 1999, p.189)

# p

**Phillip Glass:** (Baltimore, 1937)

“Estoy dispuesto a aceptar la idea de que la música viene del silencio” Phillip Glass

“Prolífico compositor norteamericano que ha dado a luz gran cantidad de obras. Tanto sus trabajos para ópera como para inclasificables obras de teatro (como “1000 aeroplanos en el techo”) y sus musicalizaciones para películas antiguas (como “Drácula” de Tod Browning) pueden ser fácilmente reconocibles, como si estuvieran ligadas por una suerte de ADN repetitivo y prácticamente minimalista. (Existe una corriente minimalista musical que puede verse en varias páginas de Internet, y que aquí no veremos) Su banda sonora para la película “Las Horas” (basada en el libro homónimo de Michael Cunningham, cuenta la historia de tres mujeres de distintas épocas ligada por la primera de ellas, la escritora Virginia Woolf) de Stephen Daldry no es ajena a esta línea paterna. Fuentes: [www.lamusica.emol.com](http://www.lamusica.emol.com) y [www.yug.com](http://www.yug.com)

**Polisemia:** 1. Ling. Pluralidad de significados de una palabra o de cualquier signo lingüístico  
2. Ling. Pluralidad de significados de un mensaje, con independencia de la naturaleza de los signos que lo constituyen. Fuente: [www.rae.cl](http://www.rae.cl)

**Postestructuralismo:** el pensamiento Postestructuralista, frecuentemente asociado con la obra de Jacques Derrida, examina el concepto de diferencia en todas sus facetas y descubre que Saussure había dejado intactos ciertos presupuestos (metafísicos) sobre la subjetividad y el lenguaje (por ejemplo, el predominio del habla sobre la escritura), vestigios del marco historicista del que el propio Saussure estaba descontento. El pensamiento Postestructuralista examina la escritura como fuente paradójica de subjetividad y cultura, mientras que, en otro tiempo, se creía que era secundaria. Mas importante, el postestructuralismo es una investigación sobre cómo ocurre este hecho.

Otro aspecto del pensamiento postestructural comprende el hecho de poner radicalmente en tela de juicio la naturaleza del otro (Levinas, Bataille) y la relación entre sujeto y objeto. En la obra de Deleuze, inspirada por Nietzsche, el “árbol” (la búsqueda de los orígenes) de la relación “sujeto – objeto” se compara con el “rizoma” del pensamiento horizontal, el pensamiento en movimiento constante. (Jhon Letche, 50 Pensadores Contemporáneos Escenciales, Madrid, Ed. Cátedra, 1996)

**Postmodernidad ó Pensamiento postmoderno:** “Aunque hay varias formas de entender lo que es la postmodernidad, una idea clave (...) procedente de la obra de Jean François Lyotard y Jean Baudrillard, es que la postmodernidad implica poner en tela de juicio una epistemología modernista basada en una distinción clara entre sujeto y objeto. Otras cosas que se han dicho al definir la postmodernidad se refieren a la “incredulidad respecto a las metanarrativas” (Lyotard), lo cual significa que ninguna explicación global de la conducta es creíble en una época de racionalidad intencionada. Además se observa que la tecnología tiende a centrarse en la reproducción. El pensamiento postmoderno se toma las connotaciones de la modernidad absolutamente en serio. Por ejemplo, si los signos y lenguaje son el resultado de relaciones diferenciales más que de una cualidad esencial, y si, según Foucault, el poder no tiene una cualidad esencial, la posmodernidad avanza a través de las repercusiones radicales que ello tiene.” (Jhon Letche, 50 Pensadores Contemporáneos Escenciales, Madrid, Ed. Cátedra, 1996)

**Postmodernismo:** “una práctica de deconstrucción teatral” (Pavis: 1998 p.75) Se trataría de una de las manifestaciones artísticas de la época Postmoderna. Y que se caracteriza principalmente por ser transcultural, transtextual, interdisciplinar, y apropiacionista.

# r

**Relación entre Estilo e Ideología:** “Explicita hasta la crisis del funcionalismo, hay que contemplarla ahora asumida en las diferentes propuestas formales escrita en la superficie de los textos, cuya polémica estética recubre y representa, en su apariencia, toda posibilidad expresiva

den actitud (de resistencia o de reacción) trascendente en lo social. (Vila, 1997, p.14)

**Retórica:** 1. Arte de bien decir, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir, o conmover.

2. Teoría de la composición literaria y de la expresión hablada. Fuente: [www.rae.es](http://www.rae.es)

**Retórico:** 1. perteneciente o relativo a la retórica.

**Rizoma:** “Deleuze/Guattari (1976) define el rizoma basándose en seis principios que traducimos como mejor podemos: la conexión, la heterogeneidad, la multiplicidad, la ruptura asignificante, la cartografía, y la decalcomanía. Bajo un rizoma se entiende la proliferación de líneas y sistemas, su accidentalidad, la negación de la formación de árboles genealógicos, del dualismo y de la estructura profunda. No se trata de la codificación de diversos sistemas signícos, sino de fenómenos de diversa naturaleza: biológicos, económicos, políticos, culturales etc. (...) simbólicamente hablando, el rizoma es una red, un tejido, dónde solamente existen líneas y no se permite la supracodificación. Fuente: Alfonso de Toro.

**Robert Rauschenberg (EEUU, 1925)** Pintor estadounidense que representó un papel importante en la transición desde el expresionismo abstracto al Pop Art. Nació en Port Arthur, Texas. Estudió arte en París y en diferentes escuelas de Estados Unidos, incluyendo el Black Mountain College, donde tuvo como profesor a Josef Albers. Entre sus primeros trabajos destacan unas cajas que contienen cianotipos, pinturas en blanco y negro y algunos objetos. A principios de 1950 realizó pinturas collage, en las que los lienzos expresionistas libremente pintados fueron cubiertos con fragmentos textiles, fotografías y recortes de periódicos rasgados. En 1955 hizo sus primeras Asociaciones, ensamblajes tridimensionales en los que las pinturas se combinaron con imágenes encontradas, como fotografías y objetos de la cultura popular tales como señales de tráfico, focos, bombillas, botellas de Coca-Cola o aparatos de radio, que creaban unos efectos irónicos o ridículos. El más conocido de ellos, Monograma (1955-1959, Museo Moderno de Estocolmo), presenta una cabra disecada con un neumático a modo de imposible flotador. Estos trabajos híbridos, enfatizando los objetos fabricados en serie, tuvieron una fuerte influencia en el arte pop de la década de 1960. A partir de 1962, Rauschenberg experimentó con la estampación por serigrafía, primero en blanco y negro y más tarde en color,

en la que la repetición de la imaginería tuvo un papel destacado. La mayor parte de su obra artística de las décadas de 1970 y 1980 la dedicó a los collages, las litografías y otras formas de las artes gráficas, incluyendo la fotografía. En 1981 aparecieron las Fotografías de Rauschenberg.

<http://www.epdlp.com/pintor.php?id=344>

**Robert Wilson:** Robert Wilson nació en Texas; sin haber ido jamás a un espectáculo teatral o a un museo, sólo lo hizo a la edad de veinte años cuando parte a vivir a Nueva York. Nunca estudió teatro, estudió Administración de Empresas, y luego como arquitecto en el Brooklyn's Pratt Institute. Estudia pintura con George Mc. Meil en París. En 1968 forma la Byrd Hoffman School of Byrds, reuniendo a artistas neoyorquinos montando sus espectáculos en un edificio de almacenes de Maniatan.

En 1969 se presentan en Nueva York los montajes: The King of Spain y The Life and Times of Sigmund Freud y en 1971 es aclamado por el mundo entero por de Deafman Glance, una ópera muda realizada con la ayuda de su hijo adoptivo.

En este momento es un director de fama internacional por su extraordinario e innovador trabajo.

#### Metodología

Quietud y silencio, en una línea que no se acaba.

Generalmente, Wilson empieza los ensayos con quietud y con silencio. Sin embargo, esa quietud y ese silencio no son tales.

Gracias a lo que aprendió con Jhon Cage y M. Gram., Wilson pudo darse cuenta que el silencio y la quietud no existen. El silencio por ejemplo, nunca es radical, siempre hay algún sonido; por eso mismo, un sonido no se acaba si dejamos de emitir algún ruido, de cantar, o de tocar algún instrumento: tan sólo cambia, la línea del sonido sigue.

Y con el movimiento es lo mismo, sólo estaremos conscientes de la quietud en la medida que seamos conscientes del movimiento que está dentro de nosotros.

#### Sin la luz no hay Espacio

Para Wilson la Luz es el elemento primario y más importante en el teatro, porque ayuda a ver y a oír.

El “libreto visual” o sea lo que se hace en el espacio, siempre ha venido después del texto – en ese sentido, creemos que Wilson es muy pertinente al referirse a la necesidad de incrementar y valorar la importancia del libreto visual- Para hacerlo, se refiere a prácticas teatrales tales como el teatro japonés, el africano o el esquimal,

dando ejemplos como el de la Ópera de Pekín o el teatro Noh en Japón donde el actor aprende a moverse desde los dos años sobre el escenario. Sin luz por lo tanto, no habría nada, es ahí donde radica su importancia. Fuente: Irvin, Pooly, 2003, Directores, Barcelona, Editorial Océano

## S

**Saussure, Ferdinand:** No sólo su importancia aportó en la división entre "lengua" y "habla" o la teoría de las dos caras del signo lingüístico, sino que además al hecho de que apoyándose en la premisa de que el objeto de conocimiento de la disciplina debe ser el lenguaje tal y como éste se presenta en la conciencia del hablante, Saussure "fue el primero que alejó a la lingüística europea de su ocupación exclusiva con las explicaciones históricas de los fenómenos lingüísticos volviéndola hacia las descripciones de la estructura del lenguaje en un punto dado de tiempo." (Citado por Grinor Rojo en Diez tesis sobre la crítica, Santiago, Ed.Lom, 2001y sacado de: Malmkjaer, ed, The Linguistics Enciclopedia, 436.)

**Semiología:** Estudio de los signos en la vida social. Ver semiótica. Fuente: www.rae.cl

Según Faucault la semiología es "el conjunto de los conocimientos y las técnicas que permiten distinguir dónde están los signos, definir aquello que los instituye en signos, conocer sus relaciones y las leyes de su encadenamiento." (Fuente: Pavis, Patrice, 1998, Diccionario Teatral, Barcelona, Ed. Paidós pág. 410)

**Semiología Teatral:** "Es un método de análisis del texto, y/o la representación, atento a su organización formal, a la dinámica y a la instauración del proceso de significación por medio de los profesionales del teatro y del público." (Fuente: Pavis, Patrice, 1998, Diccionario Teatral, Barcelona, Ed. Paidós pág. 410)

"Nuevas tendencias y reorientaciones: Puesta en escena y semiología:

Se exige que el modelo semiológico escogido sea justificado en el contexto particular de la representación teatral estudiada; la puesta en escena es concebida como una "semiología en acción" que, si bien borra mas o menos las huellas de su propio trabajo, siempre reflexiona acerca de la colocación y el desciframiento de los

signos." (Fuente: Pavis, Patrice, 1998, Diccionario Teatral, Barcelona, Ed. Paidós pág.414)

**Semiosis:** "la semiosis es el fenómeno típico de los seres humanos (y, para algunos, también de los ángeles y los animales), por el que - como dice Pierce- entran en juego un signo, su objeto, (o contenido) y su interpretación. La semiótica es la reflexión teórica sobre qué es la semiosis. Así, pues, el semiótico es quien nunca sabe qué es la semiosis, pero está dispuestos a jugarse la vida sobre su existencia." Citado por Héctor Ponce/Umberto Eco, De los espejos y otros ensayos, Barcelona, Lumen, 2000.

**Semiótica:** la semiótica es la teoría y el análisis de los signos y los significados. Un semiótico como el primer Barthes juzga la vida social y cultural en función del significado y, por tanto, del carácter no esencial de los objetos. Jean Baudrillard lo explica exhaustivamente en su libro El Sistema de los objetos. Desde un enfoque semiótico, basado en un enfoque lingüístico saussuriano, la vida social se convierte en una lucha de prestigio y situación; o, mejor dicho, se convierte en un signo de esa lucha. La semiótica estudia también de qué forma significan esos signos, en textos literarios convencionales y documentos legales, o en anuncios y conducta corporal. (Letche Jhon Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales, Madrid, Ed. Cátedra, 1996)

**Semiotización:** "Hay semiotización de un elemento de la representación cuando éste aparece claramente como el signo de algo. En el marco del escenario o del evento teatral, todo lo que es ofrecido al público se invierte en un signo "deseoso" de comunicar un significado, el Círculo de Praga fue el primero en teorizar este fundamento de la vía semiológica: "En un escenario, las cosas que desempeñan el papel de signos teatrales adquieren a lo largo de la obra rasgos, cualidades y propiedades que no poseen en la vida real." (Bogatirev, 1938; en Matejka y Trunik, 1976, pág 35-36, Citado por Patrice Pavis.) (Fuente: Pavis, Patrice, 1998, Diccionario Teatral, Barcelona, Ed. Paidós pág.417)

**Sentido:** Lo que sucede afirma Greimas, es que el sentido está antes de cualquier producción discursiva. Es como si dijéramos que vivimos naturalmente inmersos en un universo de sentidos. Y eso presenta un problema: el sentido está antes que nosotros nos ocupemos de él y en consecuencia se constituye en el fundamento de



cualquier actividad humana; entonces es anterior a la producción semiótica. Por lo tanto, la semiótica, es tomar ese sentido ya dado, estudiar su lógica y producir un nuevo discurso sobre el sentido. En pocas palabras – explica Greimas- la semiótica no produce sentido sino que reformula el sentido ya dado, procurando dotarlo de significación, o sea, la semiótica trata de hacer comprensible, la estructura misma del sentido de cualquier objeto cultural. ([www. monografias.com/ trabajos 13/ trasemio/ trasemio.shtml](http://www.monografias.com/trabajos13/trasemio/trasemio.shtml), 12 julio de 2004)

**Sherrie Levine:** Hazleton, Pennsylvania (USA), 1947

Sherrie Levine es uno de los principales miembros de una generación de artistas que, huyendo de la nueva tendencia pictórica neoexpresionista que dominaba el arte de los últimos setenta y primeros años ochenta, comienza a explorar asuntos como los de la originalidad, autenticidad y autoría, característicos de lo que más tarde ha venido a llamarse neoconceptualismo.

**Signo:** Según Saussure el signo es una “diada”, es decir un compuesto de dos elementos íntimamente conexos entre sí: la representación sensorial de algo (el significante) y su concepto (el significado), ambas cosas asociadas en nuestra mente: “un signo lingüístico... une un concepto con la imagen acústica (...), es por tanto una entidad psíquica de dos caras”. Saussure cita el ejemplo de la palabra “árbol” para enseñar que llamamos signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica”, o sea la unión de la idea de árbol con el término árbol.

En síntesis, el signo lingüístico toma como consistencia al vincular entre sí dos aspectos de un mismo fenómeno, el elemento fónico acústico y el concepto asociado con él. ([www. monografias.com/ trabajos 13/ trasemio/ trasemio.shtml](http://www.monografias.com/trabajos13/trasemio/trasemio.shtml), 12 julio de 2004)

Según Pierce: (Pierce) aplica el signo a la tríada lógica que ya había utilizado para indagar el resto de la realidad.

La función del signo consiste en ser “algo que está en lugar de otra cosa bajo algún aspecto o capacidad”. El signo es una representación por la cual alguien puede mentalmente remitirse aun objeto. En este proceso se hacen presentes tres elementos formales de la triada a modo de soportes y relacionados entre sí.

El representamen: Es la representación de algo, o sea, es el signo como elemento inicial de toda semiosis. El representamen es simplemente el signo en sí mismo, tomado formalmente en un proceso concreto de semiosis,

pero no debemos considerarlo un objeto, sino una realidad teórica y mental.

El objeto: es aquello a lo que alude el representamen y – dice Pierce- este signo está en lugar de algo: su objeto”. Debemos entonces, entender por objeto la denotación formal del signo en relación con los otros componentes del mismo. Es a esta división de signo a la cual pertenecen: el icono, el índice y el símbolo.

El interpretante: es lo que produce el representamen en la mente de la persona. En el fondo es la idea del representamen, o sea, del signo mismo. Pierce dice que “un signo es un representamen que tiene un interpretante mental”. La noción de interpretante, según Pierce, encuadra perfectamente con la actividad mental del ser humano, donde todo pensamiento no es sino la representación de otro: “el significado de una representación no puede ser sino otra representación” ([www. monografias.com/ trabajos 13/ trasemio/ trasemio.shtml](http://www.monografias.com/trabajos13/trasemio/trasemio.shtml), 12 julio de 2004)

Para Barthes, la relación entre significado y significante, se apoya en objetos equivalentes pero no iguales; es decir, el significante no expresa al significado. Debemos reconocer que el significante, significado y signo son en cualquier sistema semiológico: diferentes.

La naturaleza del signo semiológico frente al lingüístico: Barthes considera que el signo semiológico tiene también dos caras (el significante y el significado) como el saussureano, pero se distingue de él en el plano de la sustancia de la expresión. Barthes observa la existencia de sistemas semiológicos que tiene una sustancia de la expresión, que, por su naturaleza, no está destinada a significar. Se trata de objetos de uso que la sociedad desvía hacia fines comunicativos. Los denominara funciones signos. Es la función de esos objetos la que se carga de sentido. En nuestra sociedad tales objetos se encuentran estandarizados, y deben considerarse hablas e una lengua.

Es un error explica Barthes, considerar a los signos como puramente arbitrarios, ya que esos están cargados de connotaciones. Pero esos mismos signos pueden ser utilizados de manera diferente. Es aún posible preguntarse si existen signos desprovistos de ambigüedad: en el sistema gestual un puño cerrado es un signo inequívoco de enojo, pero el mismo signo fue utilizado como saludo que significaba compañerismo y solidaridad por los activistas de izquierda en la década de 1930. ([www.](http://www.)

monografias.com/ trabajos 13/ trasemio/ trasemio.shtml, 12 julio de 2004)

**Símbolo:** Son signos arbitrarios, cuya relación con el objeto se basa exclusivamente en una convención. El signo no tiene por qué parecerse ni guardar relación con lo que designa, los alfabetos, la anotación clínica, los signos matemáticos, las banderas nacionales. A esta categoría pertenece el signo lingüístico. (www. monografias.com/ trabajos 13/ trasemio/ trasemio.shtml, 12 julio de 2004)

t

**Taxonomía:** Ciencia que trata de los principios, métodos y fines de la clasificación. Se aplica en particular, dentro de la biología, para la ordenación jerarquizada y sistemática, con sus nombres, de los grupos de animales y de vegetales. Fuente: [www.rae.es](http://www.rae.es).

**Teoría crítica:** "Disciplina que se ocupa de los textos y de los discursos" ( Grinor Rojo, Diez tesis sobre la crítica, Santiago, Ed Lom, 2001. p23)

**Texto:** Según Grinor Rojo, hablamos de TEXTO "cuando lo que deseamos es referirnos al continente que rodea y encierra la totalidad significativa que nosotros deseamos comunicar, cualquiera sea la indumentaria semiótica que el mismo adopte" y prosigue: lo que significa que no tenemos porqué restringir nuestra definición al lenguaje natural o articulado, ni menos todavía a su variedad escrita, opción esta que deviene de la mayor importancia para una cultura como la latinoamericana en la que la ovalidad es un elemento de gravitación nada minúsculo" (Diez tesis sobre la crítica, Santiago, Ed. Lom, 2001: p.23)



# Apéndice



## Entrevista a Raúl Miranda

1. Primero que todo, ¿Qué es Minimale? ¿Cómo defines tu compañía? ¿Es específicamente un proyecto teatral?

Minimale, es en italiano la palabra Minimalismo. Se recurrió a ella, no con el propósito de apelar o identificar, específicamente, una relación entre nuestra poética con esa estrategia o estética moderna, sino, como un juego de múltiples posibilidades e interpretaciones de dicha palabra. Si bien, nuestro trabajo está vinculado a una actitud Postminimalista, en cuanto a investigación y práctica estética y ética, nos interesa la posible lectura deconstructiva de la palabra, es decir, la libertad de recodificación según la competencia cultural del usuario de nuestros montajes. Es así que Mini/Male podría entenderse a través de conceptos como lo mínimo, lo básico, lo masculino, lo dual, la enfermedad, la razón o la síntesis.

Minimale es constructo, es polisemia, es praxis y teoría (escénica y filosófica) que pone en interdicto lo que entendemos como “real” y su “representación”, evidenciando las mutaciones tecnológicas y sociales en la percepción y recepción del mundo visible. Nuestro trabajo es de carácter transmedial y deslimitado, lo que indica que no tenemos ni correspondemos a un género de creación artística o corriente de pensamiento determinada, ya que nuestro trabajo puede ser “leído” como teatral, plástico, audiovisual o teórico. Es por esto que no sé, si se puede definir a Minimale como una compañía teatral, tal vez sí, en el contexto personalista de las compañías teatrales chilenas (un director o autor convocante, con un discurso autovalidado). Y aun que hemos desarrollado todo nuestro trabajo en el MNBA, desde el punto de vista concreto de la producción, no contamos con una sala, con un elenco estable, ni con los recursos para mantener uno, ni para hacer un montaje anual. Por lo cual creo que Minimale es un grupo transitorio de personas que absorben y se comprometen con una poética, para la concreción de un proyecto de creación artística, con el fin de cuestionar desde el escenario la “Realidad cotidiana”.

Minimale se debe considerar desde mi experiencia o biografía artística, ya que si bien tengo formación académica como Diseñador Teatral, Grabador y Dibujante, también he incursionado en otras áreas de producción como lo son la fotografía, la televisión, el videoarte y la literatura, por lo cual el prefijo nomádico “trans” se articula a la perfección este permanente cruce disciplinario, que en este momento no requiere mayor definición.

2. ¿Como definirías tu trabajo como director y a la vez como escenógrafo?

Como una complementación autoral, integral y esencial.

El traspaso de diseñador a director de una “Puesta en Escena”, surge de la frustración que me causaban algunos montajes en los que participé y donde la dirección resultó deficiente en cuanto a la conceptualización del tema y del espacio de la obra, y al uso o lecturas de los diseños que propuse. De ahí la necesidad de tomar la dirección integral de un proyecto, buscando el desarrollo de un lenguaje propio enmarcado en este cruce transdisciplinario de producción, lo que me permitió equiparar lo escenográfico con lo instalativo. Ahora esta experiencia, que si bien no me atrevo a decir que sea exitosa, también me ha llevado a desarrollar mi propia dramaturgia e investigación teórica que sustente, finalmente, la existencia de Minimale.

Creo que en el fondo, uso los soportes escénicos para plantearme una serie de dudas existenciales, de las cuales ya no espero respuesta alguna. Es por esto que mis facetas de dramaturgo, director y diseñador, son las formas que he encontrado para darle carne a mis pensamientos y a la tristeza, que inevitablemente habita en cada una de mis obras.

3. ¿Las obras de arte-escenografía de Miranda, lo son, porque se inscriben dentro del museo y funcionan como objetos de arte justamente por estar ahí? ¿Qué pasa si estas mismas permanecen en una sala de teatro-entendiéndose que la obra se produjo ahí- y que pasa si se lleva a la calle?

A ver, me gusta el término de arte-escenografía que planteas, pues acerca aun más el concepto de instalación escénica a lo teatral. Evidentemente que el hecho de construir mi discurso escénico al interior del museo, legitima el carácter plástico de los semioforos que conforman la obra, aunque esa instalación no pretenda violentar o descontextualizar el espacio museológico, sino que devolverle o subrayar el carácter sacro/ritual de preservación de la memoria con que fue construido. El espacio, el Salón Blanco, es el marco simbólico que opera en la psiquis de la obra, es su origen y su fin. Ahora, mis constructos escénicos pueden ser trasladados, montados y usados en cualquier otro espacio físico que lo pueda contener, pero se descontextualizan y pasan a ser simples escenografías funcionales, adquiriendo una limitada función básica y una lectura de remanente cultural.

Demás esta decir, que no es mi intención el remontar el trabajo de Minimale en un espacio que no sea el de su concepción.

4. Con respecto a lo anterior, tu escenografía- instalación “vive” mientras se encuentra en el museo; probablemente, después que esta es desmontada, se desecha y por lo tanto sólo queda el registro de ésta. Ahora bien, si quedase guardada, o guardadas partes de ella, ¿sigue siendo una obra de arte, o ha muerto en el momento en que se han acabado las funciones de la obra y cuando es sacado del museo?

El registro es la obra de arte final, es la memoria.  
La puesta en escena con su temporalidad y unicidad, se convierte en el referente original del proceso final de postproducción, que es la “edición” del registro de video, fotográfico o literario.

5. ¿Por qué expones en el Museo de Bellas Artes, y no en el Museo de Arte Contemporáneo, ó en una sala de arte?

Si bien el Museo Contemporáneo es un lugar publico arquitectónicamente muy atractivo y hay algunas buenas salas, privadas, de arte, ningún otro espacio tiene la carga simbólica del MNBA, y en particular del salón Blanco. Este salón esta oculto al interior del edificio, nada delata la existencia de este espacio desde el exterior, se articula como una cámara secreta, como una cápsula de idearios modernos, como el corazón cultural de la antigua republica. Un espacio aislado del ajetreo cotidiano y del devenir político institucional de la realidad postdictadura. Este emplazamiento o hito cultural, solo es superado en su inmensa carga histórica por el edificio del Congreso Nacional en Santiago, que con sus Cámaras de Diputados y Senadores, y el imponente Salón de Plenarios, son el epicentro de nuestra historia de republicana. Estos hitos han sido ocultados, borrados de la vista de la sociedad actual, pero aun permanecen allí, como inmutables baluartes de la memoria. Es por el simbolismo implícito en estos espacios, que intervengo el Museo, para inscribir de manera mágica nuestra mirada, en la moribunda historia de la Republica de Chile.

6. ¿Es tu obra, una obra que interroga a la vez su validez teatral y post-teatral con una reflexión acerca de la vigencia y papel del museo con la obra de arte?

No. La postura de intervenir el museo no radica en un cuestionamiento al marco institucional de este. Ya que, lo que se cuestiona es la validez de los discursos teatrales representacionales, ante las mutaciones en la percepción y recepción de la realidad, claro esta que este cuestionamiento se realiza desde el museo como metáfora de los últimos vestigios humanistas de la “Alta Cultura” republicana del siglo XX. Por lo que podemos decir que el discurso Minimale, es concientemente reaccionario y melancólico.

7. El valor “artístico” de la escenografía probablemente se constituye en los días en que la obra está siendo representada. ¿Los fantasmas de un diálogo y de un discurso quedan dando vueltas, y ésta se vale de eso para permanecer ese tiempo como un objeto de arte?

Gracias por el aporte... La instalación en si misma es un dialogo con el vacio, con los corpus intangibles del espacio, es una apelación a los fantasmas de una sociedad que se soñó y que no sobrevivió a la “guerra fria” y a la caída de las grandes narraciones. Desde ese punto de vista la instalación escénica al interior del MNBA, es un homenaje al fracaso de los sueños independentistas y revolucionarios que forjaron este país. Es un dialogo con los fantasmas, una evocación e invocación a lo que ya no puede existir.

La instalación devela otro plano de realidad, al que solo acceden los que tiene la capacidad de abstraerse del cotidiano. Tus preguntas no dejan de llevarme a la soledad de quien observa la historia desde los despojos de la propia biografía.

8. En la actualidad, se dice siempre que la escenografía muere después de un montaje; ciertas compañías reciclan sus escenografías y los objetos contenidos en ellas, algunos lo hacen porque a veces es una herramienta más que tiene que ver con el discurso que proponen sus creadores; otros porque les da lo mismo y no creen en una escenografía que comunica, por lo tanto da lo mismo ocupar la misma silla, la misma mesa y todo lo otro que ya se ha usado... Ahora bien, según tú, ¿dónde radica ese valor que le das a la escenografía después de la puesta en escena? ¿Bajo que aspectos crees tú que sigue comunicando?

No. No sigue comunicando, el material físico solo es material de desecho, no importa nada. El reciclarlo es una opción que radica en la pobreza de recursos o de ideas.

Insisto que la “obra” es el registro final y discursivo, de la experiencia escénica que se ha realizado. Una vez que ha terminado la temporada o “vida” de la instalación escénica, lo único que queda por hacer es replantearse los cuestionamientos que motivaron su ejecución o las nuevas incertidumbres que aparecieron con esa experiencia. No logro entender o más bien aceptar, esa costumbre que se ha instalado en las compañías teatrales más jóvenes, de remontar hasta la saciedad sus obras e incluso el autorealizarse retrospectivas mediáticas, con tan solo cinco años de formación. Me pregunto donde esta el proceso, donde esta la autocrítica, la distancia y la meditación que requiere cualquier trabajo serio para validarse, para legitimarse.

En Minimale, las fotografías, los videos y los textos, siguen vivos y comunicantes, en la medida que nos permiten reelaborarnos constantemente, en cada ensayo escrito, en cada idea, palabra o imagen que nos lleva a comprender esta burbuja densa e iridiscente que llamamos, vida.

9. ¿Cuáles son los códigos que mejor reconoces en tus obras? ¿Utilizas los mismos códigos repetidamente en tus obras?

Lo transmedial, la conceptualización del espacio y de la palabra, el cruce o delimitación cultural y genérica, una mirada esteticista, melancólica, radical, reaccionaria y algo fascista. Si, utilizo estos códigos permanentemente, pues son elementos de la poética de Minimale. Estos códigos son los que denotan la condición artificial, de constructo permanente que tiene la cultura. Si ves todas mis escenografías, y en particular las que he realizado en el Salón Blanco del MNBA, su esquema espacial y concepción poética, son la simetría y el binomio cubo/cuadrado. De manera que en mi trabajo la simetría se expresa como una armonía espacial compuesta bi y tridimensionalmente. Tanto el cuadrado como el cubo son metáforas de la mente humana, del lenguaje y la razón, las que nos sirven para presentar el dominio forzado, por el cual el hombre se ha apropiado y ha conceptualizado la naturaleza. Es así como esta reflexión, la aplico en todos mis espacios, los cuales se pueden deconstruir materialmente en la medida que son estructuras mecánicas, que pueden mutar y desplazarse por las coordenadas del espacio físico que los contiene, construyendo o permitiendo la exposición de infinitud de espacios virtuales; los que a su vez son



factibles de deconstruirse metafóricamente mediante la intención puntual de la puesta y la multiplicidad de la imagen, a través del uso de espejos, pantallas, monitores de TV, proyecciones digitales, etc., creando lecturas múltiples o una polisemia escénica, teledirigida a la competencia cultural del usuario/espectador. Aquí entra, para poder entender mejor esta idea, el concepto de "Transmedialidad", el que corresponde a un proceso, dialogo o negociación de una multiplicidad de posibilidades mediales, es decir, al intercambio entre medios textuales y no-textuales, como los lingüísticos, teatrales, musicales, gestuales, pictóricos, electrónicos y fílmicos, etc. Este proceso es resultado de los cambios en la percepción de lo social, debido a la evolución de los soportes audiovisuales y digitales (Cine, TV, Internet), lo que ha creado una nueva percepción telediada de la realidad, es decir, la mirada de un espectador o usuario televisivo iconofago, el que crea sus propios espectáculos fragmentados en los cuales reconocerse o la de una audiencia catódica sobre-estimulada visualmente como resultado de la globalización de la información.

11. ¿Cuál es el uso de color en tus obras?

Vemos que usas siempre o casi siempre la combinación tricolor del blanco, rojo y negro ¿Qué parte es eso, de tu lenguaje y tu discurso?

Es la metáfora. El uso del blanco, del rojo y del negro, tienen que ver con un concepto fundamental de todo mi trabajo, el pensamiento mágico. El que se expresa en cualquier juego de asociaciones o relaciones de ideas conceptos u objetos entre si, es decir, es la construcción de la metáfora como método de acercamiento, observación y dominio de la realidad, del mundo visible. La metáfora es la piedra angular de la poesía, y el gran y único tema poético (según Robert Graves, en su obra "La Diosa Blanca") es lo femenino encarnado en la Luna, con sus trinidad o fases lunares, en donde el blanco representa la luna llena, el rojo la menguante y el negro la creciente. El uso de esta limitada paleta de color me sirve para subrayar en la puesta en escena, el origen ritual y metafórico del teatro. Para mi la escena es lo real, y lo cotidiano la ficción, aunque parezca antojadizo o algo esquizofrénico.

12. ¿Cuál es la dinámica de tu espacio como aglutinador de significados?

La dinámica, tal vez sería que mi trabajo no pretende ser "representativo" desde la práctica formal del teatro. No me interesa representar nada, me interesa "presentar a un publico critico", una serie de inquietudes y juegos estéticos, sociales y filosóficos, aunque con ello peque concientemente de elitista. En Minimale los actores no representan, los actores se clonan, clonan su imagen a semejanza de los mass media, con el fin de evidenciar el fin de la realidad y replantear o posicionar desde esa evidencia, ideas o textos estériles para reritualizar la escena teatral a través de la conceptualización del espacio. La dinámica en si es involutiva, anhela volver al origen y recuperar el orden simbólico, la relación simbólica del hombre con la naturaleza. Recuperar la metáfora como creadora de realidad, la magia de la palabra como puente relacional entre los hombres y su habitad.

En Minimale el espacio es ritual, y la verborrea postmoderna le da el margen de opacidad y distanciamiento que requiere el rito entre el sacerdote, los iniciados y los feligreses (o los otros).

Raúl Miranda G.  
Santiago, verano de 2005.

## Bibliografía



## Bibliografía

- Ander- Egg Ezequiel, (sin fecha de publicación), Técnicas de investigación social, (sin lugar de publicación) Editorial Lumen
- Barthes Roland; Bremond, Claude; Todorov, Zvetan; Metz, Christian, 1970, La semiología, Buenos Aires, Ediciones Tiempo Contemporáneo
- Barthes, Roland, 1993, La aventura semiológica, Barcelona, Editorial Paidós
- Baudrillard, Jean, 1969, El Sistema de los objetos, México, Siglo XXI Editores
- Bobes, María del Carmen, 1997, Semiología de la obra dramática, Madrid, Editorial Arco/Libros, S.L
- Bourriaud, Nicolas, 2004, Post Producción, Buenos Aires, ED. Adriana Hidalgo
- Bozal, Valeriano, 1996, Historias de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Volumen I y II, Madrid, Ediciones Visor
- Brook, Peter, 1994, La puerta abierta, reflexiones sobre la interpretación y el teatro, Barcelona, Editorial ALBA
- Calabresse, Omar, 1999, La era Neobarroca, Madrid, Ediciones Cátedra
- Danto, Arthur, 2002, La transfiguración del lugar Común, Barcelona, Editorial Paidós
- De Toro Alfonso, (sin referencia de fecha) Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural, y transtextual en las ciencias del teatro. En el contexto de una teoría postmoderna, postcolonial de la "Hibridez" e "Intermedialidad", Universidad de Leipzig
- Dempsey, Amy, 2002, Estilos, Escuelas Y Movimientos, Santiago, Ed. Contrapunto
- Eco, Humberto, 1982, Cómo se hace una tesis, Buenos Aires, Editorial Gedisa S.A
- Floek, Wilfried, "Teatro y Posmodernidad en España" artículo publicado en la revista Teatrae Número 3, Editada en Santiago de Chile por la Universidad Finis Terrae
- Germain, Alain, 2001, Costumes de Scène en Liberté, Reims, Editado por el Grand Théâtre de Reims
- Grinstein, Eva (entrevistas), 2001, Giuseppe Verdi, Escenografía y vestuario, instalaciones, Buenos Aires, Ed. por Fundación Proa
- Helbo, André, 1978, Semiología de la representación, Teatro, televisión, comic", Barcelona, Ed. Gustavo Gili
- Hernández Sánchez, Domingo (Editor), 2002, Estéticas del Arte Contemporáneo, Salamanca, Ediciones U. de Salamanca
- Irvin, PooLy, 2003, Directores, Barcelona, Editorial Océano
- Jameson Frederic, 2002, El giro cultural, "El postmodernismo y la sociedad de consumo", Buenos Aires, Editorial Manantial
- Jauss, Hans Robert, 2002, Pequeña Apología de la Experiencia Estética" Barcelona, Ediciones Paidós
- José Luis Brea, Domingo 8 de agosto de 2004, "El artista o es un crítico Cultural o no es nada" Artes y Letras, Diario El Mercurio
- Letche, John, 1996, Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales, Madrid, Ediciones Cátedra
- Marambio, M. Mercedes, 2003, Espacio sobre Espacio, las oportunidades que entrega la Instalación plástica al trabajo del diseñador teatral, memoria presentada al Depto de Teatro de la U. de Chile.
- Molinuevo, José Luis (Editor), 1995, Arte y Escritura, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca
- Mounin, Georges, 1972, Introducción a la Semiología, Barcelona, Editorial Anagrama

Mukarovský, Jan, 1977, Escritos de Estética y Semiótica de Arte, Barcelona, Ed. Gustavo Gili

Néret, Gilles, 1999, Klimt, Köln, Ed Tachen

Pavis, Patrice, 1994, El teatro y su percepción, La Habana, Ed. Criterios

Pavis, Patrice, 1998, Teatro Contemporáneo: imágenes y voces, Santiago de Chile, LOM Ediciones

Pavis, Patrice, 1998, Diccionario Teatral, Barcelona, Ed. Paidós

Pereira Poza, Sergio (Editor), 1994, Quinientos años de teatro latinoamericano, del Rito a la Postmodernidad, Santiago, Ed. IITCTL

Ponce de la F., Héctor, 2003, Para una semiótica del Espacio escénico, Apuntes para la cátedra de Semiología del Teatro, Santiago, Ed. U. de Chile, Fac. de Artes, Dpto de Teatro

Prada, Juan Martín, 2001, La Apropiación Postmoderna, Madrid, Editorial Fundamentos

Rinaldi, Mauricio, 2003, Escenografía y Artes Plásticas, Granada, Edita Grupo de Investigación HUM-48

Romolo Trebbi del Trevigiano, Domingo 12 de sept de 2004, El destino del arte está en el diseño, Artes y Letras, Diario El Mercurio

Sanchez José A. Editor, 1999, La Escena Moderna, manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardia, Madrid, Ediciones Akal,

Ubersfeld, Anne 2002, Diccionario de términos claves del análisis teatral, Buenos Aires, Ed. Galena

Ubersfeld, Anne, 1993, Semiótica Teatral, Madrid, Ediciones Cátedra, Universidad de Murcia

Victor Zamudio-Taylor, Domingo 5 sept de 2004, "A seis metros de la Frontera", Artes y Letras, Diario El Mercurio

Vila, Santiago, 1997, La escenografía, Cine y Arquitectura", Madrid, Ediciones Cátedra

Villegas, Juan, 2000, Para la interpretación del teatro como construcción Visual", Irvine, California, Ediciones Gestos

Wallis, Brian, 2001, Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación, Madrid, Ed. Akal

#### Revistas:

Es decir, arte, diseño y comunicación, editada por Universidad Pérez Rosales, Ciclo 2003-2004

Teatrae, editada por Universidad Finis Terrae. Número 7, Otoño-invierno 2003

<http://www.fundacion.telefonica.com> 16 de agosto de 2004

[www.otrocampo.cl](http://www.otrocampo.cl) Febrero de 2005

[www.monografias.com](http://www.monografias.com) 12 de Julio de 2004

## Agradecimientos

Agradezco a mis padres Adolfo Troc y Olga María Moraga por la dedicación y la entrega en la vida, y en todo mi proceso de aprendizaje; a mis hermanos, y por último a mi familia entera, por el cariño y la paciencia.

A mis abuelas. En especial a Olga Yolanda, por haber sido una guía vocacional desde siempre y por haberme estimulado en el estudio de las Artes.

A Maite Lobos por haber confiado en mi tema y haberme guiado desde un comienzo con la mejor disposición.

A Héctor Ponce de la Fuente por ser el primero en creer en la validez de mi propuesta y pensar que mis inquietudes tenían que ser resueltas. Por darme el primer impulso y orientarme para poder empezar.

A Raúl Miranda (a quien admiro mucho) por su confianza, por su derroche de dulzura, y por su apoyo sincero e incondicional.

A Ana Rosa Moraga y sus hijas, ¡por albergarme y alimentarme siempre!, muchas gracias por su preocupación.

A mi amiga Francisca Román, con quien mantuve las primeras conversaciones que me llevaron a aclarar las ideas que tenía. Por la afinidad de intereses, su amistad y su compañerismo.

A mi amigo Koke Velis, por su preciosa amistad y su ayuda en la configuración del trabajo y su apoyo en los momentos de cansancio.

A José Antonio Huichaman, Huicha, por sus consejos gráficos.

A todo el personal del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, docentes, administrativos y auxiliares, por la ayuda brindada y la buena voluntad.

Finalmente, a quien fue mi pareja y compañero durante mi época de estudiante, por su entrega, su amor, y por toda la ayuda que me dio durante ese momento. Gracias por todo, y hasta siempre.

A todos quienes directa e indirectamente participaron de este proceso y que han sido mis compañeros de vida y de trabajo.

