



facultad de artes
departamento de
t e a t r o



Universidad de Chile

Universidad de Chile

Universidad De Chile.
Facultad de Artes
Departamento de teatro.

Memoria presentada al
Departamento de Teatro
de la Universidad de Chile
para optar al título de Diseñador
Teatral.

Profesor Guía:
Germán Droghetti P

Teatralidad e imagen del SuRR^aELI SMO en Chile:

Búsqueda de elementos Surrealizantes en el teatro de nuestro país. (1960-1970)

Francisca Bravo Olguín

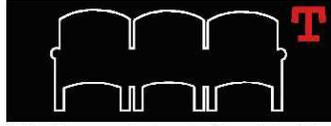


Foto portada
Chema Madoz "*Tirada 15*" 50 x 40
Diseño: Francisca Bravo Olguín



Universidad de Chile

facultad de artes
departamento de
t e a t r o



Universidad de Chile

Teatralidad e imagen del Surrealismo en Chile:

**Búsqueda de elementos Surrealizantes en el
teatro de nuestro país (1960-1970)**

**Memoria presentada al Departamento de Teatro
de la Universidad de Chile
para optar al título de Diseñadora Teatral.**

Francisca Bravo Olguín
Profesor Guía: Germán Droghetti P.
Santiago, Agosto 2010

A la Jo, gran inspiradora...

INTRODUCCIÓN

EL ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN	8
PLAN DE INVESTIGACIÓN	10
I. NOCIÓN DE TEATRALIDAD E IMAGEN	11
I.A. Teatralidad	13
I.B. Visualidad	14
B.1. ¿Cómo se entiende la imagen?	16
B.2. Funciones en la creación de una imagen	19
II. SURREALISMO REVISIÓN CRÍTICA Y ACTUALIZACIÓN DEL CONCEPTO	20
II.A. Antecedentes Básicos del Surrealismo	21
II.A.1. Antecedentes Básicos del Surrealismo	22
II.A.2. Raíces del Surrealismo	24
2.1. Del área de la medicina y psicoanálisis:	24
2.2. Del área gráfica y artística.	25
2.3. Del área escénica	26
II.A.3. Manifiestos Surrealistas	27
II.A.4. Planteamientos del Surrealismo	27
II.A.5. La instauración de una nueva lógica	28
II.A.6. La Supra realidad	29
II.A.7. Acercamiento del Surrealismo a Latinoamérica	30
II.A.8. La Imagen del Surrealismo	32
II.A.9. En resumen	34
II.B. Elementos Surrealizantes	35
II.B.1. ¿A qué le llamamos “Elementos Surrealizantes”?	35
II.B.2. Definición de “Elementos Surrealizantes”	36
III. ANTECEDENTES DEL TEATRO EN NUESTRO PAÍS	43
III.A. Breve barrido histórico y teatral entre 1900-1960.	44
III.A.1. Principios de siglo XX	44
III.zzzA.2. Florecimiento de una dramaturgia nacional (1917-1923)	45
III.A.3. Decaimiento del teatro chileno década de 1930	46
III.A.4. Aparición de Teatros Universitarios	48
III.B. Importancia del grupo La Mandrágora en el Teatro Surrealista chileno	51
III. B.1. Antecedentes del grupo.	51
III. B.2. El Símbolo y elementos Surrealistas del grupo la Mandrágora.	53
III.C. Búsqueda de elementos Surrealizantes en diferentes tendencias teatrales relacionadas con el Surrealismo en nuestro país.	54

III.C.1. Teatro Surrealista	54
III.C.1.1 Antecedentes o acercamiento hacia una imagen Surrealista en el teatro.	54
III.C.1.1.1. Antecedentes y aportes del Expresionismo Alemán a la imagen del Surrealismo.	54
III.C.1.1.2. Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud	56
III.C.1.1.3. La Imagen de Salvador Dalí	58
III.C.2. Antecedentes del Teatro Surrealista en nuestro País.	61
III.C.2.1. Análisis de una obra Surrealista: “Mandrágora Rey de Gitanos”.	61
III.D. Teatro del Absurdo.	63
III.D.1. Antecedentes básicos del Teatro del Absurdo.	63
III.D.2. El Teatro del Absurdo de Jorge Díaz	66
2.1. Análisis de una obra Teatro del Absurdo: “El Velero en la Botella”	68
III.E. Teatro Pánico.	70
III.E1. Antecedentes del Teatro Pánico	70
III.E.2. Elementos que caracterizan al Teatro Pánico	71
III.F. Realismo Mágico	75
III.F.1. Antecedentes básicos del Realismo Mágico asociado al teatro.	75
III.F.2. Elementos Surrealizantes en el Realismo Mágico.	77
2.1. Revisión de “Versos de Ciego” de Luis A Heiremans	78
IV. HUELLAS DEL SURREALISMO EN EL TEATRO: RELACIONES RIZOMÁTICAS	81
A. “Los Invasores” de Egon Wolff	82
B. El diseño teatral de Hernando León.	86
C. “El Entierro de la Castidad”: Exposición plástica 1970	88
D. Repercusiones en la imagen después de la generación del 50.	91
CONCLUSIONES	99
ANEXO:	108
A. ENTREVISTAS REALIZADAS	108
B. GLOSARIO	
BIBLIOGRAFÍA	115

11T3



Introducción

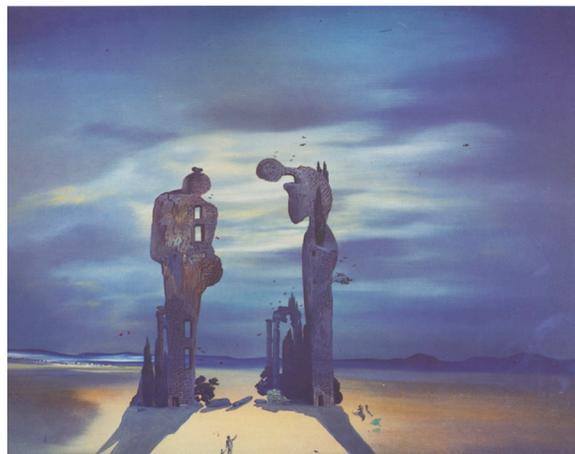
El origen de la investigación.

Esta tesis nace desde diferentes inquietudes, relacionadas con la imagen y con la forma de ver el teatro. Como primera mirada fijé la atención en aquellos imaginarios que dan un quiebre a la realidad establecida, aquella que esta relacionada con el inconsciente. Hubo dos momentos importantes que marcaron la inquietud; una primera instancia como estudiante y luego otra al encontrar el objeto y las nuevas tendencias tanto en el cine como en el teatro, me refiero a una nueva forma de hacer imágenes.

La primera instancia, al ser estudiante, ocurría en el momento de hacer entrega de los encargos y la búsqueda de referentes para crear un diseño, siempre la mirada estuvo enfocada inconscientemente y en forma repetitiva en Salvador Dalí, pues él entregaba desde sus pinturas espacialidades que me hacían sentido, ya que trabaja con libertad los elementos representados apuntando a algo que pretende “enunciar” no demostrar de una manera naturalista aquello que se quiere decir a través de símbolos, metáforas, alegorías, etc.

Del mismo modo, en el momento de diseñar me encontré con una constante, hacerle caso a las primeras ideas, ya que “esas primeras ideas” creaban imágenes de mayor potencia visual que las muy elaboradas. Esto llevo a que me cuestionara acerca del automatismo psíquico, y al estar combinado con los referentes correspondientes al Surrealismo logré acercarme a este movimiento y tratar de comprenderlo más allá.

Por otro lado la segunda instancia relacionada a la puesta en escena, se debe a los diversos montajes tanto en aquellos que he visto actualmente como en los que me ha tocado trabajar. También puedo hablar de la película “Alice” de Jan Švankmajer. Estos montajes aluden al objeto, decidí intentar entender el tema de raíz desde el movimiento Surrealista, ya que también encontré que el autor recientemente nombrado trabajaba el objeto desde el mismo movimiento y sin prejuicio sobre el tema. Desde el lado de



Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet, de Salvador Dalí, (oleo sobre madera 32x39) tomo esta imagen por su atmósfera, y porque fue referente en un proyecto dentro de los trabajos realizados en la Universidad.



Extracto de la película “Alice” de Jan Švankmajer, se utiliza esta imagen como referencia del uso de objetos que crean un espacio onírico.



“El Húsar de la muerte” de la Compañía Teatral Patogallina. De la foto se rescata el uso del objeto, la vuelta al juego y un maquillaje que se aleja del realismo conformando una propuesta escénica nueva.



“Fulgur y muerte de Joaquín Murieta”, dirigida por Arturo Rossel, Taller integrado Año 2005, se rescatan la incorporación de diversos elementos en forma de collage de situaciones.

la escena, los montajes que llamaban mi atención estaban relacionados con una visualidad creada desde la ruptura del realismo como por ejemplo; El *Húsar de la muerte*, de la *Cía. Patogallina*, en donde se trabajaba la imagen como si fuese cine, los objetos y la dirección estaba enfocada de manera diferente, siendo ese espectáculo el primer índice que me motivó a estudiar diseño teatral. Luego al entrar en la carrera nos tocó trabajar en taller integrado bajo la dirección de Arturo Rossel el año 2005 en la obra “Fulgur y muerte de Joaquín Murieta¹”. En ese momento comprendí el valor de los objetos y como estos podían convertirse en imágenes llenas de valor. Incluso, para mi la escenografía tomó sentido en la escuela una vez que dejamos el realismo de lado y se abrió paso a nuevos sistemas relacionados con lo simbólico. Si pensamos entonces en toda la ruptura de la realidad, podemos encontrarnos que en el teatro debe haber existido un quiebre en donde se paso del naturalismo a una puesta en escena que hablase desde otro lugar.

Es por eso que nace la inquietud de escribir ésta tesis, buscar si de alguna manera el movimiento Surrealista que se formó en el siglo XX fue un referente para el teatro de nuestro país, buscar del mismo modo en grupos nacionales como la Mandrágora, con el fin de intentar comprender quienes fueron los inspiradores de este quiebre de lo racional.

Chile tuvo que recibir estas influencias de algún modo, las contradicciones se hicieron lógicas, existieron por ejemplo el teatro del absurdo (1956-1960 en su apogeo), y también la conformación del Teatro Pánico (1962) entre sus fundadores, el chileno Alexander Jodorowsky. Las búsquedas se hicieron desde el texto y de alguna manera se convertían en imagen, “el espejo de la realidad” se rompía con respecto a nuevos puntos de observación del ser humano y su sociedad.

¿Existieron relaciones rizomáticas² en cuanto al Surrealismo y la puesta en escena? y hay que hacer una revisión para lograr comprender cual ha sido la huella de este movimiento y si de alguna manera existe en nuestro teatro.

Con respecto a cual es la motivación acerca de la investigación, también se centra en la vigencia del Surrealismo, como un movimiento activo, a medida que se iba trabajando en la tesis pude contactarme con mas de un exponente vivo, vigente del movimiento.

1 Obra escrita por Pablo Neruda

2 Entiéndase como una relación que no es necesariamente lineal, cuyos conceptos relacionados no dependen entre si consecutivamente

Gran parte de ellos vienen desde la pintura, pero así también pude encontrar a personas que se relacionan con el movimiento y a su vez con la puesta en escena como son Daniel Madrid y Samuel Ibarra. Incluso fui participe de la muestra internacional de Surrealismo Actual llamada *El Umbral Secreto*, en donde se realizaron ponencias, performances, exposición plástica, literaria etc. Comprendiendo que era un movimiento vivo con más de 180 participantes de todo el mundo. De alguna manera pude insertarme en ese movimiento y comprenderlo desde cerca.

Entonces me pregunto; si la imagen Surrealista se encuentra al servicio del teatro. ¿Es el surrealismo el inicio de una nueva lógica en el teatro chileno, a partir del grupo la mandrágora? ¿De qué manera el surrealismo se manifiesta a lo largo de la historia en nuestro país desde el punto de vista del teatro? ¿Cuáles fueron aquellos elementos surrealizantes en que podemos encontrar una nueva lógica visual, y que se nos repiten hasta el día de hoy?

Plan de investigación

Para lograr comprender cual será la metodología y la ruta de la investigación se expondrá de la siguiente manera: primero es necesario comprender algunos términos básicos del teatro, como la noción de la teatralidad y de la imagen, buscando un marco teórico.

Es necesaria la actualización del concepto y la profundización del Surrealismo por lo tanto revisaremos tanto en los manifiestos escritos desde Europa como su cercanía con lo latinoamericano. Comprenderemos cuales serán los elementos característicos del Surrealismo llamados elementos surrealizantes.

Conocidos los conceptos básicos del movimiento, se hará el barrido histórico correspondiente al teatro chileno, y veremos como se manifestó este movimiento de vanguardia de manera paralela. Al recorrer la escena nacional se hará una búsqueda de aquellos elementos surrealizantes en diferentes tendencias del teatro de nuestro país tales como: el Teatro del absurdo, Pánico, el Realismo mágico, y el Teatro Surrealista. Haciendo una revisión desde los textos e imágenes de las décadas entre el 60 y 70. Del mismo modo, se buscarán las huellas del Surrealismo en obras que no pertenecen a estas tendencias pero que de alguna manera permiten plantearse las interrogantes.

Finalmente se hará un recorrido breve de las diferentes obras que ocurren entre el 70 y nuestros días con el fin de comprender y comprobar si la huella existió de alguna manera y comprobar si el origen proviene desde el Surrealismo o bien si los elementos antes nombrados son la consecuencia de este.

Durante la investigación se realizaron entrevistas por escrito a distintos personajes relacionados con el surrealismo, las cuales son incorporados en el texto de investigación y publicados a modo de apéndice. Del mismo modo se agregaran diferentes conceptos tratados a modo de glosario de la investigación.

I. Noción de Teatralidad e imagen

*“La presencia de un espectador consciente de ser espectador
transforma la situación en teatral”
Juan Villegas*

I. Noción de teatralidad e Imagen

1.A. Teatralidad

Desde lo más básico entenderemos entonces que una obra dramática es un texto en forma de diálogo escrito para ser representado³, en un espacio y tiempo determinado. La comunicación que se forma en las funciones es diversa pues, corresponde a un “convivio”⁴ que se dará únicamente con las personas presentes.

La puesta en escena consta de un puente humano encargado de interpretar el mensaje para que llegue al espectador. Quienes construyen este puente son el director, el actor, diseñador, etc.

El escenario según Patrice Pavis es una construcción única que remite a sí misma, y que no imita al mundo real. Ocurre en un momento específico y que sin espectadores, la representación no estaría completa.

La teatralidad para Juan Villegas, es aquello que se le agrega al texto cuando este es representado. En su libro “Para la interpretación del teatro como construcción visual” expone el concepto de la siguiente manera: “Proponemos entender “teatralidad” como un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes⁵” el escenario para este autor conforma un mundo nuevo el cual será habitado por signos que serán descifrados por el receptor mediante códigos o convenciones.

Pavis plantea que las convenciones son aquellas reglas que han sido “olvidadas”, pero interiorizadas por los practicantes del teatro, y que sólo se pueden descifrar una vez que el espectador ha decodificado el mensaje. “La convención es un contrato establecido entre el autor y el público. El autor pone normas que son aceptadas por el público”⁶. Incluso plantea que son indispensables para el teatro y los espectáculos, ya que juegan con la complicidad con el espectador (pantomima, farsa, la ópera, etc.) en donde se hacen notar las construcciones artificiales, sin embargo cada una adquiere un significado único y preciso. De este modo autentifica el espectáculo y facilita la creación de un mundo que se vuelve legítimo.

Nos referimos a convención cuando tratamos de darle una lógica a aquellas cosas que en la realidad podrían no tenerla, por ejemplo; desfases de tiempo, juegos con el color, escalas ilógicas, etc. las cuales buscan que el montaje sea entendible y que a su vez nos cuenten una historia desde otro nivel de lectura.

Para Juan Villegas la teatralidad no solo ocurre en el escenario, si no que también existen diferentes expresiones de ésta ligadas a lo cotidiano,

³ Esta vez no ahondaremos en el tema del significado de la representación, ni de sus orígenes, pues, este es un tema que se nos escaparía de los límites para este trabajo, sin embargo, tomaremos el concepto trabajado por Patrice Pavis, donde redondea la idea que “representación” sería presentar algo que ya existió. Entonces para poder “presentar aquello que ya existió” o “eso imaginado” es necesario una acción, por ejemplo; “representación” dicho en inglés sería “performance” es decir es una actividad o acción realizada en el acto mismo de su presentación

⁴ Según lo que vimos en las clases de la universidad Estética 2 año 2006, el convivio, alude a festín, implica la reunión de dos o mas personas, es un encuentro de presencia y convivencia acotado. En este lugar se encuentran presentes el emisor y receptor-

⁵ VILLEGAS, Juan. Para la interpretación del teatro como construcción visual. Ediciones Gestos, Colección Teoría 2. año 2000. Pág. 50

⁶ PAVIS, Patrice Diccionario del teatro, Editorial Paidós, Buenos aires, Pagina 95

“entendemos por “teatralidad social” el conjunto de teatralidades que caracterizan una determinada sociedad. Por tanto es una construcción que incluye numerosas categorías”⁷ estas teatralidades pueden encontrarse tanto desde de un discurso político, una teatralidad pedagógica, religiosa etc., donde influirán en ella los discursos que serán desplegados dentro del manejo de un espacio, determinados por una auto-presentación, por ejemplo el tipo de peinado, conductas o gestualidades. Por otro lado existen las teatralidades que se pueden considerar “artísticas” cuya funcionalidad está enfocada a crear “objetos estéticos” como por ejemplo pueden ser: Teatro, Circo, Espectáculos callejeros, Carnavales, Ceremonias públicas y privadas, Ritos, Performances etc.

Sin embargo el teatro se diferencia de las otras teatralidades sociales (sin fines estéticos) porque tiene códigos que son específicos y ocurre básicamente porque aquello a representar, es utilizado para dar un mensaje artístico, no para sacar provecho de éste (véase en el caso de la política, comerciales etc.)

“La presencia de un espectador consciente de ser espectador transforma la situación en teatral”⁸

1.B. Visualidad

Hablaremos desde la imagen en el teatro porque es lo que se conecta directamente con mi trabajo, el cual es el diseño teatral. Para comenzar es necesario entender cual es la diferencia de lo visible y lo visual lo cual estará expuesto a continuación.

Jaques Aumont, en su libro “La Imagen” plantea que algo visible pasa a ser visual desde que se empieza a tomar en cuenta el papel del sujeto que lo observa. Se entiende que aquello visible es algo que se puede percibir fácilmente, sin embargo lo visual sería un objeto, acción o imagen que tiene una intención, un discurso, un contexto artístico.

La relación de la imagen y el espectador, según el autor citado, establece este vínculo delimitando el sentido de la pertenencia de la imagen dentro de un contexto y un campo simbólico y esto finalmente será la mediación entre la realidad y el espectador. Y para sumar a esto según Rudolph Arheim, esta relación entre imagen y realidad se da gracias a tres valores:

- A. **Valor de representación:** en la que se define que la imagen es representativa de cosas concretas, y su nivel de abstracción por lo tanto se muestra inferior al de las imágenes mismas
- B. **Valor de símbolo:** en donde la imagen simbólica es la que representa cosas abstractas que no se encuentran intrínsecas. Este valor simbólico según Arnheim corresponde a un acuerdo cultural, y cada sociedad le asigna diferentes significados. Por ejemplo, en el caso mas representativo si hablamos de una imagen religiosa

⁷ VILLEGAS, Juan. Para la interpretación del teatro como construcción visual. Ediciones Gestos, Colección Teoría 2. año 2000. Pág. 50

⁸ VILLEGAS, Juan. Para la interpretación del teatro como construcción visual. Ediciones Gestos, Colección Teoría 2. año 2000. Pág. 58

por ejemplo, una cruz, o símbolos de poder, como algo impetuoso. etc.

- C. **Valor de Signo** una imagen sirve de signo según el autor cuando el significante (objeto) representa un contenido cuya forma o significado, no refleja visualmente, creando una relación arbitraria. En este caso por ejemplo; podríamos hablar de las señales del tránsito, como un “Ceda el paso”.

Según Patrice Pavis la realidad teatral, o bien la realidad del objeto se comporta desde tres canales, los cuales, **son un signo, un objeto como tal o bien el referente del signo y su significante**. Sin embargo un objeto (significante o referente) en escena se transformará en un significado, depende de su materialidad y características en que se encuentra⁹, con este significante podemos llegar a un resultado que entregue un comentario o discurso de manera implícita.

“El teatro es una permanente oscilación entre el símbolo y el imaginario, el terreno donde se producen intercambios y corrientes metafóricas, movidos por el deseo en busca de su realización; el lugar donde la fantasía se abre a lo inaccesible y que nos devuelve el yo “real” todavía mas solo y más desnudo en el recuerdo nostálgico de este “otro escenario” hacia el cual se había inclinado el escenario real”¹⁰

De estas lecturas se desprende por lo tanto que **un objeto cultural, tiene de por si la producción de significados, los que pertenecen a un contexto social, donde los códigos son legitimados por un sistema cultural**. Por otro lado cuando Pavis plantea que en el teatro se producen corrientes metafóricas accediendo a la fantasía podemos concluir que en este caso los códigos se vuelven alegóricos y son legitimados lejos del sistema cultural reconocible, pues corresponden al imaginario simbólico que se ubica en el inconsciente.

Aumont plantea que **las imágenes ya están provistas de información**, pues de alguna manera generan una realidad que se impregna en la memoria, y por lo tanto nos permiten reconocer la imagen en una segunda presentación, no siendo estas las que previamente posee el espectador. Juan Villegas del mismo modo expone “Consideramos que el productor funda su lenguaje teatral en el sistema de imágenes visuales y los códigos teatrales y dramáticos de su sistema cultural, las que utiliza en función de la posible competencia por parte del receptor potencial”¹¹

El mismo autor propone que toda practica discursiva, conlleva, de por si, una comunicación intencionada

Anne Ubersfeld, señala que el teatro es una práctica social, y que este estaría como tal, vinculado a un contexto político, histórico, a un discurso. Las propuestas artísticas deben afirmarse de un discurso, una mirada, para lograr comunicar aquel mensaje. Crear un imaginario que no es netamente real y que desde su interpretación esta metáfora representativa se nos haga **verosímil**.

⁹ Por ejemplo no es lo mismo hablar de una pistola de plástico en escena, que una metálica, o si por ejemplo se encuentran deterioradas, o nuevas, eso aporta al significado del objeto y su contextualización en la escena etc...

¹⁰ Cit. pos. Patrice Pavis, Diccionario del teatro pág 203. Editorial Paidós, Buenos aires, Pagina 95

¹¹ VILLEGAS, Juan. Para la interpretación del teatro como construcción visual. Ediciones Gestos, Colección Teoría 2. año 2000. Pág. 10

El imaginario también delimita áreas por ejemplo, el imaginario de una nación es sumamente descriptivo, ya que habla de cuales son los márgenes que la describen. Y una vez que un grupo ha configurado un imaginario se arma un mundo que identifica grupos sociales.

B.1. ¿Cómo se entiende la imagen?

Para Patrice Pavis la imagen desempeña un papel cada vez más importante dentro de la práctica teatral contemporánea, incluso propone que existe un teatro en que el encadenamiento de imágenes escénicas, mediante materiales lingüísticos y actanciales son predominantes frente al texto. Con respecto a esto, propone también que *“la puesta en escena es, siempre, una puesta en imágenes, pero puede ser más o menos “imaginizada” e “imaginante”:* en lugar de una figuración mimética o de una abstracción simbólica, hoy encontramos a menudo un escenario construido con una serie de imágenes de gran belleza. El escenario se confunde con un paisaje y una imagen mental, como si se tratara de ir más allá de la imitación de una cosa o de su conversión en signo”¹² incluso el autor llama a desintoxicar la escenografía demasiado volcada a la ilustración y al signo.

Para construir una imagen teatral se toman diferentes operaciones, sin embargo como la imagen se vuelve discursiva, necesitamos crear ese submundo en el cual el espectador será partícipe.

Parte importante de aquello que será comprendido por un grupo social, es la forma, y para Jaques Aumont, *“es una característica de un objeto representado en una imagen o de un símbolo sin existencia fenoménica¹³ en el mundo real”¹⁴* por lo tanto se desprende, que cada forma es característica de cada imagen y por lo tanto hace que sea reconocible.

Sin embargo si es alterada la relación de volumen del referente, siempre y cuando se conserve la forma, no incidirá su significado que entendemos por ella. Este punto es tomado en cuenta porque a veces en teatro es necesario exacerbar ciertos significantes (elementos) con el fin de dar a entender una característica, o un elemento importante a comunicar, ya que el objeto al estar dentro de un espacio teatral cobra sentido.

Existe otro punto que es nombrado por Aumont, este es un ejemplo de alguna de las técnicas escénicas que se usan en teatro; se refiere a **la doble realidad perceptiva de las imágenes**, esto es, de que manera se dispone en un espacio una imagen que es plana con una que es tridimensional (si vemos un ballet, o una escenografía compuesta por patas y bambalinas nos podremos encontrar con estos elementos por ejemplo cuando se incorpora a la escena personajes que son corpóreos (elementos tridimensionales). En el teatro con el fin de causar una sensación escénica, se busca dar tridimensionalidad a aquello que es plano, con el fin de engañar a la percepción, y del mismo modo crear algún tipo de efecto deseado. Hoy en día esta doble realidad

¹² PAVIS, Patrice Diccionario del teatro, Editorial Paidós, Buenos Aires, Pagina 245

¹³ Fenoménico se entiende como aquello que tiene un referente, una forma que es reconocida, por ejemplo: según Javier Echegoyen, Todo objeto perceptible es fenómeno; la realidad perceptible es la realidad fenoménica. Un perro, un árbol, una piedra son fenómenos, y nuestro cuerpo también; Dios y el alma no son fenómeno

¹⁴ AUMONT Jaques, La imagen. Edit Paidós Comunicación, Buenos Aires 1992, Pág.72

perceptiva de las imágenes se logra de diferentes maneras pues existen diferentes combinaciones para ir creando estos nuevos espacios, por ejemplo si hablamos de los montajes multimediales, en donde se sitúan diversas escalas, sonidos, técnicas audiovisuales etc.

La cultura se ha vuelto predominantemente visual, según Villegas. Para él, todo objeto cultural es un signo, mediatizado por el productor y el destinatario. Por lo tanto podemos concluir que la cultura, hoy en día se ha teñido de elementos multimediales los que claramente afectan en la “teatralidad” del teatro, incorporando a éste nuevos lenguajes. Del mismo modo Villegas plantea que el lenguaje teatral dejó de ser el lenguaje textual, convirtiéndose entonces en el **lenguaje espectacular**, donde las imágenes son el fuerte y las palabras se vuelven secundarias. Villegas expone lo siguiente; *“Los estudios semióticos especialmente a partir de semiótica teatral y las propuestas sobre “performance” y “teatralidad” han tendido a privilegiar esta concepción aquí el texto literario o texto dramático ha perdido importancia y lo que se estudia son los modos de puesta en escena. Se enfatiza el “teatro” como espectáculo o como construcción espectacular, disminuyendo la significación del discurso verbal¹⁵”*

Existen ciertos códigos que han querido romper con aquello establecido *“El arte nuevo- según Guillermo de Torre- comienza donde acaba la imitación, se rehúye del reflejo o interpretación directa de la realidad objetiva y superflua, creando una nueva realidad que es exclusivamente artística¹⁶”*.

Con respecto a la creación de nuevas realidades existe un punto que es de interés para esta investigación, se refiere a la creación de un teatro que rehúye a la realidad. Patrice Pavis, lo presenta como el teatro de la fantasía, a lo que yo agregaría, el concepto de lo maravilloso, en el que *“busca en su puesta en escena una surrealidad capaz de denunciar más intensamente la realidad, en un teatro en el que la representación, al convertirse en la transcripción directa del imaginario en el espacio, pretende -siempre con cierto sentimiento de culpabilidad- negarse como representación¹⁷”*, personalmente, para mi representa aquellos elementos que se escapan de una realidad aparentemente lógica, como podría ser dialogar con una taza, y añadirle valor “humano” a esta, descontextualizado a los objetos, agregándole un tamaño irreal a cosas con el fin de reforzar ideas, etc. Pavis también propone que la búsqueda de la dimensión “fantasmagórica” (refiriéndose a la fantasía), desmaterializada de la imagen nueva, renueva el estatuto de la representación y del texto dramático proponiendo entonces una nueva relectura. *“A pesar de su deseo de romper la linealidad o la lógica del texto, la imagen no es ilegible e inmaterial, sino que sigue siendo una construcción de la maquinaria teatral y posee su propia organización formal, que una mirada experta reconoce fácilmente¹⁸”*

A veces estos elementos que se escapan de una realidad “lógica” parecieran descontextualizados, pero finalmente lo que realmente importa es el **mensaje** que será recibido. Por ejemplo me refiero a un trabajo personal para tomarlo como referencia, en el caso de *“Cuerpo Quebrado”¹⁹*, montaje

15 VILLEGAS, Juan. Para la interpretación del teatro como construcción visual. Ediciones Gestos, Colección Teoría 2. año 2000. Pág. 26

16 DE TORRE; Guillermo “Literaturas Europeas de Vanguardia” Pág. 106

17 Kurapel, “El acto ficticio” cit pos PAVIS, Patrice Diccionario del teatro, Editorial Paidós, Buenos aires,

18 PAVIS, Patrice Diccionario del teatro, Editorial Paidós, Buenos aires, Pagina 245

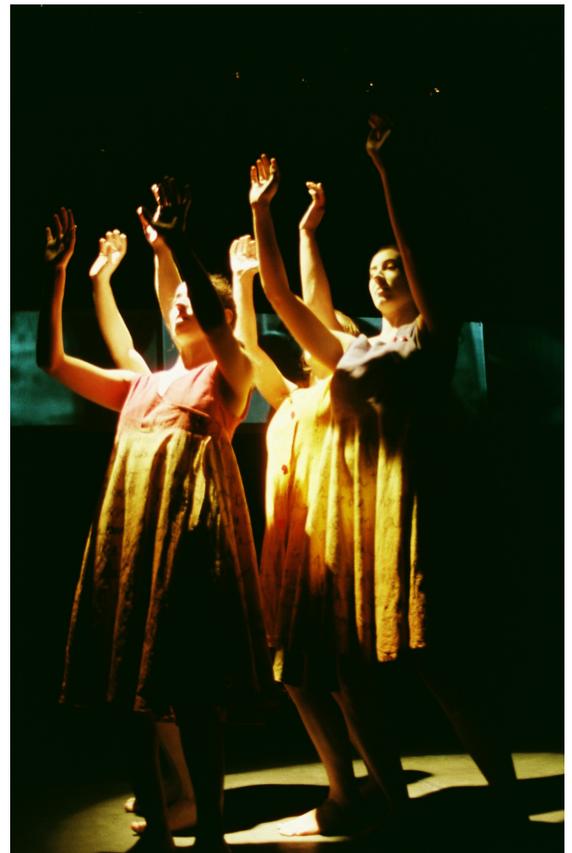
19 Obra Butoh, Cía Ruta de la Memoria, Dirigida por Natalia Cuellar, estrenada el 2008, Ganadora del premio mejor Montaje del Festival de Nuevos Directores de la Universidad de Chile.

que mostraba el dolor y los abusos cometidos hacia tres embarazadas bajo la dictadura militar, el vestuario utilizado eran vestidos tratados y escritos con cartas dirigidas a las reales víctimas, que tenían como objetivo denunciar la memoria del cuerpo, y a su vez los colores, la sangre, el mar y la tierra como elementos simbólicos o alegóricos. Entonces si vemos las texturas utilizadas particularmente se volvía potente al decodificar el mensaje, sin embargo no pertenecían a una realidad “verosímil” sino, mas bien simbólica.

Para Pavis, el teatro de la fantasía no intenta ser imagen de una cosa o de un inconsciente, sino que es esa cosa misma y de ese mismo inconsciente. Tal sinceridad implica consecuentemente la imposibilidad de poner directamente en escena la fantasía. Es interesante este punto pues esa sinceridad me hace sentido con el trabajo de Alejandro Jodorowsky donde plantea que aquello que ocurre en los efímeros no estaría bajo las reglas de un guión sino, nacerían desde el propio inconsciente.

Hoy en día según lo estudiado anteriormente no es extraño que existan cruces culturales pues la globalización y el fácil acceso a diversas culturas ha permitido que tengamos un sistema cultural dinámico que permita pedir prestado ciertos elementos a otras culturas. Del mismo modo pienso que en la imagen eso se grafica de mayor manera pues, es posible que existan diversas cosas que aparentemente son ininteligibles pero que finalmente en su conjunto, logren dar una coherencia a un significado mayor, entonces, incorporaríamos estos cruces culturales y discursivos dentro de un resultado nuevo.

“Cuerpo Quebrado”, estrenada 2008, Compañía Ruta de la Memoria. Los vestuarios no son realistas, funcionan al nivel de metáfora, convirtiendo a las mujeres en mensajes. El maquillaje es correspondiente al Butoh, alejándose del naturalismo.



B.2. Funciones en la creación de una imagen

Para la creación de diversos mundos teatrales, existen diversas operaciones (citas, síntesis, deconstrucción, metáforas, abstracción etc.) en el que el diseñador, y director de la escena conforman una imagen, una de ellas es “la estilización”, la cual es una operación utilizada por muchos diseñadores hoy en día, ya que de esta manera se hace una **selección** de los objetos a utilizar en escena, con el fin de significar mas allá de aquello que se mostraría como una realidad. Se refiere a una representación de una realidad simplificada a lo esencial de los caracteres.

Por ejemplo si en forma **tangencial** hablamos del objeto en escena, podríamos decir que ha tomado importancia, es más Pavis lo pone en la categoría de actor dentro de una escena, porque hoy en día el objeto es capaz de darle sentido a la escena contemporánea.

Según Anne Ubersfeld, en el texto, aquello que no es animado, que no tiene palabra ni movimiento se convertiría en objeto. “(...) *definíamos al objeto teatral, en su estatuto textual como aquello que es sintagma nominal, no-animado y susceptible de una figuración escénica*”²⁰, la autora plantea que existen 3 niveles de objeto: **Utilitario**, **Referencial** o **icónico**, el cual remitiría a la historia o bien **Simbólico**, el cual tendría un funcionamiento retórico.

Lo interesante del objeto teatral, estaría dado en su funcionamiento y en su retórica, desde sus funciones:

1. **Icónica y referencial**, remite a una realidad exterior, están presentes las figuras como la metonimia, donde un objeto es la parte del todo.
2. **Metafórica**: el objeto aparte de su nivel funcional, adquiere características de símbolo cuando la metáfora descansa en una relación culturalmente codificada: según Ubersfeld, en el teatro el simbolismo reposa en un objeto.
- 3.

Por otro lado podemos hablar desde el objeto como producción, partiendo de la base que un objeto es, no niega su resemantización pero posee sus características y formas determinadas.

El uso de la metáfora, la boca, como símbolo del erotismo. Joya expuesta en el museo de Dalí, en la ciudad de Figueres, España.

²⁰ UBERSFELD, Anne, “Semiótica teatral”, “El objeto teatral”, Madrid, España ediciones Cátedra 1998. Pág. 138.



“El objeto se transforma en habitable y transformable. Construyendo una potente síntesis que involucra conceptos, metáforas, gestos, ritmos posibilidades de juego y acción”²¹

Encontramos que en teatro los objetos hablan por si mismos, por ejemplo si ponemos una lámpara podríamos referirnos a un interior. Encontramos diversas funcionalidades de objetos, por ejemplo;

1. **Humanización del objeto.** Aquí vemos la relación objeto-humano; se le da la característica humana a un objeto: como podría ser, dialogar con una taza. Y si transferimos esa imagen a la de una abuelita, y le entregamos características por sus fisonomías, la taza con la oreja quebrada podría hablar en un escenario que la abuelita esta sorda. En el caso de la película de Jan Švankmajer²² “Alice” podemos encontrar diversos objetos que adquieren humanización como serían esqueletos, calcetines, y un mundo articulado completamente desde esta perspectiva. **La deshumanización del objeto**, referida al objeto como tal y cuya relación con el objeto esta dada por su funcionalidad.
2. **La transformación del objeto** donde éste se encuentra descontextualizado, en el caso de la plástica “El urinario” de Duchamp. O por otro lado la transformación a nivel de acción se vuelve un signo, como podría ser en el caso de la actuación ponerse el abrigo para decir; “me voy”.
3. **Objetualización de lo humano:** En este caso podemos poner como ejemplo, la mujer cómoda de “*El velero en la botella*”, de Jorge Díaz, donde se le asignan a un mueble, las características de mujer, o bien en el caso de la película de Jan Švankmajer, cuando Alicia se convierte en isla, al aumentar su tamaño
4. **Objeto complemento:** habla por si solo, tiene funciones tanto de símbolo como de signo.

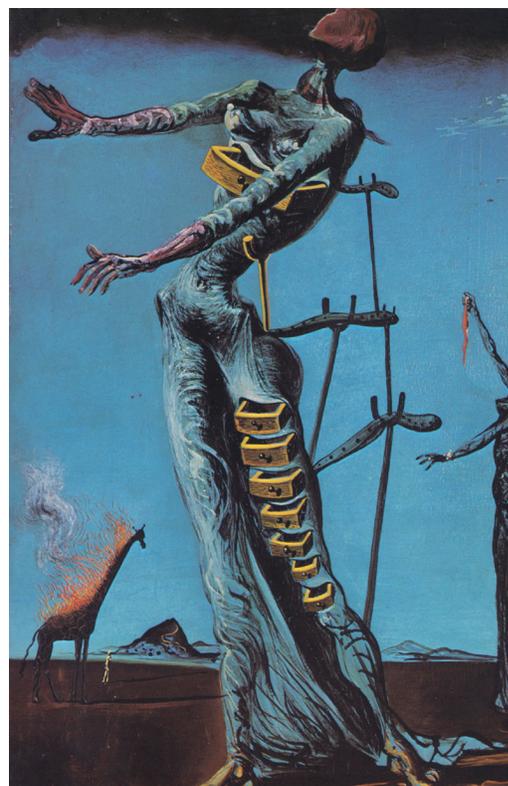
Según Francisca Zamorano, diseñadora teatral, plantea en su tesis enfocada al objeto teatral, que hay muchas más relaciones objetuales, pero nosotros tomaremos éstas como las principales. Comprendiendo que nuestra relación con el objeto dentro de la investigación se enfoca hacia el Surrealismo.



“Alice” de Jan Švankmajer. En esta imagen de la película, se le entregan características humanas a objetos inanimados con la técnica del Stop Motion. Vimos en las páginas anteriores el ejemplo de lo contrario, Alicia convertida en isla.



En el caso del Urinario de Marcel Duchamp, comprendemos el objeto descontextualizado de su funcionalidad. Éste se convierte en una obra de arte.



21 ZAGAL; Juan Carlos. Reportaje viaje al centro de la tierra revista teatro Apuntes N°109 Op cit., pag 63,
22 Svankmajer, Jan película Alice, Republica Checa, 91 minutos, estrenada en 1988, animada en Stop Motion, se usará solo como referente de la imagen teatral puesta al servicio del cine. Surrealista Checo.

II. Surrealismo revisión crítica y actualización del concepto

*“Querida imaginación lo que mas quiero de ti es que no perdonas”
André Breton*

II. Surrealismo Revisión crítica y actualización del concepto.

1.C. Antecedentes Básicos del Surrealismo

Según el Surrealista argentino Aldo Pellegrini “*el Surrealismo, más que un movimiento artístico debe ser considerado como un movimiento ideológico en pos de la liberación del hombre, que encuentra en la poesía y el arte su justificación y expresión.*”

Antes que todo, hay que comenzar por explicar en profundidad que es el Surrealismo y por replantear lo que hoy se configura como concepto de este movimiento, ya que hablar mayoritariamente de Dalí, Miró, Ernst y otros clásicos que son aquellas de aquellas pocas figuras conocidas por una gran mayoría del público nos quedaría una mirada acotada y sin posibilidades de entender sus mayores y desconocidas influencias a lo largo y ancho de la cultura del siglo pasado y del presente, ya que en Chile y en todas las partes del mundo existe un movimiento vivo y abierto^{23*}.

Para esto hay que comenzar a aclarar ciertos conceptos errados y aclarar a diversas personas que mantienen una opinión equivocada sobre la vigencia del Surrealismo, es necesario definir que el Surrealismo no murió ni ha tenido un punto final en ninguna de las décadas pasadas, a partir de su fundación y desde la publicación del Primer Manifiesto por André Breton, hay ciertos rasgos de éste que particularmente la sociedad chilena desconoce y que serán expuestos a continuación.



Las Mameles de Tiresias, 1917, escrita por Gillaume Apollinaire, en esta obra se reformuló el diálogo. En la imagen podemos encontrar un vestuario con formas alejadas del realismo, rescatándose el uso de la máscara.

II.A.1. Antecedentes del Surrealismo

Para entender este movimiento habría que hablar de los siguientes términos a modo de antecedentes y así comprender desde donde surge y a su vez cuales fueron sus influencias.

El término “*Surrealismo*” como tal, fue acuñado por el poeta Gillaume Apollinaire, el cual fue usado en la obra teatral “*La tetas de Tiresias (Les Mamelles de Tirèsies)*” estrenada en 1917, y a la cual él denominó

²³ * En este trabajo no nos ampliaremos a hablar de cual es la expansión del Surrealismo en el mundo, puesto que se alargaría el tema y no es lo que nos convoca. Pero lo que pretendo con esta frase es reconocer el movimiento como un ente vivo. Inclusive que en Noviembre del 2009 se hizo en nuestro País: “El Umbral Secreto” Encuentro Internacional de Surrealismo Actual, en el cual no solamente existió pintura, hubo poesía performances y música, por lo que podríamos hablar de muchas doctrinas que se juntan con un mismo tema en común.

como un drama Surrealista. El poeta decía que para describir esta realidad, sólo le servía esta forma para expresar mejor su intención. Según propias palabras de Apollinaire «*Cuando el hombre quiso imitar el andar, creó la rueda, que no se parece en nada a una pierna. Así hizo surrealismo sin saberlo*». Breton quedó entusiasmado con este vocablo, y lo usó como descripción general de sus ideas.

El Surrealismo nace en el siglo XX, específicamente a mediados de la segunda década, como **una respuesta a las crisis sociales y económicas que asolaron el mundo a principios del siglo pasado**. Surge además como una necesidad del hombre por buscar la libertad de pensamiento, y como una manera de oponerse al capitalismo y sus clases dominantes, entiéndanse estas como la burguesía y el clero. Definamos su contexto: Europa, entre la Primera y Segunda Guerra Mundial y un medio social opresor, en que el dinero corrompe la libertad del hombre en cuanto a su “libertad de crear”.

“La Primera Guerra Mundial hizo imposible que los artistas, que se sentían comprometidos y responsables, huyeran hacia la filosofía, por que la guerra hizo que todas las grandes palabras y las frases resonantes fuesen sospechosas. La única reacción posible debía ser radical”²⁴

Pienso que por lo tanto era necesario buscar el quiebre de la racionalidad, tal como se definía en el *Primer Manifiesto*, y según el consenso de la época, el panorama social que se encontraba no era muy alentador, si hoy en día pensamos en esos años y en sus horribles diferencias sociales a nivel mundial, por ejemplo; la sociedad se estaba abriendo a romper con el machismo, y se empezaba a incubar la aceptación del sufragio femenino que lentamente se expandía. No me parece extraño que el Surrealismo se apoyara en el marxismo, ya que entre sus postulados planteaba que el arte debía llegar a todos por igual, y no solamente ser pertenencia de una sola clase social. La burguesía.

El Surrealismo nace como una respuesta a la desconfianza de los sistemas sociales, cuando estos se han tomado como un instrumento de dominación y no como un medio para obtener igualdad. El vacío que encuentra la sociedad luego de la Primera Guerra Mundial en Europa es claro, y por esto el hombre empezó a buscar más allá de sus horizontes en corrientes artísticas como el Dadá.

Enrique de Santiago artista visual y crítico, y Ernesto Gallardo, historiador del arte expusieron dentro de las mesas de conversación que sostuvimos el principal punto de separación entre Dadá y el Surrealismo.

El Dadá tiene el azar, lo lúdico, lo primitivo, lo primordial como pie de lucha, factores que también están contenidos en el Surrealismo, pero la gran diferencia es que el Dadá busca hablar del sinsentido, mientras que el Surrealismo (tomando muchos de esos elementos) busca encontrar al ser humano más allá, desde su inconsciente. *“El Surrealismo está hecho de una costilla del Dadá²⁵”*.

Según Aldo Pellegrini, quien fue el traductor de los Manifiestos Surrealistas de André Breton y creador de la primera revista Surrealista en Latinoamérica

²⁴ Arte del Siglo XX, edición de Ingo F Walther. Editorial Tashen, España 2001 Pág. 119

²⁵ Ribbent-Dessaignes Cit.pos. Guillermo de Torre, Literaturas europeas de Vanguardia. Pág226

“Qué”), la esencia del Surrealismo se encuentra en “(...) *su fuego graneado dirigido contra la imbecilidad, la sucia, perversa y siniestra imbecilidad, que tan fácilmente se adueña del poder y maneja a los hombres y a las conciencias*”²⁶. Pienso que Pellegrini se refiere a la liviandad con que el hombre toma ciertos puntos de vista, por ejemplo, al seguir a una masa, y a la razón establecida por la sociedad.

Con respecto al manifiesto y su escritura, Pellegrini nombra que Breton escribe el manifiesto produciendo ciertas contradicciones y que a su vez todas estas contradicciones confluyen en darle a los manifiestos un sentido definitivo.

II.A.2. Raíces del Surrealismo

Podríamos decir que hay ciertos elementos que influyen en el movimiento Surrealista. Los separaremos por áreas:

2.1. Del área de la medicina y psicoanálisis:

Según el psicólogo Carlos de los Ríos, en uno de sus artículos publicados en el *Diario la Época* en el año 1996, describe que la piedra angular en la cultura Surrealista sería el Psicólogo Pierre Janet, en su libro “Automatismo Psicológico” publicado en 1899. Janet plantea que el inconsciente está relacionado con una predisposición histérica y eso se produciría por un estrechamiento anormal del campo de la conciencia, como dice en el artículo mencionado “(...) *daría ocasión al descuido de series enteras de percepciones y en secuencia ulterior, a la descomposición del yo y a la organización de personalidades secundarias*”²⁷. Freud por otro lado sostiene que las condiciones primarias de la histeria serían estados consiguientes a la alteración de la conciencia. Finalmente de la conciencia y del grado menor que tenemos de ésta es de donde nos afirmamos cuando hablamos de uno de los antecedentes del Surrealismo, por esto he citado a éstos personajes.

Si nos acercamos al Psicoanálisis desde el Surrealismo, podríamos decir que se manifiesta gracias a la ligazón de lo erótico o lo sexual con respecto al campo de la mente. El psicoanálisis tiene la necesidad de la sublimación de la energía libidinal en objetos aceptados socialmente, como en este caso sería su fin la producción artística.

En 1913 dentro del marco del Congreso de Medicina realizado en Londres, Carlos de los Ríos afirma que el tema tratado se acercó a los sueños y al origen sexual de la neurosis. En este punto podemos encontrar cierta cercanía con lo que planteaba Breton, puesto que Janet, proponía que la condición sexual relacionada a la neurosis y estaba ligada con un carácter más cercano a lo “energético”, que a lo medicinal. Breton se acerca también a este planteamiento y que nos acercaremos más adelante en éste trabajo.

André Breton fue estudiante de medicina en 1915, también tuvo un acercamiento como asistente médico para atender a los heridos del frente de batalla. En el hospital de Nantes, fue testigo de muchos delirios de los soldados, y es a partir de ahí que se nutre de la escritura automática con todo lo que sus pacientes le decían. Según Carlos de los Ríos refiriéndose

²⁶ “Manifiestos del Surrealismo” André Breton, Prólogo de Aldo Pellegrini, Editorial Argonauta, Segunda edición 2001. Pág. 10.

²⁷ Surrealismo y Psicoanálisis diario, La Época, Domingo 8 Septiembre 1996 Pág.18

a esta experiencia “su realidad y la del ambiente, se elevan a una situación demasiado pesada para ser soportada por la “conciencia” con un discurso formal²⁸” por lo tanto, era necesario acercarse a otra área del pensamiento.

Dentro de los relatos que hacían los soldados se hablaba de muchas atrocidades, voluntad de destrucción ubicada en la psiquis del ser humano, y esto lleva a plantearse cual sería la visión estética y de la lógica que podríamos encontrar en la época, ¿de qué serviría pintar o escribir bellos trabajos, si a la vez se está viviendo horrores en las trincheras? Sin embargo, estos relatos serían muy importantes para los Surrealistas ya que descubren una visión diferente del mundo y además, luego inspirarían una visión estética.

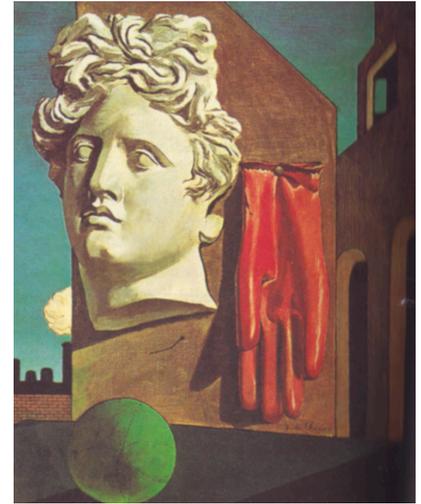
2.2 Del área grafica y artística.

Podríamos decir que el Surrealismo se alimenta de ciertos antecedentes, así como antes nombramos el **Dadá**, aportamos ahora el **Simbolismo** el cual sería una de sus importantes influencias. A finales del siglo XIX, el Simbolismo aporta con su rebeldía; Según el poeta Jean Moreas, perteneciente a ese movimiento el Simbolismo sería “enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva”.

Desde el Simbolismo también toma como influencia su discurso político, pues del mismo modo, se encuentra en contra del materialismo y el la sociedad industrial. **Se acerca a la búsqueda interior y la verdad universal** y para ello se sirven de los **sueños**, que gracias a Freud, ya no conciben únicamente como imágenes irreales, sino como un medio de expresión de la realidad. Con respecto a esto, más tarde el Surrealismo trabajará los conceptos de “sueño” y “realidad” como elementos contradictorios que se juntan en una suprerrealidad, la cual para los Surrealistas será una **verdad**.

Del **Romanticismo** rescatamos el uso de la metáfora como una operación del artista. El cual será un elemento utilizado por el movimiento Surrealista.

Otra influencia que podríamos encontrar sería la “Pintura metafísica” de Giorgio de Chirico quien entre 1909-1914 desarrolla su *período metafísico*. Sus obras destacan por las imágenes que evocan **ambientes sombríos y abrumadores**. En sus obras se encuentran cuartos atiborrados de objetos, a veces habitados por maniquíes que juntos conforman una realidad llena de contradicciones. Apollinaire fue quien presentó a este exponente al grupo, que luego se uniría a los Surrealistas, dejando a todos maravillados. Por esto se considera a **De Chirico** una de las mayores influencias del Movimiento Surrealista.



La canción de amor, Giorgio de Chirico 1914, oleo sobre tela. La combinación de diferentes escalas y elementos diversos conformando una nueva realidad.



Odilon Redón, “El polipo anda por la orilla; Un ciclope sonriente y horrible”, 1883. La ilustración del personaje mitológico, cercano a lo onírico.



“Alegoría del Invierno”, Giuseppe Archimboldo, 1573. Si vemos la época en que fue realizado, comprenderemos que la deformación de imágenes era evidente, diría que es un antecedente del collage, propio de los Surrealistas y que después veremos en el teatro de nuestro días. 25

2.1.3. Del área escénica

Según Enrique de Santiago, qué como expusimos anteriormente es artista visual y además es un referente actual del Surrealismo en nuestro país, explica la cercanía del Expresionismo Alemán desde el cine y el movimiento Surrealista, específicamente con la película “*El gabinete del Doctor Caligari*” de Robert Wiene 1919. Este film actúa como respuesta a todas las cosas que estaban ocurriendo a partir de la guerra, como expone de Santiago “una pieza engendrada como reacción a la depresión, provocada por la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, ya que la firma del tratado de Versalles, con sus leoninas condiciones, marcan el inicio de una era de profunda crisis económica y pesimismo en esta nación y además se suma a esto la desconfiada relación entre el Estado y Pueblo, la que se vería reflejada en esta obra monumental del cine arte”.



Imagen correspondiente a *Ubú Rey*, la cual fue una de las inspiradoras del movimiento escénico Dada y Surrealista.



“*El Gabinete del Doctor Caligari*” de Robert Wiene, 1918.

Aporta con su diseño en cuanto al maquillaje, iluminación y escenografía. Podemos notar paredes escarpadas que intentan comunicar, ya no sólo de un plano arquitectónico sino reflejando lo hostil del entorno. El maquillaje en esta película también mostrará un cambio, una nueva manera de comprender la materialidad del rostro como expresión de la angustia.

Si hablamos de la imagen de esta película²⁹: encontramos al escenógrafo **Alfred Kubin**, ilustrador, quien imprime en el film una mezcla de referencias a lo onírico donde vemos; espacios curvos, muros inclinados, chimeneas, techos desproporcionados, obtusos y una carga de metalenguaje, heredada del Simbolismo, elementos que dan a esta película una característica única, tanto así que Kubin sería uno de los inspiradores del Movimiento Surrealista que asomaría en el año 1924. Según De Santiago, la imagen del Surrealismo en parte se inicia gracias a la escenografía que nos entregó *El Gabinete del Doctor Caligari*. Vale hacerse la pregunta, ¿Qué fue primero, la escenografía de Kubin o los otros aportes pictóricos los que entregan la noción espacial que nos da el Teatro Surrealista? (La escenografía y otros aspectos de esta película serán tratados más adelante a modo de referencia, en el capítulo relacionado con el Teatro Surrealista).

Por lo tanto, podríamos decir que el Surrealismo recibiría influencias desde el Dada, El Simbolismo, el Romanticismo, el Expresionismo alemán (tomando en cuenta la imagen de *El Gabinete del Doctor Caligari*). Y por otro lado, desde el psicoanálisis a partir de los estudios aportados por Janet, Freud y los relatos que habría escuchado Breton de los soldados provenientes de las trincheras.

II.A.3. Manifiestos Surrealistas

Tomaremos básicamente los manifiestos escritos por André Breton porque desde ése punto comenzaría el Surrealismo como Movimiento.

André Breton escribió 3 manifiestos:

1. Primer manifiesto Surrealista 1924
2. Segundo manifiesto Surrealista 1930
3. Prolegómenos al tercer manifiesto Surrealista en 1942.

Al analizar dichos manifiestos es posible llegar a la siguiente conclusión:

El Primer manifiesto es expositivo, ya que va planteando los principios del Surrealismo, instaura la técnica general en cuanto a la creación, y arma a su vez los cimientos del movimiento en relación a la visión que este tiene de la vida.

En el segundo manifiesto publicado seis años mas tarde, se expone la lucha frente a las discusiones que ha planteado el primero, aportando mayor polémica y planteando la importancia del Surrealismo frente a cuestiones éticas.

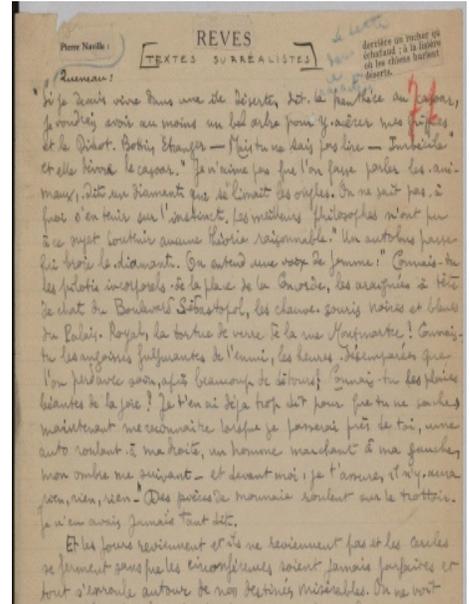
El tercer manifiesto se refiere al balance entre el primero y el segundo pero acercándose a la confrontación y un “estado” social. Éste corresponde a un acercamiento con Latinoamérica, por lo que se refiere a términos enfocados desde la metafísica, como lo chamánico etc.

II.A.4. Planteamientos del Surrealismo

A continuación se hará un rescate de cuales son los puntos clave tratados en los manifiestos y a qué se refiere en su esencia. Estos puntos serían; **La imaginación, la lógica, el sueño, el azar, el lenguaje, los imaginarios Surrealistas y lo lúdico.**

André Breton dice que el tiene fe en la vida, explica de algún modo que **frente a el vacío que ve en la sociedad, se vive la vida de un modo “irreal”** donde la indolencia y la pérdida de sentido es lo que predomina en las mentes humanas. Entonces, frente a este vacío, él concluye que la imaginación es lo único que puede entregarle al hombre **libertad: “Querida imaginación lo que mas quiero de ti es que no perdonas³⁰”**

La imaginación según Breton, estaría definida como lo que antiguamente se llamaba inspiración y se refiere a ella como



textos originales del Surrealismo. manuscritos de André Breton

30 Breton, André, Manifiestos del Surrealismo, Edit Argonauta, Segunda edición Buenos Aires Argentina, 2001 Pág. 20



Diseño de "Tristán Loco", de Salvador Dalí. Se rescata de esta imagen la manera de interpretar el cuerpo humano, como una síntesis, abriendo los límites de la imaginación.



Ilustración de Alfred Kubin, escenógrafo de la película "El gabinete del Doctor Caligari".

punto de partida indiscutible. Si el hombre era capaz de romper con la razón y darle paso a la imaginación era posible liberar la mente. Así Breton plantea que: "No ha de ser el miedo a la locura lo que nos obligue a poner a media asta la bandera de la imaginación³¹."

Ya que la imaginación debe estar libre de la razón, **Breton sostiene que la actitud realista es aburrida, se revela con un aspecto hostil ante todo vuelco intelectual.** Es más, la actitud realista y la actitud materialista para Breton están unidas por lo tanto había que empezar a oponérseles. El autor se refiere a esta actitud: "La pereza y la fatiga de otros no me entretienen. Tengo una idea demasiado inestable de la continuidad de la vida para dar a los momentos de debilidad y depresión el valor de mis mejores minutos.³²"

Si hablamos del arte nuevo, según Guillermo de Torre, este **comienza donde acaba la imitación**, rehúye del reflejo o interpretación directa de la realidad objetiva y superflua, creando una "nueva realidad" que es exclusivamente artística. El mismo autor se refiere a que para constituir una obra artística no es necesario nombrar de manera obvia aquello que se puede sugerir, ya que al sustituir lo obvio, se constituye de alguna manera el símbolo³³.

En concordancia con lo anterior, la concepción de una obra debe tener el comentario o discurso del autor; qué es lo que éste quiere decir, dónde se sitúa, cuál es su mirada. Esto puede estar representado en formas, en una síntesis, en un símbolo, incluso en muchas otras operaciones que existen, ya que así se valida la obra de arte al no copiar la realidad de alguna manera textual.

II.A.5. La instauración de una nueva lógica

Con respecto a la lógica, André Breton habla que el progreso y la civilización le han quitado al alma el espíritu de la quimera.³⁴ "Durante siglos la racionalidad

31 *Ibidem*. Pág. 22

32 Breton, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Edit Argonauta, Segunda edición Buenos Aires Argentina, 2001. Pág. 24

33 Este punto cobra relevancia para la tesis puesto que, de alguna manera se enfrenta al tema de lo visual y de romper con el naturalismo que estaba instaurado en el teatro de nuestro país.

34 Pongo a continuación un tema al cual tocaré tangencialmente, sin embargo, lo dejo a modo de reflexión dentro de este trabajo. Podríamos hacer un nexo cuando hablamos de la obra de arte según Walter Benjamín quien plantea que el arte deja de ser práctico y se vuelve mágico en sí. Esto ocurre por que cada obra artística tiene un valor Aurático y debe estar situado dentro de un contexto. Según lo aprendido en el curso de Estética (2004) me hace sentido al leer el texto, pues, la tecnología, y en el sistema en que estamos involucrados hace perder el sentido de lo humano y a su vez la magia de cada uno de los objetos creados, porque al hacer en serie aquello que es único, se vuelve un objeto comercial.

*fue el emperador indiscutido. Los aportes de Freud y el psicoanálisis son fundamentales, a partir de él se habla de inconsciente. Los Surrealistas entendieron muy bien todo esto. Surge la escritura automática como herramienta y método de expresión en sus poemas*³⁵.

El Surrealismo nace a partir de la literatura luego a poco andar se le suma la plástica, sin embargo considero que desde la literatura ya era posible ir conformando imágenes.

El Surrealismo busca las fuerzas del espíritu, con el fin de hacer trascender al hombre frente a una sociedad hipócrita llena de normas éticas y absurdas. Pero esto es un proceso dado que primero debe luchar victoriosamente contra las fuerzas del espíritu, para luego someterlas al control de la razón.

Según Breton el sueño se convierte en un aliado del Surrealismo. Cuando el hombre esta soñando es posible que libere su mente sin temor, es más, hay veces que al despertar queda con las ganas de seguir soñando. El hombre en su rutina se limita a soñar en la noche, y de alguna manera a tener dormidas sus señales más internas. Y como el inconsciente habla desde el sueño, sería posible que éste a veces quiera transmitir soluciones a problemas fundamentales de la vida. El problema que estas señales, la gran mayoría de las veces, vienen encubiertas, por lo que su descodificación es un tanto más complicada.

La memoria se encarga de mantener nuestro inconsciente ordenado. Por lo tanto pone los límites, ordena desde su racionalidad. De algún modo nuestra mente trata de defendernos de nuestro libre pensamiento. ¿Si no existiese esta opresión del pensamiento en forma natural, estaríamos más cerca de la locura? ¿Ó es la sociedad la que establece ciertos parámetros de que es lo lógico y de lo que es irracional³⁶?

Breton plantea que el espíritu que sueña se satisface ampliamente con cuanto le ocurre. Es posible que el autor se refiera a *“quien está consciente de sus sueños puede tener libertad”*, ya que es capaz de solucionar aquellos problemas que en su sueño devienen.

Así como dice Enrique de Santiago *“A partir de los Surrealistas ya no habrá límites ni barreras entre el sueño y la vigilia, la razón y lo irracional, lo bueno y lo malo”*³⁷

II.A.6. La Suprarrealidad

Los Surrealistas plantean la libertad de la razón como vimos anteriormente, la razón rompe con la libertad y ésta sólo puede encontrarse en el sueño, entonces, la fusión del sueño con la realidad se convierte en la suprarrealidad, lo que sería por lo tanto la “realidad absoluta”

Con respecto a la percepción de la realidad, dentro de las mesas de conversación que se sostuvieron con Enrique de Santiago apareció una idea que es muy aclaradora, ***no hay que confundir fantasía con Surrealismo***, esto es importante, puesto que cuando un hecho es fantasioso se entiende que lo que está ocurriendo es una fantasía, *“una irrealidad surgida a partir de una*

35 “Surrealismo o la rebelión del espíritu.” Enrique de Santiago

36 Más información en sociología de la locura de Enrique Gómez Correa.

37 Enrique de Santiago “Surrealismo o la rebelión del espíritu.”

racionalidad” sostiene de Santiago, mientras que en el Surrealismo, lo que ocurre se entiende como una dimensión real, que a veces puede no comprenderse, pero que si corresponde a la realidad.

El Surrealismo tiende a la recuperación total de nuestra energía psíquica. **Consiste básicamente en la iluminación sistemática de lugares ocultos y el oscurecimiento de otros lugares (que estarían cercanos a la razón).** Una de las operaciones que tiene el Surrealismo, tendría que estar determinada por la desvinculación del dominio consciente. Llegando a un fin que es espontáneo y directo. ¿Cuál sería el método para llevar a cabo esta operación? El camino directo vendría desde el “automatismo psíquico”

Breton define el Surrealismo en su Primer Manifiesto: “*Surrealismo: Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral*³⁸”

Como anteriormente nombrábamos, el Surrealismo nace de la literatura por lo tanto no es casualidad encontrar que en la definición de Breton exista una alusión a que la expresión era en forma verbal. **El lenguaje para Breton es el medio que ha sido entregado al hombre para ser usado de modo Surrealista.**

Los temas que trata el Surrealismo según Breton son la revolución, los problemas del amor, de la locura, del arte y de la religión. Lo que busca éste movimiento es ir más allá de lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso. Es curioso que todas estas dicotomías que son aparentemente disímiles, se encuentren siempre interrelacionadas. Esto ocurre, ya que **la contradicción, es una de las constantes del Surrealismo.** Por ejemplo una de estas contradicciones estaría entre el pensamiento humano y el pensamiento “real” veamos aquello que esta exento de la razón, ligado a lo onírico contrapuesto a una multitud de seres individuales de pensamiento limitado.

II.A.7. Acercamiento del Surrealismo a Latinoamérica

Uno de los puntos importantes que no ha sido desarrollado hasta el momento correspondería a lo **chamánico**. En la búsqueda del Surrealismo, producido por la vaciedad del hombre europeo, **nace un interés por las artes de “otros mundos”**, ligado fundamentalmente a culturas alejadas de la sociedad europea, como puede hablarse de Latinoamérica, Oceanía y África.³⁹ Por lo tanto no sería raro que dentro de los temas encontrados por éstos europeos, estuviesen presentes **el animismo y lo chamánico**, los cuales son propios de nuestra cultura latinoamericana y en ellos se desarrollan mitos y visiones de la vida que a simple vista no parecen racionales, sin embargo para Latinoamérica constituyen una verdad; como el valor que adquiere por ejemplo una *animita*, o bien el conocido *rito del angelito*. (Aunque hoy en día éste ha dejado de practicarse, constituye parte de nuestra historia, y como un antecedente más cercano a lo rural)

Enrique de Santiago en uno de sus artículos de la revista “*Escáner cultural*” agrega “(...) **nosotros Surrealistas enfocamos nuestra mirada a aquellos que nos precedieron en lo mágico, en el erotismo sublime, en los viajes astrales y la interpretación de los sueños, y volcamos nuestros sentidos para recuperar la**

³⁸ BRETON André , Manifiestos del Surrealismo, Edit Argonauta, Segunda edición Buenos Aires Argentina, 2001. Pág. 44

³⁹ Aquello que ellos llamaban “exotismo”

cultura que de hecho, vivía en armonía con su entorno. Pero nuestra diferencia con aquellos movimientos que se alzaron en Europa, tomando algunos rasgos de lo primitivo, será de todas maneras, la cercanía y proximidad con lo esencial, a diferencia de los europeos a los cuales les llegaban solo algunos remanentes de nuestras culturas antiguas por una obvia distancia geográfica.”

Por lo tanto no es extraño que en Latinoamérica y en Chile exista con fuerza este movimiento, ni menos hoy en día, donde hay quienes que desarrollan su búsqueda frente al vacío que ha dejado la globalización, y si hacemos el paralelo, entonces sería como hablar de ese vacío que existió en el periodo de entreguerras. Además de esto podemos agregar, que Breton declara que los otros países que tienen gran carga Surrealista serían Argentina, México y Chile. A continuación pondré el poema escrito por Breton a su esposa chilena Elisa Bindhoft

Al país de Elisa.
 Tú que roes las hojas más fragantes del planeta
 Chile
 Eres la oruga de la mariposa luna
 Tú cuya estructura total desposa
 la tierna cicatriz de la ruptura de la luna con la tierra
 Chile de las nieves
 Como la sábana de una hermosa mujer arroja al levantarse
 He descubierto en un relámpago
 Lo que eternamente a ti me predestina
 Chile
 Por esa luna de la séptima morada de mi tema astral
 La Venus del Sur veo
 naciente no ya de la espuma del mar
 Sino allá en Chuquicamata de un chorro de azurita
 Chile
 Con aretes araucanos en pozos de luna
 Tú que a las mujeres brindas los ojos de bruma más hermosos
 Tocados con la pluma de un cóndor
 Chile
 Nada hay mejor que decir de la mirada andina
 Afina el órgano de mi corazón con la estridencia de los
 esbeltos veleros de estalactitas
 del Cabo de Hornos
 Chile
 De pie sobre un espejo
 Y devuélveme lo que sólo ella posee
 Un ramo de mimosa que aún en el ámbar se estremece
 Chile de los cateadores
 País de mis amores.
 (André Breton, 1946)



animismo propio de la cultura latinoamericana.



El reflejo en el agua, conformación de una imagen natural.



Un desierto florido, relación inconexa, el desierto más arido del mundo florece.



Salas de Atacama.

II.A.8. La Imagen del Surrealismo

Otro punto importante del Surrealismo es su imaginario, el cual no sólo se compone de una estructura visual si no que a su vez puede estar descrito desde las palabras.

A continuación se va a establecer uno de los rizomas considerados de importancia para esta tesis, puesto que, para Breton *“Es el diálogo la forma que más conviene al lenguaje Surrealista, se enfrentan en el dos pensamientos, de modo tal que mientras uno se entrega, el otro se ocupa de él”*.⁴⁰ Aquí nos podríamos preguntar... ¿Este sería el nexo importante entre surrealidad y teatro? Siempre que entendamos que el teatro tiene la ligazón del Actor-texto, y por otro lado el mundo visual que se conforma. Con respecto a esta frase se entendería como más adelante se establecen, diálogos sin sentido en el Teatro del Absurdo, ya que lo que propone esta idea es el desorden, el dialogo y su verdad absoluta; el pensamiento funciona de la manera en que el interlocutor es su enemigo. El lenguaje en este tipo de diálogos libera al interlocutor de la cortesía y el diálogo se compone de soliloquios paralelos, de ecolalia⁴¹.

De todos modos la relación del diálogo Surrealista, el diálogo de un loco y el Teatro del Absurdo, es una relación que no deja de aparecer en forma dilucidadora. Por ejemplo existió una obra de teatro que era Dadá, el cual según Breton sólo buscaba confundir. Esta obra fue escrita por Tristán Tzara, y se llamó *“El corazón con barba”*. Por lo mismo, esta manifestación no dio muchos resultados con el público, porque los espectadores no le encontraban sentido. Vale la pena resaltar que si existieron obras teatrales Surrealistas y también existió más de una en Chile: *“Mandrágora, rey de gitanos”* de Enrique Gómez Correa en 1954, la cual solamente fue estrenada en Venezuela (más adelante se detallará en el escrito acerca del Teatro Surrealista)

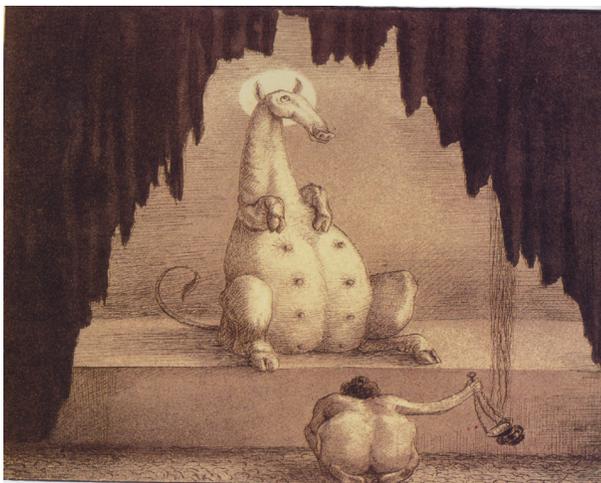
Frente al problema de la imagen, existen varias teorías que fueron expuestas por Breton en el Primer Manifiesto Surrealista por ejemplo; según Baudelaire, *las imágenes se le presentan al hombre de una manera espontánea, no se pueden alejar ya que, la voluntad no tiene poder sobre las facultades mentales*. A este

40 BRETON André Manifiestos del Surrealismo. Pág. 54

41 Sumo a lo anterior que en el segundo manifiesto, Breton recibe una serie de críticas de varios de los Psiquiatras, ya que lo que se puede encontrar en este tipo de diálogos, es una serie de repeticiones de formas usadas por los “locos”, y de alguna manera estos pacientes decían que si breton no planteaba que fuese enfermedad, ellos entonces estarían sanos. La ecolalia consiste por ejemplo en repetir la última palabra que el interlocutor le dice.



“Ubu Rey” fue inspirador en cuanto a la desestructuración del lenguaje representándose desde la ecolalia.



“Adoración” Alfred Kubin, 1902. Se rescata en esta imagen la ilustración de la instauración de un diálogo entre personajes inconexos, además como un antecedente en cuanto a la creación de imágenes de gran libertad.

punto se uniría a una de las características planteadas por André Breton que corresponde al azar, que para los Surrealistas se refiere al azar objetivo.

*“La imagen es una creación pura del espíritu.No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más distantes y precisas sean las relaciones entre las dos realidades que se ponen en contacto, más intensa será la imagen y tendrá más fuerza emotiva y realidad poética”*⁴²

Para Breton la imagen más poderosa es aquella que presenta el grado más elevado de la arbitrariedad; es la que de alguna manera necesita mas tiempo para ser traducida al lenguaje práctico. Esto ocurre porque, para él, este tipo de imágenes, poseen gran número de contradicciones. Muchas imágenes, al venir de la mente, se presentan sin conexiones aparentes y hasta parecen irrisorias.

Podemos aventurarnos a concluir que estas conexiones no son al azar, porque de algún modo la mente está intrínsecamente conectada con un universo que representa un sin fin de realidades. **Aquellas conexiones que no se comprenden a simple vista corresponderían al inconsciente.**

Según Enrique de Santiago el ser conciente encuentra dificultad para ordenar este cúmulo de imágenes, producto de su desapego de la surrealidad originaria o primigenia del ser, la que sólo es cabalmente entendida por la inconciencia, ya que la razón se encuentra separada de la magnitud total de la imagen onírica, la cual únicamente se transmite sobre un delgado hilo conductor en la que al iniciarse el proceso de transmisión de información, ésta se desordena y se omite debido a los agentes auto-represores que operan desde la conciencia, debido a la **moral** impuesta por la formación social.

De alguna manera se puede ilustrar que el pragmatismo del capitalismo y la clase política que se beneficia con él, está asociado a intereses individuales que atentan contra la libertad que impone el Surrealismo: Breton, en el tercer manifiesto habla del enemigo que es el dinero, el cual vive entre los artistas como un tirano común. Esto ocurre ya que, el artista crea una obra. Ésta obra es vendida y tiene gran aceptación, el público pide más de estas obras y el artista al encontrar un nicho, empieza a crear más. Entonces lo penalizado por Breton sería que el arte, al estar subordinado al dinero, limita la libertad del artista para crear, ya que la idea que el artista plasma es una visión que ya ha sido planteada por éste en otras ocasiones.

Breton tiende a condenar a los artistas que de algún modo han ido perdiendo sus estilos para poder vender. Entonces, dice que *“Solo puede existir una gran expedición en el dominio del arte cuando se emprende con riesgo de la propia vida”*.⁴³

Entonces fijemos cuales serían **los enemigos acérrimos del Surrealismo: la indiferencia, la ignorancia, el realismo y la subordinación de los artistas al dinero (capitalismo) en su forma imperialista.**

42 Pierre Reverdy cit.pos. André Breton, Manifiesto Surrealismo 1924.

43 Breton André, Manifiestos del Surrealismo, Editorial Argonauta, Segunda edición Buenos Aires Argentina, 2001
Pág. 169.

II.A.9. En resumen

El Surrealismo estaría determinado por seis antecesores que dieron pie a este movimiento:

1. Simbolismo
2. Psicoanálisis
3. La pintura metafísica (De Chirico)
4. Dadá
5. El romanticismo también podría agregarse como fuente inagotable de la exploración de la metáfora.
6. El expresionismo

Los temas abordados por los Surrealistas giran en torno a:

- La libertad
- Lo onírico
- El erotismo
- Lo espiritista
- El arte de los médiums.
- Lo primitivo
- Lo chamánico.
- El automatismo psíquico



Enrique de Santiago, "*El vidente*",
En esta obra podemos ver como se reúnen varios de los elementos
nombrados anteriormente como lo inconexo, la metafísica, lo
onírico, entre otros.

1.D.Elementos Surrealizantes

II.B.1. ¿A qué le llamamos “Elementos Surrealizantes”?

Stefan Baciú expone en su libro *Surrealismo Latinoamericano* que existen dos condiciones que se manifiestan a partir del Surrealismo: **Los planteamientos que son esencialmente del movimiento** y que le dan forma a éste, y por otro lado **las manifestaciones surrealizantes**, que sin pertenecer directamente a ésta doctrina tienen una gran carga Surrealista, considerándose una influencia manifiesta del Surrealismo en cualquier otra expresión, pero que no es perteneciente al movimiento. Es el caso que podemos encontrar en la poesía de Pablo Neruda y de gran parte de los poetas latinoamericanos, lo mismo ocurre en la pintura, con el surgimiento del Pop Art, parte del Expresionismo Abstracto y otras artes visuales.

Volvemos a citar la definición que hace Breton con el fin de identificar qué elementos son básicos y esenciales del movimiento. “*Surrealismo: Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral*”⁴⁴

Breton define que el Surrealismo va a quedar dimensionado frente a la veracidad que tenga aquella obra con respecto a lo que al inconsciente se refiere, sería algo como hablar de la veracidad de una lógica que se vuelve ilógica, pues, se relaciona directamente con aquello que no podemos controlar con la razón, ya que es exclusivamente el *sin razón* aquello que Breton plantea como netamente Surrealista.

Sin embargo, si analizamos el movimiento Surrealista, tanto en pintura, como en literatura, incluso en el Cine y en el Teatro, podríamos encontrar **ciertos elementos que se reiteran** y que nos permiten vislumbrar que una obra se acerca o está influenciada por éste movimiento. Se puede observar que hoy en día muchas de las acciones artísticas tienen incorporados elementos surrealizantes, (inclusive hasta en publicidad, sin embargo, no nos detendremos en ese punto) pero no podemos nombrarlas netamente Surrealistas, puesto que muchas veces no lo son, (porque el artista es considerado Surrealista cuando es militante del movimiento y se inscribe dentro de sus postulados) y es por esto que quiero exponer cuáles son éstos elementos que han dejado huellas en nuestro teatro.

Por ejemplo como dice Octavio Paz “*Uno son los poetas surrealizantes y otros los poetas Surrealistas*”⁴⁵ Y del mismo modo Stefan Baciú se refiere a este mismo tema. “*Ningún surrealizante, todos los Surrealistas. Únicamente los Surrealistas y solo ellos*”⁴⁶

El Surrealismo, como plantea Enrique de Santiago “*(...) es la manera ignota del ver, es la verdad revelada cuando niños, pero perdida en la oscura fagocidad de la realidad ilusa, es todo aquello que cada cual conocía, siendo esta surrealidad solo una lejana pulsación en el inconsciente (el inconsciente,*

⁴⁴ Breton André, *Manifiestos del Surrealismo*, Edit Argonauta, Segunda edición Buenos Aires Argentina, 2001

Pág.44

⁴⁵ Octavio Paz, “Plural”, N° 35, Agosto de 1974

⁴⁶ Stefan Baciú, “Antología de la Poesía Surrealista” página 21



"Salto Mortal"

Dibujo de Alfred Kubin Pluma y tinta sobre papel. 30,2 x 22,7 cm. 1902. Colección privada, Viena.



Grabado de Roberto Matta, correspondiente a la década del 50, esta se rescata el erotismo que incomodaba al burgues, esta serie es única y cuya placa fue destruida en los años 70.

es la luz de la anterior y única conciencia, la de los muertos, los no-natos, los delirantes, los locos, los niños y primitivos). Esta pulsación es lo surrealizante, el tímido latir de una verdad oculta."

Por lo tanto podríamos decir que los elementos surrealizantes son aquellos pequeños atisbos de Surrealismo que se asoman desde nuestro inconsciente, que hacen juego pero que no se atreven a explotar el Surrealismo interno.

Los elementos surrealizantes, serán el corpus que permitirá hacer el análisis de gran parte de ésta tesis, ya que a partir de éstos elementos podríamos determinar si existen en nuestro país atisbos de Surrealismo en el teatro.

II.B.2. Definición de elementos Surrealizantes

A continuación armaré seis grupos que conforman una serie de conceptos que sin ellos una obra no podría ser Surrealista, éstos son los elementos:

El Erotismo

El amor, el erotismo desde el inconsciente. Podríamos hablar del término en dos maneras diferentes.

La primera; **erotismo tomado como un acto de rebeldía frente a la burguesía**, se libera de la moral al hablar de temas que para el burgués incomodan. Hoy en día un grupo Surrealista⁴⁷ español relaciona éste concepto con las sociedades de consumo y como ellos abordan el dinero con la desacralización del cuerpo⁴⁸.

Por otro lado está **el erotismo como un momento sublime y privilegiado en la vida**, cuando esta relacionado con el amor. Esta visión contempla la idealización extrema, en representación a eso se encuentra una mujer. ¿Será que se representa a la mujer como la alegoría de la vida en general? Como si hablásemos de tierra fértil. En este sentido, los Surrealistas continúan con las antiguas creencias de la diosa benefactora y creadora: Gaia, la Pacha Mama, etc. La mujer desde el punto de vista de la

⁴⁷ Gracias al Umbral Secreto, pude corroborar que hay una gran variedad de grupos Surrealistas a lo ancho del mundo, y que incluso gustan de apoyar a sus mismos compañeros Surrealistas, enviando más de 400 obras con el fin de donarlas y de contribuir al conocimiento de éstas en nuestro país. Sin embargo el grupo de Madrid al cual estoy citando, es uno que no participó de la muestra, por lo que podríamos deducir que hay muchos más de los que pudimos contactar.

⁴⁸ Mas sobre esta información en <http://grupoSurrealistedemadrid.org/node/11>, Escribe Antonio Ramírez del Grupo Surrealista de Madrid. De todos modos siempre es un aporte revisar ésta información actualizada, pero la hipótesis que ellos plantean desviarían el objeto de estudio.

Alquimia, el Hermetismo o la versión de los ocultistas desde los gnósticos hasta lo chamánico

“La figura que centra el erotismo Surrealista es la imagen materna, la mitad perdida del andrógino primordial, la Mujer⁴⁹ vista como la dueña indiscutible del poder sexual, pero también como lo extraño, lo absolutamente otro. Breton, Aragón, Edouard, Benjamin Péret o Salvador Dalí hacen un canto decididamente monogámico al amor de la ella primigenia, vista como una fuerza irracional tónica, separada definitivamente y por su misma naturaleza del mundo de la inteligencia, el trabajo o la revolución política”⁵⁰

De todos modos lo que plantea Fernando Savater, es que esta idealización y sacralización hacia lo femenino desde el Surrealismo genera ciertas contradicciones pues, mientras ensalzan a la figura femenina, por otro lado quieren asesinarla.

La Metafísica

Dentro de este concepto podríamos encontrar todo aquello alusivo a las médiums, al mundo chamánico, aquello que se comunica con la tierra, como sale descrito de algún modo en el *Tercer Manifiesto Surrealista*, escrito en 1942 o en el libro *Arcano 17* de Breton. En éstos manifiestos se buscan las artes y tradiciones de otros mundos, ya que se plantea que no hay sociedad sin un mito social.

“El mundo clama por encontrar algo más allá en esta vida y el Surrealismo, al igual que en periodos de crisis pasadas, resurge como una visión de la búsqueda interior que se ofrece a través de muchas vías, como una manera de reconocernos como esencialidad. Allí están entonces, los sueños (lo onírico) lo animista, lo chamánico, el arte de los médiums, la cultura de los videntes, la metafísica, lo lúdico, la patafísica, el absurdo, el delirio ordenador, la suprarrealidad toda, más real que la realidad, más sabia, pero lamentablemente ocultada para no dar entendimiento ni razón, hecho que es auspiciado por los mismos que nos privaron del conocimiento primigenio y de los sofismos universales”^{.51}



Dibujo de Alfred Kubin llamado “Nuestra madre de todos la tierra”, 1902, encontramos otra mirada acerca del erotismo ligado a la fertilidad de la tierra.



“El gran dragón rojo y la mujer vestida de sol”. de William Blake, 1806.

Se toma esta imagen Simbolista como referente para la explicación de los seres que no corresponden a una lógica real, sino a un universo desconocido.

49 ver el mito adámico de la Kablha mística

50 Por Fernando Savater, publicado en el diario Argentino La Nación , Miércoles 19 de marzo de 1997

51 Enrique de Santiago, del artículo publicado en Revista web “Escáner cultural”



"La Peonza"
Hans Bellmer 1944-1949.
incorporación de diversos
elementos inconexos, en este
caso partes del cuerpo humano
dispuestos en una forma.

*"Homenaje a los maestros libre
pensadores"*

Giordano Bruno,
exponente del Umbral Secreto 2009.
de este artista se rescata su
irreverencia, y el impacto que busca
en sus creaciones, con el fin de
provocar a los espectadores.



Lo inconexo

Dentro de éste grupo podría describirse como todo aquello que está relacionado al **inconsciente**, al **azar**, lo **onírico**, el **automatismo psíquico**, las **contradicciones**, las **contraposiciones de dos realidades alejadas** que conforman una imagen Surrealista.

Como dijo Pierre Reverdy citado por André Breton en el primer manifiesto *"La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación si no del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas."* Inclusive plantea que mientras más elevada sea esta **contradicción**, mas fuerza tendrá el mensaje final. Por ejemplo; en plástica podríamos hablar del collage, como la unión de diversas realidades que conforman una nueva, a raíz del azar y la contradicción.

El lenguaje como dice Breton en el Primer Manifiesto 1924 *"el diálogo es la forma que mas conviene al lenguaje Surrealista"*. Por ejemplo; se plantea que dentro de ésta forma de articulación de mensaje estaría el **desorden**, y **mensajes laterales**, por ejemplo se pueden sostener en una imagen 2 discursos completamente distanciados y que se unen entre sí. El lenguaje Surrealista **Libera al interlocutor de la cortesía**. La ecolalia.⁵²

El Impacto.

Correspondiente más que nada al **impacto que se provoca al pensamiento y accionar de lo burgués**. Provocación tanto desde las imágenes, palabras, actos. **Lo irónico**. Aquí también se desarrolla el tema del **humor negro**.

Ir más allá de lo bello y lo feo para comunicar un estado de consciencia.

Lo político, la relación con la lucha social y el discurso, el impacto que produce una postura política frente a la religión católica. Presentes en el segundo manifiesto y en el tercer manifiesto cuando se separan de la iglesia y el dinero.

La Libertad

Presente en la imaginación el estilo de vida que ellos plantean. Éste concepto aparece en el Primer Manifiesto (1924).

Los Surrealistas no le temen a la locura, porque podría ser otro estado de consciencia.

Liberación mental, hacer aquello que dicta la imaginación *"Sólo puede existir una gran expedición en el dominio del arte cuando se emprende con riesgo la propia vida"*⁵³

⁵² Esta forma sería una perturbación del lenguaje. Si tenemos dos personas sosteniendo un diálogo; un sujeto emite una frase y el otro repite de manera involuntaria y en su presencia palabras o frases ya pronunciadas.. Por lo general se asume ésta palabra como si fuese en tono de burla. Esto es muy recurrente en el Teatro del Absurdo ya que no permite seguir un diálogo normal entre dos personajes.

⁵³ André Breton Prolegómenos a un tercer manifiesto del Surrealismo o no. 1942. Manifiestos del Surrealismo, Edit. Argonauta, Segunda edición Buenos Aires Argentina, 2001 Pág. 169



“La traición de las imágenes”

René Magritte

1928-1929.

Romper lo que entendemos por las imágenes, invita al espectador a otorgarle una nueva lectura.

Con respecto a la liberación mental no está de más nombrar lo **Onírico**, lo cual está relacionado con el inconsciente. Es el lugar donde la mente no tiene prejuicios y puede soltar libremente la información y las imágenes a veces inconexas, pero que a su vez tienen una coherencia.

Liberación de la lógica y las *convenciones*, por ejemplo en el libro de Arte de siglo XX aparece una obra que se llama “La traición de las imágenes⁵⁴” de René Magritte en el cual se ve retratada una pipa, en la obra plástica dice “*Ceci n`est pas une pipe*” lo que significaría en definitiva “*¡esto no es una pipa!*” la ilusión y realidad se plantean de igual manera. Es interesante el ejemplo recién nombrado puesto que todo lo que estamos viendo en una imagen es lo que entendemos por una pipa, y lo que hace el autor es una invitación a verla de otro modo, rompiendo ataduras.

La Poesía (la Metáfora)

Por otro lado podríamos hablar del uso de la **metáfora** y de la síntesis de un objeto a nivel de un símbolo, así como en la plástica nos hablaban Magritte, Dalí etc. De allí, se desprende la innegable afición de los Surrealistas por la manifestación de los Románticos y de los Simbolistas

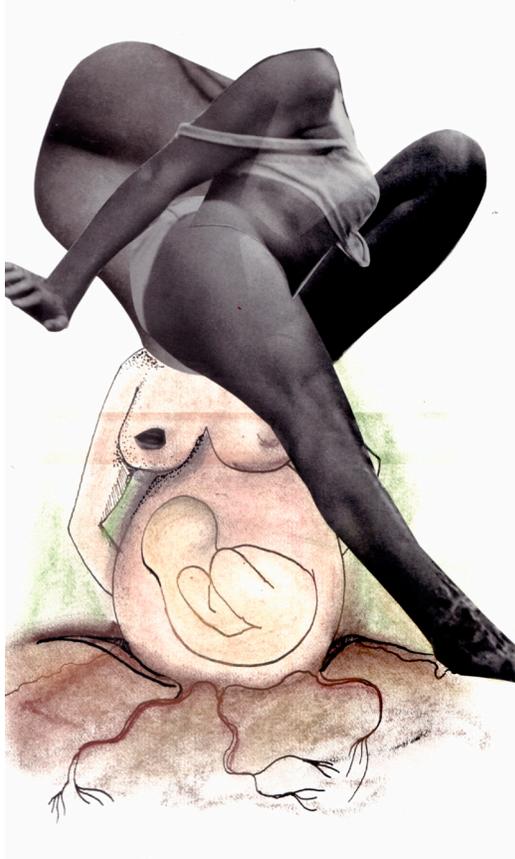
En este sentido para los Surrealistas, “*la poesía es la manifestación ordenadora que despliega los estados maravillosos perdidos por la cercanía del hombre con una sociedad basada en la racionalidad, y que a su vez mantiene los estados de lucidez de estos estados de trance, que se asoman lejos de toda lógica, y que dan curso a la vida trascendente que se encuentra inscrita en ella, y que también en su acercamiento con los espacios colindantes con el azar surgido de sus palabras, ocurre un salto de exploración constante, sin contener en ella algún tipo de dogmatismo ideológico, que se entienda como freno a las infinitas posibilidades de la misma*”⁵⁵ (Enrique de Santiago)

Con el fin de hacer un cruce a nuestra doctrina, haremos referencia a Anne Ubersfeld en su libro “El objeto teatral” habla de la metáfora desde la retórica de los objetos, se refiere a estos objetos metafóricos como aquellos que aparte de su nivel funcional, aportan una carga simbólica, entendiendo que descansan en una relación culturalmente codificada: en teatro el simbolismo reposa en un objeto.

⁵⁴ Rene Magritte 1928-1929 ver imagen en el libro Arte Siglo XX Pág. 147, capítulo arte y poesía.

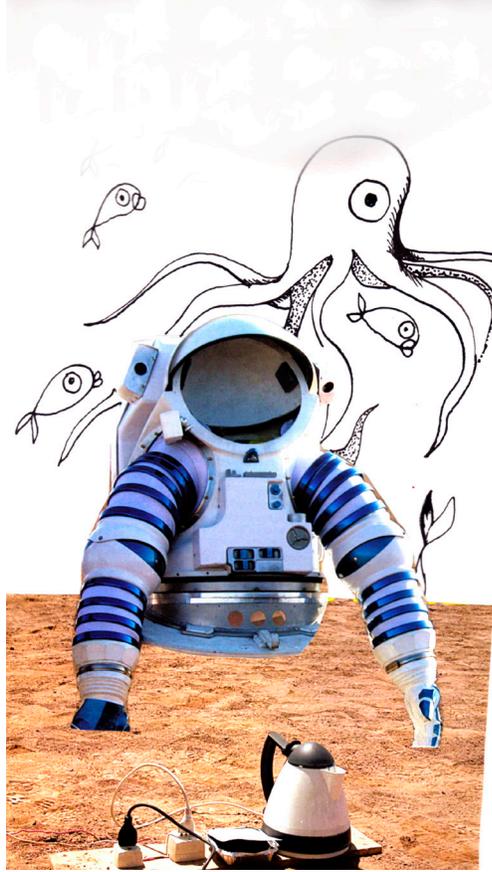
⁵⁵ Enrique de Santiago.

Elementos



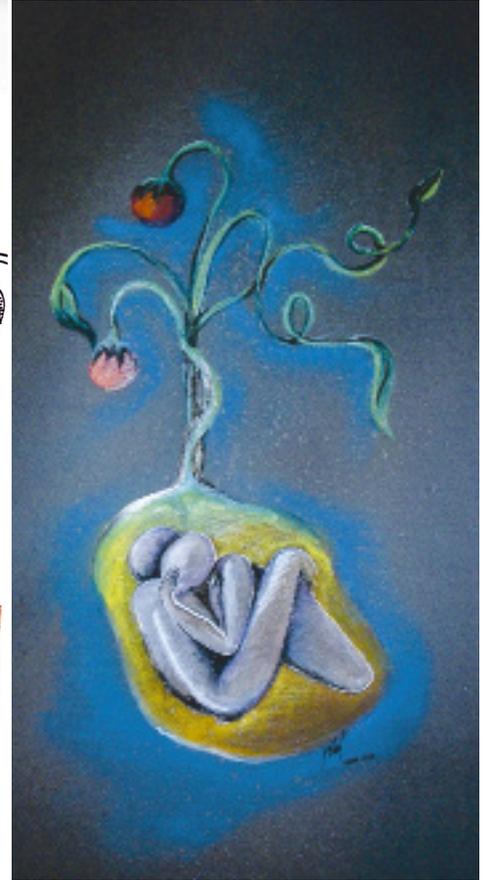
Erotismo

Inconsciente
Lo incónico
Rebelde ante la
burguesía
Sublime
Fertilidad



Lo inconexo

Automatismo psíquico
Contradicciones
Collage
Lenguaje
El azar

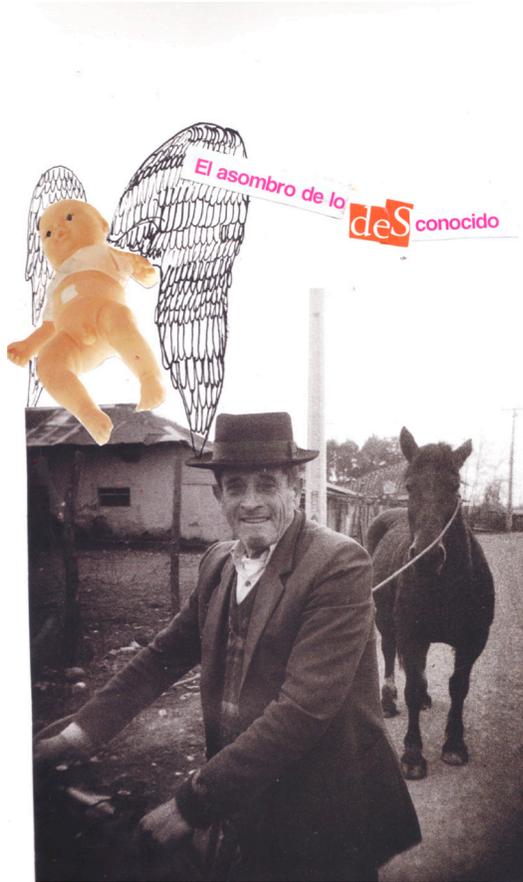


Metáfora

Síntesis

Onírico

Surrealizantes



Provocación

Impacto
Provocación al burgués
Ironía

Metafísica

Lo chamánico
Lo onírico
Animismo
Ilógico

Libertad

Liberación mental
Lo onírico
Ilógico



III. Antecedentes del teatro en nuestro país

“Dejaremos un rato la manta y las espuelas”
Escenógrafo del teatro experimental 1941

I Antecedentes del teatro en nuestro país

I.A. Breve barrido histórico y teatral entre 1900-1960.

III.A.1. Principios de siglo XX

A fines de Siglo XIX se hacían en nuestro país zarzuelas y diversos montajes de teatro clásico como obras de Lope de Vega, Calderón, y Shakespeare. Existía gran afluencia de compañías extranjeras, las cuales hacían sus obras en las salitreras: compañías argentinas, peruanas, españolas, las cuales tenían como repertorio obras menores o de “batalla” y por otro lado estaba la existencia de compañías francesas, italianas las cuales hacían obras mayores como óperas.

Con respecto al desarrollo del Teatro en Chile, los principios del Siglo XX, fueron años en los que hubo diversos avances tecnológicos y también existió una gran bonanza económica gracias a la riqueza que generaba la pujante industria salitrera. Sin embargo, al caer ésta industria, fue necesario que muchos de los campesinos migraran a la ciudad, situación que generó realidades paupérrimas por necesidades básicas y salud. En este período se forma el Partido Obrero Socialista, cuyos militantes generaban innumerables protestas para demostrar su descontento por el estado general político y social. En este sentido el teatro se vislumbró como un arma más de lucha y denuncia, por lo que no resultó extraño que apareciese un movimiento de Teatro Obrero.

El Teatro Obrero irrumpía en las oficinas salitreras, se dedicaba a defender y educar a los trabajadores en cuanto a sus derechos, fenómeno impulsado, principalmente, por Luis Emilio Recabarren. Además, un elemento importante que ocurrió, fue la aparición casi explosiva de nuevos dramaturgos, esto a partir de 1917, estos escribían un tipo de teatro, que era realista y costumbrista algo así como una fotografía del momento.

Si nos referimos al nivel de producción escénica que existía en ése momento, podríamos hablar de un diseño con telones pintados e iluminación plana como describe Carlos Ochsenius. Existían elencos inestables, con una gran variedad de Géneros teatrales y estilos estéticos, esto se debía a que por aquellos años las compañías no viajaban con sus obras por el país, por lo tanto debían ir rotando de estilos para demostrar de alguna manera variedad al público.

Los estrenos que habían en aquel entonces eran 2 o 3 obras por semana, limitando de esta manera la calidad de éstas, “*el nervio y la falta de digestión*”

Dibujo extraído de la *Revista Chile en cuatro momentos*, El Mercurio, (Zig Zag N° 38 1905). Tomo esta foto, pues ya en la época existía en nuestro país una abstracción y una propuesta gráfica. Si fijamos la atención en el dibujo, las barbas de los obreros comunican un mensaje del Movimiento Obrero en Chile a principios del siglo XX.



de éstos trabajos hacía que no se pudiese hacer las cosas como ellos esperaban- dice Rafael Frontaura en 1957 -y esto determinaba la risa del público”⁵⁶

Entre 1900-1930, se estaba estableciendo una nueva conformación de mercado teatral, este ya no estaría dirigido a pequeñas elites como a principios de siglo, sino más bien, se enfocaría ésta vez a un mercado masivo de clase media. En cuanto a las compañías, existía un circuito paralelo el cual era aficionado y sin fines comerciales.

La nacionalización de los grupos teatrales y repertorios fue necesaria, ya que ocurrieron una serie de sucesos tales como; la Primera Guerra Mundial, la apertura del canal de Panamá en 1914, los que influyeron en la mantención del flujo de las compañías extranjeras por lo tanto nuestro país se vio obligado a tener creaciones nacionales. Incluso en 1915 se crea el SATCH, (Sociedad de Autores Teatrales de Chile), con el fin de velar por el pago de la propiedad intelectual.

III.A.2. Florecimiento de una dramaturgia nacional (1917-1923)

Desde 1917 a 1923 se estrenaron 131 obras chilenas, lo que tuvo como resultado la creación de un público que iba a ver obras nacionales y que comenzaba a ser aficionado a estos montajes de contenido nacional. **Las temáticas que tenían éstas obras por lo general apuntaban a una democratización de la sociedad con el fin de dar vuelta la mirada de las autoridades chilenas hacia lo que ocurría aquí, más que estar mirando hacia las grandes urbes.**

En 1920, se postuló el surgimiento de una nueva sociedad, más equitativa, en el que el Teatro también debería actualizarse y renovar su discurso, aparecen entonces dramaturgos como; (...)”*Germán Luco Cruchaga, autor de La viuda de Apablaza (1928) y principal exponente del naturalismo criollista, y Antonio Acevedo Hernández, autor de Chañarcillo (1936), considerado el padre del teatro social chileno, que son los representantes de este fenómeno de avanzada cultural*⁵⁷”.

⁵⁶ El estado en la escena, teatros universitarios de Santiago 1940-1973 Carlos Ochsenius Santiago, Chile, 1982 Pág.93

⁵⁷ http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=dramaturgiachilena



Afiche de opereta francesa a de principios de siglo XX, Revista *Chile en cuatro momentos*



“*Chañarcillo*”, de Acevedo Hernández 1936, remontaje Teatro experimental, Universidad de Chile.

Estrenada en 1953, esta obra es considerada por los estudiosos como Surrealista, pues trata el tema de la alquimia.

Sin embargo, podemos encontrarnos con una obra costumbrista que muestra los brotes de una nueva temática. En la foto se puede notar la síntesis espacial, mostrando dos espacios simultáneos, donde las paredes se encuentran a modo referencial y de fondo se ven las montañas integradas a la escena.

Al existir un alza en el movimiento teatral se empezaron a construir salas de teatro a lo largo de nuestro país, con el fin de hacer llegar el teatro a todo tipo de clases sociales, comenzaron las giras y funciones de carácter popular, por lo tanto el tipo de personajes y de lenguaje que se usaría sería de modo coloquial para hacerlo mas asequible a todo tipo de espectador. En resumen el discurso que se producía era local, y se tomaban temas de contingencia nacional.

Por otra parte desde principios de Siglo XX hasta los años 50 se vive en Chile una gran inestabilidad política, del mismo modo, dentro del periodo que estamos señalando nuestro país fue considerado como uno de los más afectados por la crisis del año 29.⁵⁸

III.A.3. Decaimiento del teatro chileno década de 1930

En los años 30 se favorecen todas las expresiones teatrales por igual, aparece el teatro obrero y aficionado, una de las medidas que se toman, es la enseñanza del arte escénico y escenográfico por parte de profesionales y aficionados.

A fines de ésta década hubo un decaimiento en el teatro chileno ya que al teatro que se producía en ese momento la hacia falta modernizarse. Esto ocurre por que los autores hacían obras de géneros menores tales como; el teatro de revista, los entremeses cómicos, el bataclán.

Fernando Debesa en el libro Antología del teatro chileno contemporáneo se refiere al teatro antes de la década del 40' *“Antes de esta fecha, el arte dramático se desarrollaba en nuestro país con “reglas del juego” heredadas de España y los espectáculos carecían de todo rigor técnico. No existían - ni siquiera se concebían- las tareas de director, de escenógrafo, de iluminador, de diseñador de vestuario”*⁵⁹ por lo tanto según como se refieren los estudiosos y entendidos del tema realmente el teatro necesitaba profesionalizarse.

Por otro lado podríamos decir que la llegada del cine sonoro a principios de la década del 30` tiene influencia en el teatro, según Carlos Ochsenius, entonces, si sumamos a la baja calidad de las presentaciones como dice la cita anterior más la llegada del cine sonoro, era necesaria la renovación del lenguaje teatral.

Según Juan Andrés Piña, *“las razones de las crisis de los espectáculos fueron, esencialmente la irrupción masiva y avasalladora del cine sonoro, que no solo se quedo con las preferencias del público sino que absorbió para sí las salas antes dedicadas al teatro”*⁶⁰ Este es un punto importante ya que con los motivos recientemente expuestos, como la falta de lugar para hacer las representaciones hizo necesario reinventarse y agregarle cierta vitalidad al teatro.

enprimeramitadelsigloxx

58 Hudson, Rex A. (1994). «Evolution of the economy», Chile: A country study. Washington D.C.: GPO for the Library of Congress.

59 Debesa, Fernando Teatro chileno contemporáneo; El Tony Chico; El Árbol Pepe; Álamos en la azotea” Luis Alberto Heiremans, Fernando Debesa, Egon Wolff. Editorial Andrés Bello Santiago 1982. Pág. 5

60 Piña, Juan Andrés, “Dramaturgia, teatro e historia en Chile (1950-1990)” en el libro “Teatro Chileno contemporáneo, Antología” Edit Centro documentación teatral, Madrid 1992 Pág. 13

*“El teatro profesional está en decadencia. Sólo subsiste las atrancadas de Lucho Córdoba, los sketches de las compañías de revistas, la alta comedia de flores y las truculencias Surrealistas que otra primeras figuras ofrecen por variar. ¿Porqué no va el público a éstas representaciones? No es por el cine sino por la baja calidad. Margarita Xirgú tuvo un éxito loco por su teatro actual en forma y contenido”*⁶¹

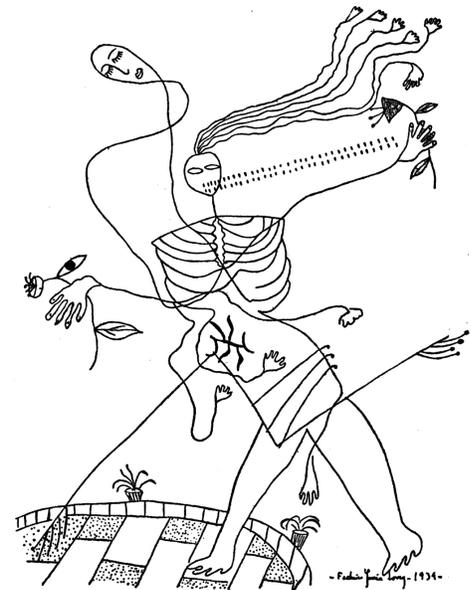
Sin embargo, la crisis cultural no sólo estaba ocurriendo en nuestro país sino, en Europa también, debido al periodo de guerras, lo que finalmente iba a dar como producto nuevo un nuevo lenguaje, por ejemplo, gracias a las guerras mundiales llega a Chile Margarita Xirgú, Luis Jovet, Ballet de Joss, los cuales fueron un aporte a la renovación de la escena de nuestro país.

Este punto es realmente importante cuando hablamos del área diseño y lo relacionado directamente a la tesis que se está realizando, pues, como expuso Fernando Debesa *“Margarita Xirgú se había puesto en manos de Cipriano Rivas Sherif, hombre de teatro de gran cultura y visión. Fue principalmente él-junto a García Lorca- el que renovó el modo de presentación escénica de la compañía, con conceptos claros de lo que debían hacer el director, el escenógrafo, el iluminador y el diseñador de vestuario. Por este doble motivo las temporadas de Margarita de 1937 y 1939 abrieron los ojos y decidieron el destino de muchos jóvenes chilenos que amaban el teatro”*⁶² En este sentido, las nuevas visiones que vendrían para el teatro tendrían la influencia directa o indirecta de García Lorca, quien estuvo relacionado con Buñuel y Salvador Dalí⁶³ y su pintura en España. Por lo tanto el teatro poético que desarrollaba García Lorca, pudo influir en las nuevas generaciones de gran manera.

Debesa plantea que Margarita Xirgú vino en reiteradas ocasiones a Chile a partir de 1913, donde las temporadas que resaltan fueron las de 1937, 1939, 1944, en las que desarrolló el universo de García Lorca, en las cuales comenta



García Lorca y su acercamiento al teatro de marionetas, *“Retablillo Don Cristóbal”* podemos ver como en la escena ya se jugaba con la escala humana y el quiebre de la perspectiva.



Dibujos de Federico García Lorca.

61 Publicado por “El siglo” 1941 cit. pos Carlos Ochsenius Pág.60.

62 Debesa, Fernando Teatro chileno contemporáneo; El Tony Chico; El Árbol Pepe; Álamos en la azotea” Luis Alberto Heiremans, Fernando Debesa, Egon Wolff. Editorial Andrés Bello Santiago 1982. Pág. 6

63 Dalí pintó los telones de la obra “Mariana Pineda romance popular en tres estampas” cuya actriz principal fue Margarita Xirgú. En 1927.

“nos maravilló y nos conquistó con su estética”

Según Fernando Debesa, Pedro Orthus fue un hombre clave para el desarrollo del nuevo teatro en nuestro país, y comenta lo siguiente *“años después él me contó- refiriéndose a Pedro Orthus -que la temporada de Margarita Xirgu en 1937 había decidido su vocación por el teatro”*⁶⁴

*“Con nuestro destino unido al europeo no pudimos menos que participar en esa misma etapa de transformaciones casi febriles que se estaba viviendo en las grandes capitales del mundo. Cambiaban las vidas de las gentes. Con ellas cambiaban también el arte, la poesía, el drama; era un espíritu nuevo, lo mismo en Europa que en Hispanoamérica. El mundo heredado del S. XIX empezaba a batirse en retirada”*⁶⁵.

III.A.4. Aparición de Teatros Universitarios

En 1938 con el triunfo del Frente Popular, encabezado por Pedro Aguirre Cerda, Chile concentró sus esfuerzos en la educación. Con el lema *“Gobernar es educar”* se impulsa un revolucionario proyecto de educar a las masas (Las capas bajas se convierten en una creciente clase media), por lo tanto el estado se encargó de impulsar el desarrollo de muchas instituciones públicas. En conjunto con la Universidad de Chile se creó un Conservatorio de Música y una Escuela de Ballet. Y ya que la escena chilena estaba desgastada aparecieron los Teatros Universitarios que se encargaron de profesionalizar al *“hombre de teatro”*, dignificando la producción estética. Según Domingo Piga la renovación era profesional, no estaba encerrado de un carácter comercial, *“(…) formando al nuevo autor que representará a nuestra época, con personajes y problemas más de nuestro tiempo olvidando la arqueología de la “Belle Epoque” de nuestros abuelos y que algunos le hacían la actual fuerza. Todo esto significaba cambiar al público, prepararlo, crearle un gusto que no tenía”*⁶⁶

El *Teatro Experimental* de La Universidad de Chile comienza en 1941, lo que determinaría el resurgimiento de la escena teatral. Dos años más tarde surgiría en nuestro país el *Teatro Ensayo* de La Universidad Católica, ambos se encargaron de desarrollar nuevas temáticas sociales. Según Julio Duran Cerda, el movimiento teatral universitario no adhería a ninguna postura estética, mas tarde afianzadas sus raíces, se desprendería del naturalismo y del criollismo. En el Libro *“El estado en la escena, teatros universitarios de Santiago 1940-1973”* de Ochsenius aparece la siguiente cita que me hace sentido a estas palabras (...) *“dejaremos un rato la manta y las espuelas”* declaraba un escenógrafo del Teatro experimental en 1941.⁶⁷

Con el fin de que se ampliaran y se renovara la cartelera teatral se hizo un concurso anual de obras a cargo del teatro Experimental de la Universidad de Chile. ⁶⁸ De las obras ganadoras salieron muchos nombres nuevos que luego

64 *Ibíd.*

65 Grinor Rojo cit. pos Pág.93

66 Domingo Piga 1964 Cit. Pos. C Ochsenius. Pág.95.

67 Cit. pos 99

68 Listado de las primeras obras ganadoras del concurso anual de obras del Teatro Experimental: La isla de los bucaneros de Enrique Bunster (1945), Fuga de Juan Tejada (1946), El hombre que regresó, Santiago Del Campo (1947), Las Medeas, Fernando Cuadra (1948), Mi divina libertad, Gabriel Carvajal (1949), Las murallas de Jericó Fernando Cuadra (1950), El Invitado viene de lejos, de Hernán Millas (1951), Fuerte Bulnes de María Asunción Requena (1953), Mama Rosa, Fernando Debesa (1956), Discípulos del miedo y Mansión de lechuzas de Egon Wolff (1957), El camino más Largo, María Asunción Requena (1958), Parejas de Trapo de Egon Wolff (1959), El Abanderado, de Luis A. Heiremans (1961), Todos se fue, se irá, se va al Diablo, Alejandro Sieveking (1967)

aportaron a la dramaturgia chilena. Según Moisés Coterillo en el prólogo del libro Teatro chileno - antología, describe que gracias a la aparición de la generación del 50´ se despegan de los modelos del costumbrismo, realismo y del naturalismo de sus antecesores, para proponer una escritura dramática que oscila dentro de una búsqueda existencial, la crítica ética, el examen de las ideologías heredadas, la introducción del absurdo y la crónica social entre otras.

Como nombrábamos recientemente, al ampliarse las temáticas de representación se destaca la búsqueda de estructuras profundas de la existencia individual o colectiva. Las primeras representaciones universitarias incorporan una atmósfera alegórica, ficción poética fantasía y ensueño, e incluso existe la aparición de nuevos personajes en la escena nacional, personajes que no estaban ligados a nuestra realidad local, tales como caballeros medievales, duendes, demonios, santos y criaturas mitológicas (imágenes se puede poner las de las obras que salen a continuación nombradas)

Dentro de las obras que se realizaron en ése periodo podríamos destacar la búsqueda de un imaginario que se aparta del Realismo como por ejemplo; *“Noche de reyes”* en 1954, bajo la dirección y vestuario de Pedro Orthus, *“El Baile de Ladrones”* de Jean Anouilh, dirigida por Eugenio Guzmán, 1957, *El perro del hortelano*, 1962, dirigida por Domingo Tessier, (escenografía y vestuario Guillermo Nuñez). Aunque si bien esta considerada como una obra realista Egon Wolff, muestra en *Los invasores* 1961 una gran carga onírica al jugar con los planos de la realidad y del sueño.

Según Calos Ochsenuis, entre 1941- 1951, hay 5 obras nacionales, **dentro de una cartelera de 15 obras, estas se caracterizaban por tener el sello antinaturalista.** La generación del 57´ estrenó un total de cincuenta producciones nacionales.⁶⁹ Incluso el Teatro Ensayo decidió abocarse en ése momento a estrenar sólo autores de nuestro país



“El perro del hortelano”, de Lope de Vega.
Montaje en el teatro Antonio Varas 1962.
Del montaje se rescata el vestuario el cual podemos encontrar una semejanza formal con la obra expuesta anteriormente del pintor Simbolista William Blake.

⁶⁹ Exponentes nacionales:

Isidora Aguirre, Egon Wolf, María Asunción Requena, Sergio Vodanovic, Fernando Cuadra, Gabriela Roepke, Fernando Josseau, Luis Alberto Heirmans, Fernando Debesa, Jaime Silva, Jorge Díaz, Alejandro Sieveking. Realismo crítico, Wolff, Rodrigo Cuadra, Aguirre

“La escena como tal, debía modernizarse, para lo cual, se incorporaron nuevas y sofisticadas técnicas interpretativas y escenográficas, así como de iluminación y de diseño (vestuario, utilería, etc.) descubiertas desde hacía décadas por los teatros de los países desarrollados “⁷⁰ con respecto al diseño, Grinor Rojo se refiere en el libro de Ochsenius a la iluminación *“Ilimitadamente sugestiva, muchas veces suficiente para crear el ámbito escenográfico necesario para la realización de una pieza; la escenografía se reduce, se ciñe se estiliza; en ocasiones un par de elementos, cortinas tarimas o bastidores, son capaces de entregar el espíritu de una obra...”*

Una de las apreciaciones que aparece con mayor fuerza, es la que para poder distinguirse de sus potenciales competencias, como ahora ya podía ser el cine, **el teatro debía diferenciarse de éste a través de elementos que fuesen netamente teatrales, esto es, teatralizar el teatro.**⁷¹

Dentro de esta nueva teatralidad, o nuevo lenguaje escénico empezarán a notarse nuevas tendencias, como una nueva mirada del resultado teatral, la incorporación del diseño se hace importante ya que fuera del discurso que se quiere comunicar estaría presente la manera en que se va a realizar, **poniendo en claro la creación de espectáculos como un concepto de montaje teatral que incluye como una unidad el discurso, el diseño, la dirección.** El trabajo que se empieza a consolidar se daría como un teatro colectivo, en el cual las obras se armarían según las reuniones, ensayos y el trabajo en grupo. Por otro lado empieza a aparecer la ruptura de la cuarta pared, en que no es necesario un teatro netamente a la italiana⁷² lo que mas adelante daría paso a nuevos lenguajes.

Según Pedro de la Barra, primer director del *Teatro Experimental*, *“El espectáculo teatral no es obra de uno como en la poesía o la novela. Intervienen directores, actores, autores, escenógrafos, electricistas, etc., también participa el público como materia importantísima. ¿Tenemos nosotros estos elementos? La respuesta sería: Están, existen, pero en potencia. Formémoslos, pero no haciendo trabajar mecánicamente a los aficionados en obras grotescas e insustanciales que no estimulan la sensibilidad ni dejan enseñanza alguna. Se necesita gente nueva que recupere esta generación e inspirarla en valores de alta calidad estético-moral. Es preciso promover un sentimiento amplio y serio que no quede en el autor o el actor sino que abarque los múltiples problemas del teatro”*⁷³

Los teatros universitarios buscaban, al igual que en el “Momento de oro” de la dramaturgia chilena en los años 20, llegar a un gran número de personas democratizando el teatro. *“entre 1955-1970, las compañías, las instituciones teatrales, los críticos, así como la mayoría de los dramaturgos, despliegan una importante preocupación por la chilenidad. Por ésta entienden un fluctuar entre la propagación del teatro en todos los ambientes, y la producción escénica de obras autóctonas, nacidas de una tarea autoral hecha con materiales chilenos”*⁷⁴.

70 Pág.101 C. Ochsenius

71 Podríamos decir que esto ya sería una de las huellas que hoy tendría nuestro teatro pues hay una tendencia a usar la maquinaria teatral, y elementos de distanciamiento con el fin de dar a conocer eso tan “primitivo” que es distintivo de nuestra doctrina, que nos diferencia de las otras.

72 Entiéndase teatro a la Italiana como un teatro que se delimita según la relación que tiene con el espacio en que se reproduce la escena, en éste tipo de teatro, el resultado entre público y escena es frontal, como un teatro clásico, podríamos decir que es la forma más convencional que se practicaba desde el siglo XVII hasta el siglo XX, incluso hasta nuestros días encontramos formas de representación de éste tipo.

73 Cánepa Guzmán, Mario. Cánepa Guzmán, Mario. Historia de los Teatros Universitarios. 1a. Edición. Santiago: Eds. Mauro, 1995. 291 p.

74 Elena Castelo el teatro chileno de mediados de siglo XX, Editorial Andrés Bello, Stgo, 1982. Pág.22

I.B. Importancia del grupo *La Mandrágora* en el Teatro Surrealista chileno

III.B.1. Antecedentes del grupo.

La Mandrágora es un grupo esencialmente de Surrealismo literario, que se inicia con su creación poética en 1932-1933 primeramente en Talca para posteriormente trasladarse a Santiago, donde la mayor actividad fue entre los años 1938- 1944, con los exponentes Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres y Teofilo Cid.

Sin embargo, estos poetas continuaron separadamente después sus respectivas carreras literarias, en el caso de Jorge Cáceres hasta el año de su muerte en 1949, en el caso de Teofilo Cid cerca de mediados de la década del 60, Braulio Arenas hasta fines de los 80 y fines de los 90 como Gómez Correa, aunque siempre dentro de los lineamientos del Movimiento Surrealista.

Éstos personajes como indicábamos anteriormente, se conocieron tempranamente en las aulas del Liceo de Talca, pero luego se re-encontraron en Santiago, hay que entender que el impulso de este grupo Surrealista se dio gracias a que Vicente Huidobro traía de sus diversos viajes a Francia, revistas y mucho material que tenía que ver con éste movimiento (Revista *Littérature*, y publicación del Manifiesto Surrealista). Pero el grupo de jóvenes deciden una década mas tarde actualizar el concepto y contextualizarlo dentro de una realidad intelectual nacional incorporándole elementos propios de nuestra cultura chilena. *“Escribieron a André Breton, quien, sorprendido de tener seguidores en estas latitudes, los acoge y les concede la venia para explotar su “marca registrada” como mejor les pareciera.”*⁷⁵

El 11 De Julio de 1940, en la Universidad de Chile anuncian el nacimiento del grupo con el lanzamiento de su revista *“La Mandrágora: Poesía, Filosofía, Pintura, Ciencia, Documentos.”* La revista alcanzó a publicar un total de siete números, desde 1938- 1943 en los cuales participaron diversos artistas e intelectuales chilenos tales como; Gonzalo Rojas (*La miseria del hombre*), Ferando Onfray (*Trillada fábula en pro de la abolición del colmillo*), Gustavo Ossorio (*Presencia y memoria*), Jorge Cáceres, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, el pintor Eugenio Vidaurrázaga, Mario Urzúa, el músico Renato Jara, Alejandro Gaete y Mario Medina.

Según Braulio Arenas, uno de los fines de *La Mandrágora* sería *“(…) sistematizar, en un grupo, todo lo que podría considerar su destino poético, algo así como una escuela de iniciación del Surrealismo en la que intercambiaron las primeras ideas en cuanto a organización que, en plano literario, tendría ciertas intenciones terroristas. Junto al entusiasmo, la pureza, los sueños, la libertad, también actos negros, sentido amenazante de la existencia, y en fin, inaugurar un ciclo de provocaciones que alteraran la realidad circundante”*

⁷⁶

La Mandrágora se postula como prolongación del Surrealismo europeo, especialmente el francés que es su génesis. Por otro lado el contexto en que se desenvuelve, es dentro de un ascenso de capas sociales medias, ligadas al

⁷⁵ <http://www2.udec.cl/~mariasmo/literatura/La%20Mandr%e1gora.htm> ver pagina Web dedicada a La Mandrágora
⁷⁶ La misma página Web anterior.

Frente Popular durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda.

Si bien, el énfasis que tuvo éste grupo en sus primeros momentos fue desarrollarse como un proyecto que buscaba la socialización dentro de un discurso político, refiriéndose a la destrucción capitalista circundante, reuniendo de algún modo los principios marxistas pero sin colaborar directamente con proyectos de la izquierda política del momento. Luego hubo un distanciamiento frente a este postulado y se apegaron hacia los manifiestos del Surrealismo francés que se distanciaban del Comunismo, debido a las atrocidades cometidas por Josef Stalin. Entonces, la búsqueda que siguió el grupo se acercaba al culto del inconsciente freudiano.

La Mandrágora según Naín Nómez es netamente Surrealista, pero constituyéndose en una mezcla ya que sus parámetros estéticos son los europeos, mientras el discurso y los actos referidos a la acción social serían propios de nuestro contexto social y según el autor tienen una repercusión más anárquica que real.

Como publicó el grupo en uno de sus ejemplares ***“Nuestra poesía aspira, ante todo, a ser una voz de protesta, una voz de alarma. Ella está signada por la exageración. Seguramente que hoy por hoy muchas de nuestras experiencias no serán comprendidas. Pero tarde o temprano, las veremos aceptadas plenamente. Nosotros serviremos de punto de unión. Hemos adelantado nuestro destino. Estamos lejos corremos en una competencia de caracoles.”***⁷⁷

Para éste grupo la clave de la liberación del pensamiento estaba en una actitud frente a la vida cotidiana, lo que se ve reflejado también en sus poesías y publicaciones en la revista homónima.

El marco histórico del grupo de la generación de 1938, y los elementos que se presentan en sus manifestaciones son mayormente el uso de la **contraposición de 2 conceptos como por ejemplo: Lo onírico-lo real**. Según Naín Nómez, postula la anulación de los principios dicotómicos para abordar la realidad y transformarla en todas sus manifestaciones. Como hemos revisado anteriormente éste es uno de los elementos que caracterizan al Surrealismo, las contradicciones con el fin de armar una nueva realidad que no es necesariamente lógica sino que obedece a la libertad.

Éste grupo publicó el libro *“El A, G, C de La Mandrágora”* en el año 1957, teniendo solamente 500 ejemplares numerados y donde Incluye a Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres. Esta edición particularmente no integra a Teófilo Cid, porque, supuestamente había impugnado la inconsistencia del grupo en sus trazados Surrealistas y porque parte de sus comportamientos eran contrarios a la integridad de la norma vanguardista.

En síntesis, *La Mandrágora*, según señala Bernardo Subercaseaux, ***“fue un discurso vanguardista de obturación de la realidad y, como tal, uno de resistencia espiritual, con una lógica artística y no social. Fue una estética Surrealista y freudiana asumida (...) sin medias tintas, tras lo cual estaba el intento de una vanguardia radical en lo estético, que estuviera totalmente fuera de la realidad, o que se derramara de tal modo sobre ella hasta hacerla desaparecer”***.⁷⁸

⁷⁷ LA MANDRAGORA: Surrealismo Chileno, Talca, Santiago y Paris, Naín Nómez. Edit. U Talca Pag.42

⁷⁸ <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=vanguardiasmandragora>

III.B.2.El Símbolo y elementos Surrealistas del grupo la Mandrágora.

“El grupo se llamó La Mandrágora por que evoca una planta cuya raíz se asemeja a la forma humana y contiene alcaloides propiedades narcóticas, soporíferas y afrodisíacas”⁷⁹

Incluso hay una leyenda que respecta a la raíz, donde se dice que esta sería una planta que crece a los pies de una horca y se alimenta con el semen del ahorcado, ésta expele un fétido olor y el que la extrae debe hacerlo mediante un perro negro pues, dice la leyenda quien la saca de la tierra, muere.

El Grupo chileno se inspiró en una película alemana que se llamaba ALRAUNE, la cual quiere decir la Mandrágora, no es casualidad, porque al ver éste film, éste grupo se inspira en esta planta de poderes alquímicos. Finalmente y de manera anecdótica deciden traducir el nombre pues, ¿Para qué ponerle un nombre en alemán?

Las temáticas que se tocaban en este grupo eran:

- El Automatismo Psíquico
- Temas de lo oculto y lo prohibido
- Exploración de sueños y del inconsciente
- Libertad
- Sexo
- Violencia
- Locura
- Religiones exóticas
- Poesía Negra.
- El amor.

“Se habla demasiado y de manera sumamente fácil del Surrealismo, ahora cuando el Surrealismo como grupo o comportamiento de un núcleo está determinado. No hay mas que algunos individuos que tienen una actividad aislada, esto hay que dejarlo muy aclarado”⁸⁰. Pero más allá de la presencia de *La Mandrágora* en el Surrealismo internacional, el valor que ha tenido este movimiento en Chile fue el cambiar el rol burócrata que tenía la poesía, y situarla como un arte capaz de cambiar las perspectivas humanas.



*Grupo “La Mandrágora”.
Enrique Gómez- Correa, Braulio Arenas,
Teófilo Cid y Jorge Cáceres
junto a escritores simpatizantes del
Surrealismo.*



Imagen de la película “Alraune” 1918,
dirigida por Eugen Illés.
En la foto vemos al personaje Mandrágora
quien fue el resultado de un experimento
alquímico.

⁷⁹ Cit pos Pág 35, “La Mandrágora surrealismo chileno: Talca, Santiago y París”, del autor Naín Nomez.

⁸⁰ Opp cit., por el libro Surrealismo latinoamericano preguntas y respuestas de Stefan Baciú 1979, ediciones universitarias Valparaíso. Cruz del Sur.

III.C. Búsqueda de elementos Surrealizantes en diferentes tendencias teatrales relacionadas con el Surrealismo en nuestro país.

III.C.1. Teatro Surrealista

III. C.1.1. Antecedentes o acercamiento hacia una imagen Surrealista en el teatro.

A modo de antecedente acerca de la relación teatro-Surrealismo, se encontró dentro de las lecturas, en el libro de Hernán Ortega Parada, una entrevista que se le hizo a Ludwig Zeller el cual se refiere a su visión como escritor, entre el Surrealismo y el Teatro. La pregunta fue la siguiente:

H.Ortega: “¿Por qué hay una tendencia a separar el escrito para teatro de la literatura?”

Ludwig Zeller: Podrían no separarse hemos visto que ha funcionado bien en un hombre como Shakespeare. Pero existe una técnica en la obra de teatro porque hay que preocuparse de expresar en el habla el carácter y la identidad de cada uno, lo que es obviado con mucha frecuencia en la narrativa. En ambos casos se tiene que tener un conocimiento de alma de los que se están retratando.”⁸¹

La pregunta que me parece más relevante con respecto a ésta relación, teatro-Surrealismo, sería la que se le preguntó, a Zeller, si se puede hablar de la existencia de un teatro Surrealista, el contestó:

“Hay trabajos en esto. Me tocó tratar en París a un escritor serbio, Radovan Ivicic, que tiene un volumen de teatro que, al revisarlo, me pareció fenomenal; sé que él y su mujer han presentado su obra en esa ciudad pero no está en boga o siempre en cartelera. Pero es extraordinario; y también fue un excelente poeta, porque ya está difunto. En Chile, Gómez-Correa escribió una obra para teatro absolutamente Surrealista, que se estrenó en Venezuela y no sé si alguna vez hubo un intento de presentarla aquí, “Mandrágora Rey de Gitanos”. Es un ensayo para hacer una obra fuerte.”⁸²

III.C.1.1.1 Antecedentes y aportes del Expresionismo Alemán a la imagen del Surrealismo.

Como nombramos en el capítulo anterior, el Expresionismo Alemán es uno de los antecedentes visuales más importantes para la conformación de una imagen Surrealista según el artista visual Enrique de Santiago. Dijimos entonces, que existía una influencia de éste movimiento a raíz de la película “*El gabinete del Doctor Caligari*” de Robert Wiene 1919 ya que, a partir de la imagen conformada por su escenógrafo Alfred Kubin⁸³

81 ORTEGA Parada Hernán, Ludwig Zeller Arquitectura del escritor, Editorial Cuarto Propio, 2009 Santiago Chile
página 90

82 ibid 81

83 Diseñador, artista y escenógrafo, fue uno de los inspiradores del movimiento Surrealista, junto al pintor Giorgio

podríamos encontrar en el film una serie de espacios oníricos.

Según De Santiago los inicios de la imagen del Surrealismo, serían inspirados gracias a la escenografía de ésta película, que es gran medida expresionista, pero que contiene en parte potentes elementos Surrealistas desde el punto de vista del tratamiento escenográfico.

La escenografía y el uso de la iluminación determinaría de manera consciente o inconsciente en nuestras mentes, un elemento que interfiere en la lectura del espectador, con el fin de crear entornos subjetivos. Ya que un ejemplo de ello es la influencia que recibe el film francés de Marcel L'Herbier titulado "La inhumana" estrenado en 1924.

Este film, según de Santiago "(...) inspira también a Cocteau, e incorpora el flash back como elemento de uso en estas películas, y agrega un nuevo tipo y forma de iluminación, más arbitrario y personal, incorpora con mayor fuerza el subjetivismo en la obra, y mezcla lo que es el Expresionismo con el Surrealismo, recurso requerido posteriormente en el teatro Surrealista hasta nuestros días. Entonces para entender el Surrealismo, es necesario también asociarlo con su manifestación hermana, el Expresionismo, cercana al automatismo psíquico".

Inclusive, Enrique de Santiago plantea este punto nos habla también desde el análisis de la influencia desde el tratamiento de la iluminación, ya que el director de fotografía del *Gabinete del doctor Caligari* llamado Willy Remesteir aporta con la atmósfera, de la cual se impregnaría el movimiento: "Estos tratamientos lumínicos acompañarían posteriormente a los sucesivos filmes y cortometrajes de los primeros años del Surrealismo, y reaparecerían en diversos montajes teatrales, esencialmente posteriores a la década de los 50."

La película habla del reflejo del espíritu humano enfrentado a una realidad hostil, y a toda criatura que surge de ella. "Cesare, es el



Imagen de la película "El gabinete del Doctor Caligari" de Robert Wiene 1918.

En la imagen podemos descubrir la deformación de la arquitectura, un maquillaje como propuesta expresiva.



"El guardián" 1902-1903 de Alfred Kubin.

Se rescata esta foto por la espacialidad lograda por el escenógrafo de la película "El gabinete del Doctor Caligari"

de Chirico (Pintura Metafísica), Los Simbolistas, El psicoanálisis de Freud, y otros. Dan principio, a las primeras fuentes inspiradoras de este movimiento, que perdura hasta los días de hoy.

producto de esta sociedad decadente, con un ser humano agobiado que busca en los planos físicos, una respuesta a su existencia. Esta suerte de sonámbulo, este ser hipnotizado y que existe bajo poderes ocultos, estado en que ha permanecido así durante 20 años, lleva en él, impreso el terror de no saber quienes somos, y quienes podemos llegar a ser, pero quizás la realidad de este personaje es menos escalofriante, que la verdad misma que agobia al espectador que lo observa, y por ende, la mirada nuestra, hoy en día.” Agrego esta apreciación del artista de Santiago pues él es uno de los exponentes del Surrealismo hoy. Así el artista, plantea que esto mismo es lo que refleja los temores que nos pueden provocar el entorno natural, y que en el fondo se relacionaría con criaturas creadas por el ser humano y por la incertidumbre acerca del futuro que nos acecha.

Es entonces que en este filme, reconocemos los inicios del montaje con escenografías e iluminación Surrealista, como parte de la puesta en escena y sus derivados”.⁸⁴ Con respecto a las influencias del Expresionismo en el Surrealismo, pudimos establecer un paralelo, entre lo que se acerca al diseño teatral y los aportes que le haría a la plástica. **En principio el Expresionismo exploraba, la parte subjetiva tanto de los personajes o los objetos rehuyendo de lo formal.** Realizaba entonces, una mirada más interior, que lo que se podía apreciar a primera vista, lo gestual, lo anecdótico de lo formal, no era tan relevante, como lo esencial que lo provocaba, aquello que provenía del interior. De aquí se desprende la manera en que los artistas Surrealistas plasman su obra, con una fuerte carga de automatismo, evitándose la pregunta del ¿por qué una imagen? Y de esta manera, sin cuestionamientos los elementos retratados, empezaron a mostrar la esencia del artista.

*“Los Surrealistas años más tarde desarrollan el expresionismo como una forma de manifestarse desde lo profundo e inconsciente, llegando a ser parte importante y fundamental del expresionismo abstracto, en esta manifestación hablarían de un yo metafísico, un yo surreal, un ser que subyacía dentro de este envoltorio, llamado cuerpo, y llevándolo más allá aún, había una cosmogonía que se unía a él. Los expresionistas trabajaban sobre las zonas interiores del modelo, los Surrealistas también. Es ahí cuando se empieza a incubar el termino “Automatismo psíquico”, donde la mente se libera de toda racionalidad e (in)deliberadamente, deja surgir el ser más profundo, aquel que se nutre de la surrealidad del cosmos.”*⁸⁵

III.C.1.1.2. El Teatro de la Crueldad, Antonin Artaud

“No podemos seguir prostituyendo la idea de teatro, que tiene un único valor: su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro”⁸⁶

Me parece interesante tomar este punto como referencia, ya que Artaud perteneció al Movimiento Surrealista y desde este punto hace su aporte al teatro, así que a modo de antecedente buscaremos cuales serán las constantes que luego podrían repetirse en un teatro con elementos surrealizantes.

⁸⁴ Enrique de Santiago.

⁸⁵ Enrique de Santiago

⁸⁶ Artaud, Antonin Primer manifiesto Teatro de la crueldad (1932)

Después de leer el primer manifiesto del *Teatro de la Crueldad* escrito por el autor en 1932, se puede rescatar la búsqueda de un nuevo lenguaje articulado único, que nace entre el gesto y el pensamiento. **Un lenguaje no convencional proveniente desde el inconsciente**, donde se producen diversas alteraciones entre el significante y su significado. La variedad de signos no provenientes del texto serán los encargados de hacer que el nuevo lenguaje se lleve a cabo.

El teatro según Antonin Artaud, *“permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente y por entero, como exorcismos renovados. O sea que el teatro no recuperará sus específicos poderes de acción si antes no se le devuelve su lenguaje”* entendemos con esto, que en ese momento, se ha institucionalizado una manera de hacer teatro, y lo que este autor propone es devolverle nuevamente la libertad.

El *Teatro de la Crueldad*, busca involucrar al espectador en la escena, incluso Artaud plantea que el lugar de la puesta en escena es un lugar de metafísica de la palabra, en éste lugar existe una sensibilidad oculta del hombre, ya que el teatro tiene todas las posibilidades de expandir este lenguaje, con el fin de rescatarlo de *“su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos⁸⁷”*, por lo tanto, el inconsciente se expresa de manera libre. Cuando el autor se refiere a la metafísica, propone que es en éste lugar donde convivirán la Creación, el Devenir y el Caos creando una armonía entre el hombre y la naturaleza. Entonces esta armonía que se refiere Artaud, se contrapone al vacío que presentaba la sociedad.

El espectador debe liberar sus sueños, y exportar sus pulsiones al máximo punto, así como las pulsiones de muerte y las obsesiones eróticas. Inclusive desde el humor. A modo de catarsis se busca transgredir todas las leyes sociales con el fin de que después nazca algo nuevo.

Artaud plantea también el uso del cuerpo, y por supuesto de la voz donde se aprovechan una gama de sonidos corporales, rompiendo el lenguaje y creando un nuevo significado de la palabra. Por otro lado las notas disonantes, producen en la mayoría de los espectadores desagrado y del mismo modo estos sonidos deben lograr que el espectador se vea envuelto en una vorágine que logre soltar aquello que esta en el inconsciente.

Los instrumentos musicales se plantean como parte de una escenografía sonora, inclusive se busca en ellos vibraciones que descoloquen a la mente y la lleven a ese lugar que es desconocido. **El teatro de la crueldad busca reflejar aquella vorágine en que la sociedad se ve envuelta con el fin de cuestionar al espectador.**

La visualidad en éste tipo de teatro es fundamental pues, **propone el uso de la plástica para describir aquello que no se puede describir con palabras.** Se utilizan figuras monstruosas, revelaciones plásticas de fuerzas. El mismo autor, Antonin Artaud se refiere al tipo de resultado que busca provocar años mas tarde en *El teatro y su doble* (1971) *“El espectáculo así compuesto, así construido se extenderá; por supresión de la escena, a la sala entera de teatro, escalará las murallas por medio de livianas pasarelas, envolverá previamente al espectador y lo sumergirá en un constante baño de luz, de imágenes, de movimientos y de ruidos. El*



Telón de "Laberinto" 1942, diseñado por Salvador Dalí, donde encontramos la aparición de personajes mitológicos.



Bocetos de Dalí, ambos de vestuario, el superior corresponde a los trajes alegóricos de los espíritus de la muerte. En el caso de la foto inferior, nos encontramos con el diseño de vestuario de "Tristán loco", el cual convierte la figura humana en un objeto. De Dalí se hace interesante el transpaso de la pintura a la escena pues, en sus pinturas podemos encontrar imágenes que podrían corresponder a vestuarios teatrales, como en el caso de Jirafa Ardiendo, entre otros.



decorado serán los mismos personajes que tendrán la talla de gigantescos maniqués"

Con respecto a la iluminación Artaud también propone crear aquellos efectos que "logren cierta sensación de oscuridad" como los colores fríos, **contraposiciones de luz y sombra**, miedo, cólera etc. Con el fin de exaltar la percepción de los sentidos.

En el teatro de la crueldad están presentes también las máscaras las cuales demostrarán los más desagradables gestos que lograrán mostrar en escena la esencia de aquello que se quiere representar. El vestuario que se propone se acerca al vestuario ritual, ya que *"conservan una belleza y una apariencia reveladoras, por su estricta relación con las tradiciones de origen"*⁸⁸

El lugar escénico en que se representa este tipo de teatro, no está limitado a las salas convencionales. Con el fin de atravesar los límites e involucrar al público. Sin embargo, se proponen lugares que posea una arquitectura, no es necesariamente un teatro pero si habla de un lugar enmarcado en cuatro paredes, destacando las alturas y profundidad del lugar escogido.

Entonces, Artaud, plantea que el teatro debe volver al rito, en el cual se produzcan catarsis, una mezcla entre la imagen y la música despertando lo más primitivo de la mente relacionada al inconsciente.

III.C.1.1.3. La Imagen de Salvador Dalí.

Revisando en la sección de revisiones Críticas de la Biblioteca Nacional de Santiago, encontré en el archivo de Joaquín Edwards Bello un par de recortes que mencionaban el trabajo escénico que realizó Salvador Dalí. Aproximándome a esta información, se investigó de manera breve y a modo de adjuntar antecedentes complementarios. Si bien no hay registro de alguna ejecución suya en nuestro país, representa al mundo Surrealista (aunque haya sido expulsado del movimiento) y su posible influencia en nuestro medio local. Como vimos en el capítulo anterior, Dalí trabajó con la compañía de teatro de Margarita Xirgú, por lo que podríamos deducir que uno de sus montajes pudo influenciar a través de la imagen a nuestro teatro y sus creaciones posteriores.

Dalí Hizo una Trilogía de Ballets, los cuales fueron estrenados en el Metropolitan Opera House, Nueva York. Ésta estaba basada en 3 pasajes: “Bacanal”- “Laberinto” y “Sacrificio”

El primer acercamiento que tuvo Salvador Dalí a la escena, fue el ballet “Bacanal” estrenado en 1939 en el Metropolitan Opera House, siendo de su autoría el libreto, vestuario y escenografía. Mientras que la coreografía estuvo a cargo de Léonide Massine. En éste montaje pone en escena el tiempo y el espacio del sueño.

El segundo ballet de la trilogía llamado “Laberinto”, se estrenó el 8 octubre 1941 en conjunto con los Ballets Russes de Montecarlo en el Metropolitan Opera House, donde el libreto, escenografía y el vestuario eran creación de Dalí, en dicha obra está impregnada toda la imaginación de sus pinturas y dibujos. La coreografía estuvo a cargo de Léonide Massine y se utilizó la música de Schubert. La obra comienza cuando se descubre la enorme cabeza “rumiante” que hace uso del espacio escénico, llenándolo de un ambiente onírico. Este ballet tiene la importancia por que abre la escena a situaciones extrañas.

En mayo de 1943, diseña un nuevo ballet, “Café de Chinitas”, basado en una historia real adaptada por Federico García Lorca, que se representa en Detroit y



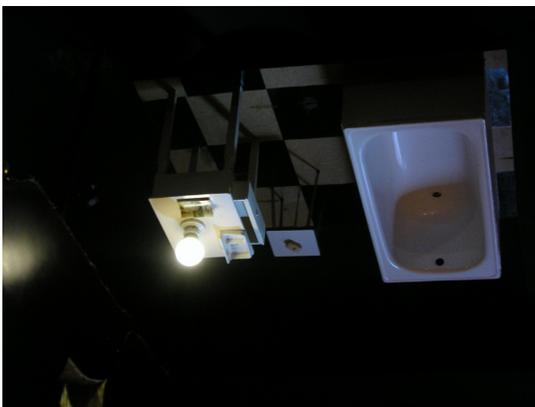
Fotos del ballet de Salvador Dalí “Tristán Loco”.
Encontramos en la imagen creada por éste un espacio onírico, en el cual los objetos pierden su forma tomando la curva emulando aquello que es esfímero e irreal.



Teatre Museu Dalí, ciudad de Figueres, España. (lugar que tuve la suerte de visitar en el 2007). Dentro del museo es posible encontrar una gran cantidad de objetos collage.



"Mae West", Salvador Dalí, instalación en el Teatre Museu Dalí, Figueres España. En esta foto otra visión de la imagen tridimensional, reconociendo el uso del espacio utilizado con objetos de gran tamaño. Para ver la imagen completa había que subir a una tarima y ver por un espejo concavo, el que lograba generar el rostro bidimensional. Se juega con el reflejo de la realidad para la conformación de imágenes,



Teatre Museu Dalí, instalación en el museo. Esta instalación estaba desde el techo, conformando una realidad alejada de la lógica ya que altera la lectura "normal" del arriba y el abajo. Se quiebra la funcionalidad de los objetos y el espacio con el fin de enviar un mensaje.

en el Metropolitan Opera House de Nueva York.

En octubre de 1944 en el International Theatre de Nueva York, el Ballet Internacional presenta "*Sentimental Colloquy*" (Coloquio sentimental) con escenografía de Dalí.

El 15 de diciembre del mismo año se estrena en Nueva York, "*Mad Tristan*" (Tristán loco), primer "ballet paranoico" sobre el eterno mito del amor en la muerte. El argumento de Dalí se basa en los temas musicales de Tristán e Isolda de Wagner.

Si bien no corresponde hoy a lo directamente teatral, de una manera escenográfica, Dalí arma su teatro en su lugar natal Figueres, cerca de Barcelona, la cual se ha convertido en una instalación en el centro del pueblo. Es una casa que es de color rosa pálido, que soporta unos huevos dorados, sobre su techo, dentro de ella se encuentran un tanto un centenar de obras, instalaciones y objetos descontextualizados como también el telón pintado de su obra "Laberinto".

Dentro de su obra podemos encontrar elementos propios del Surrealismo como podría ser la **descontextualización y el enfrentamiento de diversos mundos que conforman una nueva realidad**. Así como retrata a una sirena, que tiene piernas, cuerpo de mujer y cabeza de pez⁸⁹ La figura del pez, esta referida como signo del erotismo desde la Edad Media Alberto Castelli, en lo demoníaco en el Arte.

*"Sin la imaginación (poder de crear imágenes), no hay placer, ni goce, ni éxtasis. Ésa es la realidad psíquica y vital de Dalí, el artista que goza de las imágenes bellas que él mismo crea: onanismo superlativo, pero onanismo creador, intelectual y orientado hacia la mística. Sublimación de la libido. Clédalismo."*⁹⁰

Claramente se pueden rescatar elementos eróticos de los diseños de Salvador Dalí, en este caso, podemos ver que se acerca a los mitos transformándolos a su antojo. Y por otro lado podemos rescatar la especialidad casi escenográfica en sus obras pictóricas, tanto en sus instalaciones.

89 "Dalí recicló unas cuantas de sus ideas no realizadas en "Dream of Venus" y las virtió en Bacanal. La Mujer-Pez es una variación (como en danza y en música) sobre la sirena mitológica renovada por Magritte." De Internet <http://salvador dali explicado.myblog.es/salvador dali explicado>

90 De la Pág. Web enfocada al análisis del Pintor salvador Dalí <http://salvador dali explicado.myblog.es/salvador dali explicado>

* Sucesos novelados de Solange de Cledá

III.C.2. Antecedentes del Teatro Surrealista en nuestro País.

Desde el movimiento Surrealista se desprende el Grupo *La Mandrágora*, como bien vimos en el capítulo anterior, enfocado principalmente a la literatura. Del grupo *la Mandrágora* aparecen 3 dramaturgos en nuestro país, los cuales han publicado más de 3 obras en conjunto.

Hablamos de Enrique Gómez Correa quien publicó "*Mandrágora Rey de Gitanos*", en el año 1954. Por otro lado tendríamos a Teófilo Cid quien publicó "*Alicia ya no sueña*", escrita en conjunto con Armando Menedín. Ésta obra gana el premio en el marco del concurso Juegos Literarios Gabriela Mistral de la Municipalidad de Santiago, en el año 1961.

Y también tenemos a Braulio Arenas quien publica en el año 1970, su obra titulada "*Samuel*". Aunque ya para esa época este autor ya se había apartado del Surrealismo, no así de su influencia.

III.C.2.1. Análisis de una obra Surrealista: "*Mandrágora Rey de Gitanos*"

Como vimos en el capítulo anterior, el nombre del grupo *La Mandrágora* fue inspirado en una película alemana estrenada en el año 1928 llamada "*Alraune*", del director Henrik Galeen Helm, del mismo modo podemos ver que la obra "*Mandrágora rey de Gitanos*" y el film alemán, tienen varias similitudes en cuanto a su argumento debido a que éste parte de un mito creado en la edad media. Ésta película, narra la historia de la "*Mandrágora*", una mujer que es un fruto de un experimento genético en donde es inseminada con el semen de un hombre muerto en la horca.

La obra, *Mandrágora rey de Gitanos* de Gómez Correa estrenada en Venezuela 1954. Como no fue posible conseguir el registro de ésta obra, haremos una breve reseña, con el fin de comprender como se expresan los elementos desde el texto.

Esta historia esta situada en medio del siglo XVI. La historia esta basada en Milena, una joven gitana, enamorada de un príncipe llamado Carlos, el cual gracias a una confusión también se enamora de ella pensando que era la imagen de un fantasma. Al percibir esta situación Milena piensa que nunca verá a su amor, y por lo mismo va a la horca y recoge a la raíz que ha crecido con las lágrimas de su padre (quien ha muerto ahorcado) y de ahí nace Mandrágora, (en este caso masculino, a diferencia de la película alemana⁹¹) que le dará el amor y la fortuna a la joven. Milena quiere lo mejor para su pueblo gitano, y por lo mismo Mandrágora, se hace Mariscal para darle poder a su amada, para lograrlo recurre secretamente, al Príncipe Carlos. En este momento se retoma el conflicto pues la gitana vuelve a reencontrarse con su enamorado y desde ahí comienza la disputa entre Carlos y la raíz por el amor de Milena.

El Príncipe, recurre a la magia y crea a una segunda Milena llamada "*Milena Golem*"⁹² con el fin de quedarse con la joven gitana y hace creer a Mandrágora

91 En el caso de *Alraune*, Mandrágora simboliza a la mujer perfecta creada por un científico, el cual quiere de ella la buena fortuna y salud y que sólo podía obtener estando cerca de la raíz. Mandrágora representa a la mujer libre, llevada a sus ideas muy rupturistas para la época, en este caso está representada a principios del s XX.

92 El Golem es un mito que tiene su origen en la alquimia cabalística hebraica, un ser creado, a partir de la materia inorgánica)

que Milena Golem es su amada. Pero esto sirvió sólo para confusiones, pues el Príncipe se olvida de la real Milena, dejándola abandonada en el castillo. (Ocurren una serie de situaciones y sucesos absurdos) Llegado el minuto de la verdad, el príncipe se deshace la impostora, y Milena se queda con él, Mandrágora no quiere darse por vencido y llega humildemente pidiendo el amor de la gitana, sin embargo al verse engañado muere de ira. Milena, por otro lado, al ver que los demás gitanos abandonarían el lugar, decide dejar al Príncipe Carlos, para acompañar a su pueblo, terminando con el último tema presente en la obra... La soledad.

Las diferencias entre el argumento entre el film alemán "Alraune" y la obra estarían enfocadas en que la raíz, (en ese caso mujer) no busca el amor en su creador, es más no sabe hasta el final de la película que es un experimento. Pero ésta mujer busca en todo momento la liberación. Por el contrario la raíz, personaje de la obra chilena, quiere entregarle amor y su fidelidad a quien sería su creadora.

Ambas historias concluyen de la misma manera, con la soledad. Y esta es de cualquier forma un estado adquirido pues el que quiere tener a Mandrágora por lo general tiene ambiciones, ya sean de amor, o de bienes, pero la premisa sería, quien busca la Mandrágora terminará en soledad.

Encontramos dentro del texto los siguientes elementos surrealizantes; **Erotismo** referido al amor metafórico, **la metafísica, lo inconexo, impacto** producido por el delirio amoroso.

Si hablamos del erotismo, en este caso encerrado en el amor metafórico, es aquello que mueve a esta obra ya que es la gitana que quiere recobrar el amor del joven a quien ama y de ese modo obtener la fortuna para conquistarlo. Al crear a Mandrágora ocurre que también se enamora de él y luego se confunde caprichosamente entre ambos. La figura de Mandrágora, me recuerda de algún modo a los héroes románticos que están dispuestos a todo por una causa y el amor, en este caso ocurre algo parecido, Mandrágora finalmente se sacrifica por el amor de quien jamás le iba a responder. Cabe recordar que el Romanticismo (sobre todo el alemán) influye profundamente en la literatura Surrealista.

Si hablamos de la **metafísica, lo maravilloso, y lo fantástico**, nos podemos encontrar que la obra en sí esta empapada de esto; Primero podemos encontrar la figura **de una raíz que toma forma humana, la cual ha crecido desde las lágrimas derramadas sobre el padre ahorcado**, podríamos encontrar atisbos de lo maravilloso y lo fantástico, sin embargo historia nacida desde una leyenda, un creer popular, donde la raíz, solo debe ser arrancada en una noche de luna llena y con un perro negro para no morir.

Por otro lado encontramos un segundo elemento que se escapa de la realidad lógica **un hombre que se enamora de un supuesto fantasma** y que sufre por un amor metafórico e inalcanzable.

Y finalmente, la creencia de que Mandrágora puede entregar amor y fortuna a quien lo haya creado, podríamos vincular éste hecho a todas las creencias populares de los amuletos y la magia.

Todo lo que ocurre en esta obra sucede de manera verosímil, todo es perfectamente creíble, ya que esta situado dentro de una época determinada

y se instaure esa convención alejada del naturalismo.

Yo hablaría desde el **impacto al burgués** si nos referimos a un discurso social, la búsqueda de ascender, de la Mandrágora, para complacer a Milena. La manera en que se burlan de la burguesía y su entorno, retratada en lo absurdo que puede ser un Príncipe, al enamorarse de un fantasma, sin embargo éste hecho está trabajado de tal manera que aquello que partió como burla de sus pares, se convertiría finalmente en el objetivo de nuestro protagonista. Entonces hablamos de la razón de los locos y los tontos, enfrentados a la sociedad absurda, que nos plantea Michel Foucault, en su libro *“Historia de la locura en la época clásica”*. El delirio como única razón. Podríamos hablar del **“Humor negro”** que contiene la obra si nos queremos referir al trato de Mandrágora con el pueblo gitano, representado ante ellos como la solución de los problemas, a veces como un “maestro”, muchas veces entregándoles, respuestas falsas a sus problemas reales, con dichos graciosos.

III.D. Teatro del Absurdo.

III.D.1. Antecedentes básicos del Teatro del Absurdo.

El Teatro del Absurdo aparece como término, gracias al crítico Martín Esslin, en 1962, con el fin de clasificar un nuevo tipo de dramaturgia desprejuiciado y con intenciones de hacer una crítica al Teatro Occidental. Sus exponentes son inicialmente europeos, tales como Samuel Beckett, Eugène Ionesco, o Fernando Arrabal. El teatro del absurdo tiene su apogeo entre 1956-1960, como teatro de denuncia y crítica social frente a la burguesía.

*“Muchas de las preocupaciones de este teatro encuentran su motivación teórica en los escritos de Antonin Artaud en “El Teatro y su doble” (1938) y, de alguna manera, en la noción brechtiana de Verfremdungseffekt (efecto alienante), mientras que la comicidad bufonesca tiene sus raíces en las películas de Charles Chaplin, Stan Laurel y Oliver Hardy, los Hermanos Marx y Buster Keaton.”*⁹³ El punto en común que presentan todos los autores, (ya que en esta



Imágenes de *“Esperando Godot”*, Samuel Beckett, París, 1953.

Podemos encontrar que en cuanto al vestuario no se encuentran mayores modificaciones, “El hombre no puede pensar sin su sombrero” éste materializa su pensar, es una de las metáforas que encontramos en la obra.

El espacio es uno, está vacío y se confunde consigo mismo, no tiene límites ni dimensiones. Se muestra onírico está delimitado por la luz, que se encarga de modificar la escena, tal como vemos en las fotos.

El árbol del montaje pliega sus ramas y deja al hombre sin sombra para cobijarse.

⁹³ http://www.profesorenlinea.cl/swf/links/frame_top.php?dest=http%3A//www.profesorenlinea.cl/artes/teatrodelabsurdo.htm

corriente teatral no existió una escuela) es que todos rehúyen del teatro realista que para la época estaba de “moda”.

Así como planteó Artaud “*Se ha perdido una idea del teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos pocos fantoches, transformando al público en Voyeur, no será raro que las mayorías se aparten del teatro, y que el público común busque en el cine, en el music-hall o en el circo satisfacciones violentas, de claras intenciones.*” Podemos entender que en ése momento el estilo predominante dentro del teatro era el *Realismo*, sumido dentro de cuatro paredes e involucrando al público imaginariamente dentro de una pieza como por ejemplo; *Casa de muñecas* de Ibsen, donde los problemas tratados eran aquellos que referían a una familia específica y a su cotidianidad. Por lo tanto las palabras de Artaud no son tan sorprendidas, pues, él al haber pertenecido al Surrealismo tenía al burgués como “enemigo” y los problemas que debían tratarse, tendrían que ser tomados de una manera global, social, no sólo encerrarse en una habitación de personas de clase alta. Por lo mismo su propuesta fue diferente y del mismo modo se empezaron a trabajar las problemáticas de una manera diferente; como el Teatro del Absurdo.

El Teatro del Absurdo logra **contraponer** tanto una tragedia con una comedia haciendo también una ilustración aparentemente “triste”, de la condición humana desde sus problemas existenciales. Sin embargo hablar de temas de contingencia humana desde el humor se hace muy atractivo, ya que de alguna manera, ésta forma de pensar o de actuar le da sentido al espectador en el momento que se enfrenta a su realidad. “*El dramaturgo del absurdo viene a ser un investigador para el cual el orden, la libertad, la justicia, la “psicología” y el lenguaje no son más que una serie de sucesivas aproximaciones a una realidad ambigua y decepcionante. El dramaturgo del absurdo dismantelará el viejo universo cartesiano y su manifestación escénica.*”⁹⁴

En este sentido los personajes del absurdo luchan con su realidad, a veces cambiando de forma o siendo representados tanto como extrañas criaturas, o a veces como alegorías, sin embargo, para que estas se vean de manera absurda no pueden ser representadas de una manera “lógica” porque o sino perderían su carácter ilógico y desde la convención teatral nos veríamos envueltos dentro de una atmosfera verosímil.

El Teatro del Absurdo según Esslin, ha tomado como influencias, viejas tradiciones teatrales tales como; los efectos escénicos tanto de espectáculos circenses o de teatro de revistas, *la Comedia del Arte*, e incluso plantea que recibirán fuertes influencias de los espectáculos Dadaístas y Surrealistas iniciados en la década del 20`, tanto así como algunos elementos del “*Teatro de la Crueldad*” de Artaud, y también recibiría influencias del teatro oriental de Bali. Con todos estos antecedentes el *Teatro del Absurdo* logra crear un lenguaje nuevo, y propio.

Ocurre que el **lenguaje absurdo se descompone** ya que se refiere a la incomunicación. La necesidad de “expresarse” pero con la imposibilidad de lograrlo, por eso, ocurre lo que nombramos en el capítulo anterior, deformaciones del lenguaje, a veces dando origen a un dialogo sin sentido, con palabras inconexas. Este punto lo podemos unir con las palabras que decía Breton, ya que el lenguaje inconexo se vuelve casi automático, correspondiendo entonces

a la voz del inconsciente. El lenguaje del Absurdo se vuelve aparentemente vacío, incluso pareciese liviano, sin embargo su crítica se logra desde el distanciamiento del teatro del espectador, ya que rompe la unidad orgánica de la sala y la escena.

Lo que propone el Teatro del Absurdo *“no es tanto el sin sentido como una perpetua prórroga del sentido, sino mostrar una realidad oculta y amarga que subyace en la idea de felicidad y confort del modo de vida burgués”*⁹⁵.

Carlos Martínez Luis⁹⁶, importante poeta, ensayista, y pintor Surrealista define al absurdo de la siguiente manera *“Absurdo: dentro del principio de placer de lo absurdo concibe su propia lógica. Este consiste en una síntesis totalmente arbitraria entre el estado de vigilia y el del sueño”*⁹⁷ Este mismo autor, se refiere a propiedades del Teatro del Absurdo cuando define el momento: *“En el antiguo testamento se hablaba del momento como la súbita aparición de un objeto cualquiera (ejemplo el maná) mientras que en el Nuevo, el momento se refiere a un acto que no presenta explicación alguna (ejemplo la multiplicación de los peces). Esta segunda acepción paso a tener una gran importancia durante el siglo XX en el llamado teatro del absurdo y sus derivados”*⁹⁸. Por esto el llamado “momento” que define Carlos M Luis, es interesante al plantear una lógica-ilógica, donde nos encontramos con cosas que parecen fuera de lugar pero que dan sentido a la escena, le entregan verdad desde algo aparentemente ilógico.

*“Los autores comenzaron a aglutinarse bajo la etiqueta de lo absurdo como una forma de acuerdo frente a la ansiedad, lo salvaje y la duda ante un universo inexplicable y recayeron en la metáfora poética como un medio de proyectar sus más íntimos estados. Es por ello que las imágenes del teatro absurdo tienden a asumir la calidad de la fantasía, el sueño y la pesadilla, sin interesarle tanto la aparición de la realidad objetiva como la percepción emocional de la realidad interior del autor”*⁹⁹.

Con respecto a la escena absurda *“no importa qué es lo que sucederá a continuación, importa lo que está sucediendo en este momento. No importa qué dirá el personaje sino cuál es su acción-reacción. De esta forma adquieren vital importancia los aspectos visuales: los gestos, los movimientos, la*

95 http://www.profesorenlinea.cl/swf/links/frame_top.php?dest=http%3A/www.profesorenlinea.cl/artes/teatrodelabsurdo.html

96 Participante del Encuentro Internacional de Surrealismo, Umbral Secreto realizado en Noviembre 2009

97 Carlos M. Luis, Ensayo: Nuevo diccionario Filosófico.

98 Ibidem 97

99 <http://mural.uv.es/lonasanz/absurdo.html>



Imagen de “Las sillas” de Eugène Ionesco. 1957, Pequeño Teatro Dido, Madrid.

Podemos encontrar un espacio atiborrado de cosas, éstas aportan a una sensación espacial de angustia contrarrestándose con el vacío que la obra propone. De algún modo me recuerda a “La Casa Tomada” de Julio Cortázar

*escenografía (sus colores y texturas). También son importantes los efectos sonoros y la musicalidad de las palabras (no por lo que significan sino por cómo “suenan”).*¹⁰⁰ Desde el tema de la visualidad podemos encontrar que el Teatro del Absurdo “*Sólo precisa de los objetos, los accesorios y el decorado, los cuales adquieren una extraordinaria importancia. La escena del teatro del absurdo representa casi siempre un mundo vacío de sentido, poblado de objetos pesados y molestos que terminan por dominar a los personajes.*”¹⁰¹ En este sentido podríamos acercarnos a la obra teatral de Ionesco “Las Sillas” donde dos ancianos hablan con personajes inexistentes. Sin embargo los objetos que habitan la escena, no se alejan de la realidad, generan una nueva, desde cuantas habitan en la escena. (Éste elemento en donde una casa se comienza a llenar de supuestos huéspedes me hace relación con “La casa tomada” de Julio Cortázar, donde se representa una situación similar).

El objeto en el Teatro del Absurdo se articula de la siguiente forma, a veces, cobra gran importancia como en el caso anteriormente mencionado que puede incluso expulsar a los personajes de la escena, o bien como en el caso de Beckett actuar desde la ausencia de ellos con el fin de mostrar el vacío. **Sin embargo, a mi juicio estos elementos que suelen demostrarse en una escena absurda, seguirían encerrados en una estética (imagen) realista, para que contrasten de manera absurda.**

Al principio de la investigación una de las motivaciones fue encontrar esa **lógica-ilógica** en los objetos, donde principalmente vimos que ellos se utilizaban de diversas maneras, podía ser de una funcional, un objeto como metáfora, o bien un objeto descontextualizado, en donde su imagen correspondiera a otra, por ejemplo; una persona se dirige a una taza como su abuelita, le habla fuerte pues la taza ha perdido su “oreja” lo que haría entender entonces que la abuelita estaría sorda. Este ejemplo podría corresponder perfectamente a una escena del teatro del absurdo.

“La crítica ideológica, que ha acusado al teatro del absurdo, de no ser tan radical como pretendía, desconoce su valor real: constituir un conjunto más o menos coherente de técnicas escénicas que, combinadas, le permiten reflejar la *realidad* de nuestra época con una mayor riqueza y fidelidad.”¹⁰²

III.D.2. Teatro del Absurdo de Jorge Díaz.

Jorge Díaz (1930-2007), es uno de los exponentes del Teatro del Absurdo en nuestro país. Perteneciente de la generación del 50, vinculado a la Cía. Teatral ICTUS. Comenzó siendo escenógrafo de ésta compañía, y luego se convirtió en dramaturgo. En el caso de éste lleva a escena el Absurdo desde la realidad Latinoamericana, o bien enmarcada dentro del discurso de nuestro país.

La crítica que Díaz realizaba era social, enmarcada en Chile, en donde se ponía en juego la realidad, “*evidenciando el escepticismo y la desesperanza del autor a través del mundo representado, así como de la lucha de sus*

100 <http://elcementeriodeautomoviles.blogspot.com/search/label/Teatro%20del%20absurdo>

101 <http://mural.uv.es/sagrau/biografia/teatro.html>

102 *Ibíd.*

protagonistas por vencer la soledad, la mentira y la incomunicación, el lenguaje directo y el uso del humor negro o sarcasmo. Los textos teatrales de Díaz develan la angustia existencial de los seres humanos en medio de la vorágine de la sociedad moderna, en la que todo parece ser un objeto descartable”¹⁰³.

En el caso del *Cepillo de Dientes* (estrenada por Ictus en 1961) hace una crítica a la vaciedad de las relaciones entre un hombre y una mujer dentro de un cuadro social, afirmándose desde la incomunicación, para lograr que los personajes queden encerrados en sus propios paradigmas. En un dialogo que mantuvo con José Monleón, Díaz explico “*yo trabajo en base a direcciones intuitivas*”, su trabajo se basa en tomar una situación básica, simple y humorística, como la de la relación de un matrimonio frente al vínculo común de un cepillo de dientes y llevarla a sus ultimas consecuencias, liberándose así de toda estructuración orgánica, desde las asociaciones libre con respecto a eso, Díaz plantea “*ya habían dictado cátedra sobre eso Ionesco y los poetas Surrealistas. Pero para mí fue un ejercicio fresco y liberador que me produjo, e incluso a la distancia aun me produce un gran placer*”

Como dijo Claudio Di Girólamo, director del Ictus para una entrevista al Teatro Regional del Maule “*Jorge Díaz, además de rescatar en esta obra parte de nuestra identidad nacional, nos sumerge en entretenidos diálogos, extrañas y fascinantes situaciones, las cuáles nos reflejan el lado “absurdo” de las relaciones humanas de nuestros días. Esta obra busca develar un espacio profundo e íntimo, a través de la perfecta combinación entre el uso del lenguaje y el juego escénico.*” Incluso podemos decir que Díaz usa el humor como su vehículo de expresión ya que no veía otra forma de expresarse.¹⁰⁴

“Hoy, que se queman las utopías en el sucio fogón de las vergüenzas, los dramaturgos, son sus signos en el aire, reivindican la última y más indispensable utopía: la de inventar sueños, la de celebrar ritos pánicos a la vida, la de levantar un espejo mágico para que la sociedad vea sus heridas y se ría de ellas”. Jorge Díaz

Con respecto a las **contradicciones y a las contraposiciones** que planteaba Breton podemos encontrar desde las palabras de Jorge Díaz un punto de encuentro, pues, como dijo el dramaturgo chileno: “*Yo siento mis posibilidades de expresión de una realidad latinoamericana a través de los contrastes entre una realidad absurda y la certeza de que existe una lógica interna de los acontecimientos que es despreciada por esta realidad absurda, tanto en el aspecto social, como cultural o económico... Estos contrastes para mí llegan a ser una violencia tan desmesurada que producen el absurdo en la forma dramática. Y el segundo elemento de esta idea es la gran violencia de la naturaleza. Siento de una forma vaga el impacto de la naturaleza, de esta tierra volcánica dura, y más que dura en constante cambio. La violencia de una naturaleza desmesurada, que supera a las posibilidades de domicilio o de comprensión del hombre. Estos conceptos de violencia, que yo siento, son básicos en mi teatro. Yo me he traicionado algunas veces, porque es difícil ser siempre consecuente con uno mismo; sin embargo he de decir que yo siento el teatro hispanoamericano como*

¹⁰³ <http://www.memoriachilena.cl>

¹⁰⁴ Sin embargo, según las diferentes lecturas que he podido rescatar, he podido descubrir que éste es uno de los personajes que tratan de no encasillarse con un estilo, aunque el mundo así lo dictamine.



En este caso tomaré la imagen “*Jirafa Ardiendo*”, 1936 a 1937, de Salvador Dalí, con el fin de establecer un cruce entre la mujer cómoda de la obra “*El Velero en la botella*” de Jorge Díaz, y la mujer representada como objeto en la pintura, estableciendo desde el punto de vista del texto una relación visual. Rescatamos lo onírico de la imagen.



Montaje realizado en el año 1999, de la obra “*El velero en la botella*”. Podemos notar, que los vestuarios utilizados corresponden a un imaginario realista, sólo que con un desplazamiento temporal. A su vez, encontramos la simpleza de la línea del vestuario en el de las “tías araña”, sólo muestran las manos con las que tejen anulando el resto del cuerpo.

un teatro de violencia, de contraste.” Haciendo la analogía de nuestro país con lo que quiere demostrar en sus obras, logra poner el conector, que explica el uso del absurdo en su teatro.

Según la entrevista que se Realizó a Ludwig Zeller Y Susana Wald vía mail, determinan que desconocen la posición teórica que pudo tener Jorge Díaz con respecto al Surrealismo, pero que podía contener ciertos elementos de este, Zeller agrega; “*Muchas obras poseen elementos absurdos y no necesariamente son Surrealistas. Conocí hace muchos años a Jorge Díaz; su obra entonces no era Surrealista*”¹⁰⁵ en otra entrevista que tuvimos pero en enero del 2009, Ludwig me comentó que conoció a Jorge Díaz muy joven, que estaba recién explorando en teatro.

2.1. Análisis de una obra Teatro del Absurdo: “*El Velero en la Botella*”

El Velero en la botella se estrenó por el Ictus en 1962. En este caso se toma el texto, para buscar si desde este punto se encuentran elementos surrealizantes, reconociendo que el Surrealismo se inicia desde la literatura.

La escena familiar se conforma por; David, un joven mudo, su padre, Sr. y Sra. Tudor y un par de tías que tejen una de espalda a la otra, por otra parte entra en juego Rocío quien es la empleada del hogar. Rocío representa el punto de escape de David, es la única que lo toma en cuenta y que finalmente por su amor el decide luchar y salir del exilio al que su padre le ha obligado.

Una familia de cierto “status social”, decide casar al joven David, con una **cómoda fina** con el fin de remarcar los intereses familiares. Esta situación ciertamente irreal, representa de manera clara una imagen irónica de alto impacto, incluso incita del mismo modo al humor negro, ya que evidentemente no podría ser verosímil, por lo tanto se vuelve absurda. A David nunca le enseñaron a hablar ya que con su padre tiene un enorme vacío. Las características de este joven inmóvil, podríamos asemejar su imagen a la de la cómoda, ya que para la familia de David representa la misma trascendencia que podría tener un mueble. Sin embargo éste personaje intenta comunicarse casi de forma desesperada, como cuando “**viola**” a la **cómoda**, en señal de desaprobación de la situación,

¹⁰⁵ De la entrevista Realizada vía Internet a Susana Wald y Ludwig Zeller, el 23 de Abril 2010

pero eso da como resultado el exilio de David a la mansarda. El hecho de que David sea mudo es un símbolo de **incomunicación**, pues el personaje no sabía hablar, porque en su familia nunca intentaron comunicarse con él, salvo Rocío, la sirvienta que finalmente le enseña a hablar.

El tema de la incomunicación, también se presenta dentro de la familia Tudor, quienes aparentan ser una familia burguesa feliz, sin embargo La señora Tudor tiene amoríos con el padre de David, los que quedan al descubierto una vez que éste puede hablar. Esta figura aquí representada evidentemente es la burla al burgués y a su sistema social.

Más de una imagen Simbólica se presenta en esta obra, por ejemplo; Las Tías “Araña”, las cuales se les llama así porque en su forma sintetizan la acción de tejer el futuro desde la oscuridad¹⁰⁶ Cuando hablan no hay diálogo, mas que nada tiran **frases venenosas, y muchas veces inconexas**, entregándole a la escena una dinámica articulada desde la “ecolalia¹⁰⁷” dinámica de diálogo que se aleja del realismo.

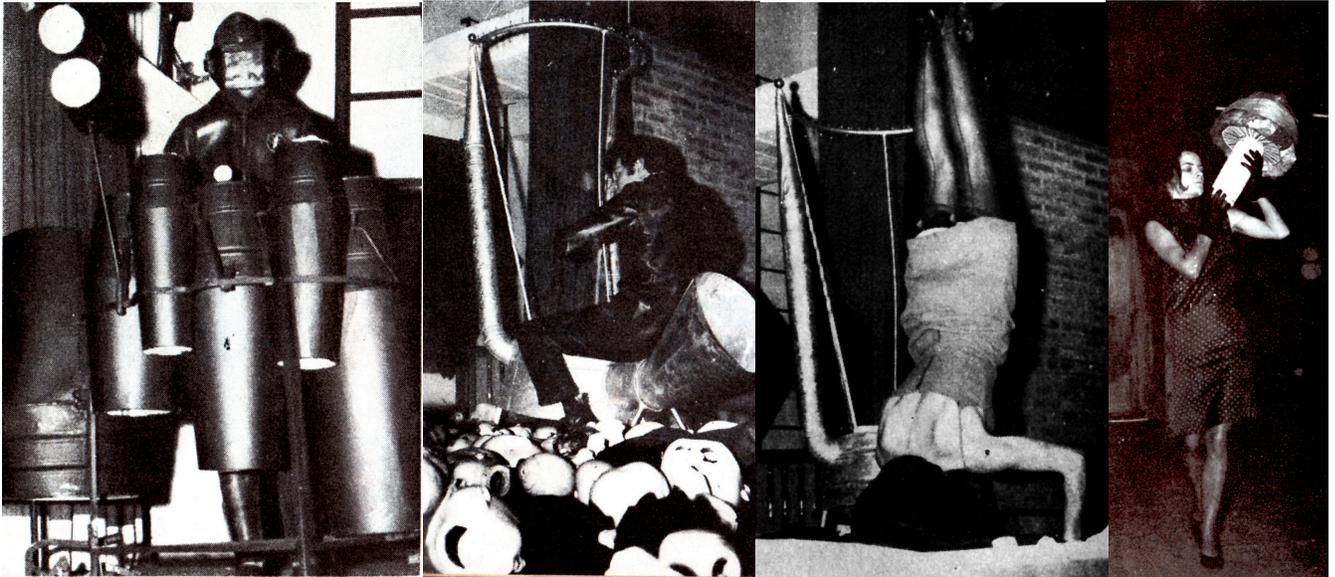
En cuanto a la imagen se propone como espacio un salón recargado de cosas superfluas, un mobiliario heterogéneo, mesa de centro y sobre ella un velero en la botella. Se desprende de ésta última imagen como aquello que es maravilloso y que está contenido en un espacio hermético, como podría ser representado en la figura de David.

Dentro de la escena podemos encontrar También un transmisor de radio aficionado, con una antena que recorre el cuarto antes de salir por la ventana. Con respecto a este elemento se deduce que sería la representación del padre en la búsqueda de la comunicación hacia el exterior, también es un elemento correspondiente a la época. Hoy en día probablemente ése elemento quede fuera de contexto, lo que podría acercarse al Internet, los celulares etc.

Con respecto al **erotismo**, se ve presente desde el punto de la figuración de un objeto como una mujer, estamos hablando de Emilia, la cómoda, las cuales representan todas las características que “debe” tener una mujer, con respecto a la época en que se escribe la obra, nos referimos, a una cualidad “refinada” e inmóvil. En este caso podemos hablar también de lo **inconexo** mediante la descontextualización al llevar a una atmósfera un elemento que es contradictorio a una situación verosímil. Sin embargo el otro tipo de erotismo mencionado en el capítulo anterior, se representando el amor ideal, en este caso en Rocío, la empleada, quien realmente le entrega su preocupación y representa la liberación del individuo.

¹⁰⁶ En parte se refleja además el mito griego de Aracné, la mujer que por su insensatez es castigada por Minerva, que da origen al término “Aracnidae, aracnida, araña, que teje incesantemente el destino propio

¹⁰⁷ Revisar Capítulo anterior, donde definimos el concepto.



Serie de un “efímero pánico” realizado en la Escuela Santa María, México. En la secuencia veremos como los objetos se descontextualizan. Ejemplo de ello lo encontramos en la página siguiente donde la mesa pierde su funcionalidad y se convierte en tarima, refugio, para contener un acto cercano al ritual. Fotos del libro Teatro Panico Publicado por Alejandro Jodorowsky

I.C. Teatro Pánico.

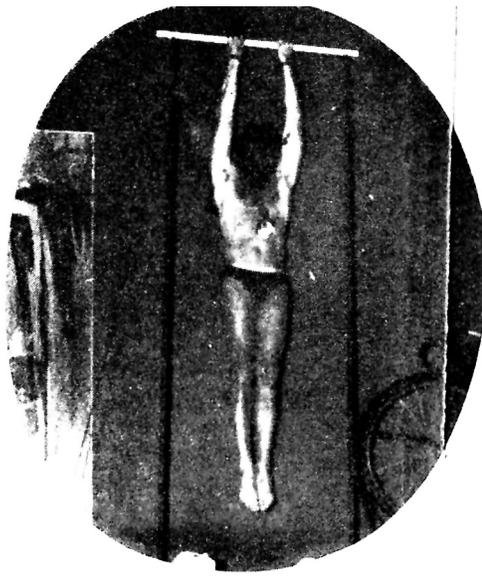
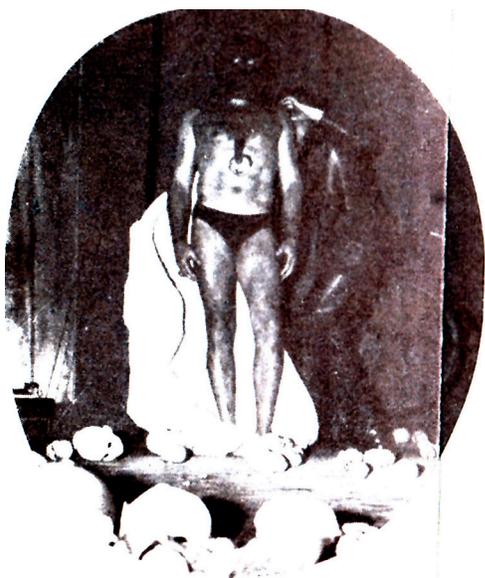
III.E.1. Antecedentes del Teatro Pánico

El Teatro Pánico fue un movimiento creado por el chileno Alejandro Jodorowsky, por el español Fernando Arrabal y por el pintor e ilustrador francés Roland Topor en París 1962.

Este grupo nació como reacción y evolución frente al movimiento Surrealista. Dentro de sus principales objetivos estaba la creación y la libertad del creador. Para estos autores la libertad se había visto coartada por la rigidez en los planteamientos Surrealistas, según dicen, de André Breton.

Los motivadores de este movimiento siendo consecuentes con su pensar deciden no escribir un manifiesto con el fin de darle la libertad extrema de creación a quienes se incorporen al grupo. Sin embargo existe un libro llamado *“Teatro Pánico” (1965)* en que se expone el “modo Pánico” escrito por Jodorowsky, por lo tanto dentro de lo establecido existen las contradicciones. Inclusive Alejandro Jodorowsky me contestó, gracias a una entrevista realizada a través de Internet, de manera personal *“El Teatro Pánico es pánico porque rompe con toda tradición, ningún elemento lo caracteriza, ni Surrealista ni realista, porque el Pánico rehúye las definiciones.”*¹⁰⁸

108 Correspondiente a Entrevista Realizada Vía Internet a Alejandro Jodorowsky, Marzo 2010-



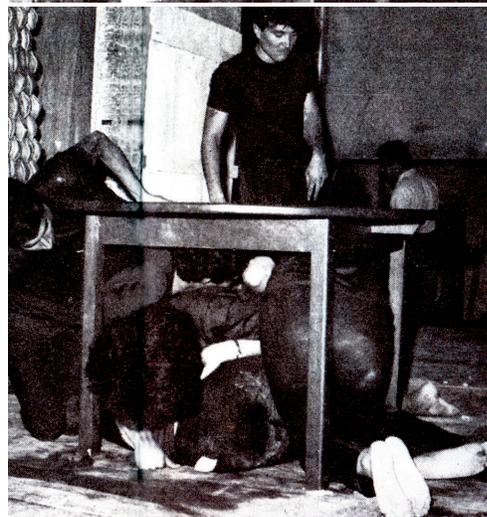
Se considera importante para esta investigación tomar este movimiento como antecedente puesto que ambos creadores del movimiento pertenecieron al movimiento Surrealista por lo tanto, están netamente ligados al tema que nos convoca.

Por ejemplo si nos referimos a Fernando Arrabal existe publicado en una revista online cubana llamada *Esquife* la siguiente cita “Arrabal asimila elementos del Dadá, el Surrealismo, el Teatro del Absurdo y otras tendencias de la vanguardia pero produce un resultado diferente”¹⁰⁹

III.E.2. Elementos que caracterizan al Teatro Pánico

Se ha tomado al chileno Alexandro Jodorowsky desde su planteamiento en el libro “Teatro Pánico” editado en 1965. Según éste autor, los Teatros Clásicos, Románticos, Simbólicos corresponden a un teatro figurativo mientras que el Teatro Pánico toma como base la creación de un teatro que fuese abstracto siguiendo de manera inconsciente los lineamientos Surrealistas.

Dentro de los Teatros Clásicos él plantea que la actitud del actor es meramente narcisista ya que muestra una distancia frente al espectador



109 Rubén Sicilia para la revista online http://www.esquife.cult.cu/revista/48_49/14.html

En esta parte de la serie vemos como la catarsis se vuelve evidente, se encuentra la violencia. El uso de una bañera, descontextualizada demostrando la libertad planteada por Jodorowsky, Arrabal y Topor.



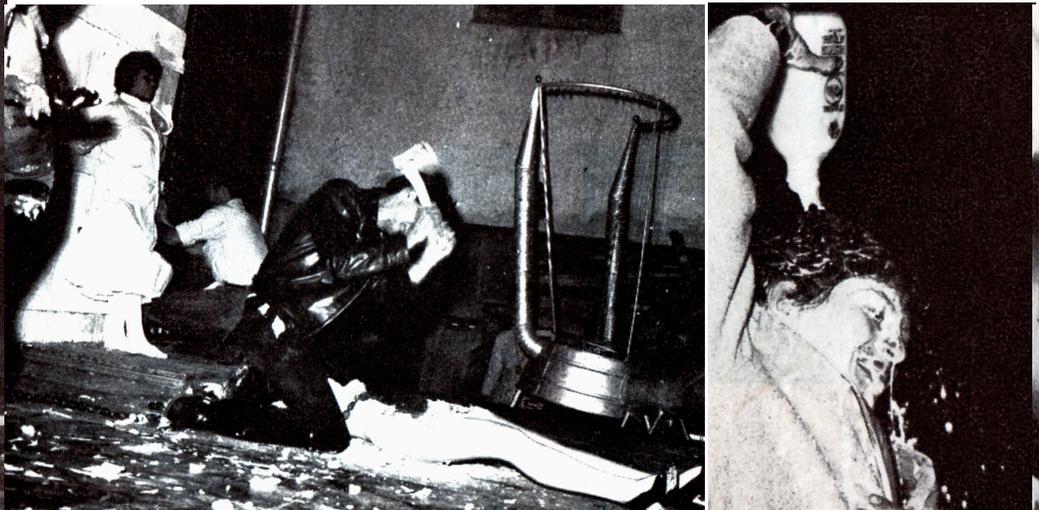
dividiendo la escena en una frontalidad que con la cuarta pared hace imposible relacionar al público. *“La nueva actitud plástica, la concreta, trata a la pintura como un objeto en su superficie, mas o menos estilizado, a un objeto exterior al cuadro. En esta obra, una mancha es una mancha, un pájaro muerto es un real pájaro muerto y un color no simboliza estados espirituales ni temperaturas_ pero tampoco excluye la posibilidad de un símbolo”*¹¹⁰

En este tipo de expresión se crea la noción del objeto plástico en el cual los límites de la pintura y escultura son ambiguos. Se suman a la imagen total, objetos o trozos de la realidad subordinados a lo plástico. El tipo de teatro que el autor plantea se basa en un desarrollo filosófico y emocional de los personajes, en donde están presentes los símbolos y cuyas escrituras corresponden a la base de un mensaje.

La compañía de actores que representa las obras no se le llama como tal sino, **“Pandilla Pánica”**. El actor pánico es una dualidad entre la persona y el personaje, toma al personaje como excusa para referirse y acercarse más al actante. Jodorowsky plantea que el público se muestra como personaje ante la sociedad y que en este tipo de representaciones no es necesario llevar ese papel, lo que busca el actor es acercarse a la verdadera persona a través de una catarsis.

La **perdida de la frontalidad** es uno de los elementos que me parece mas atractivo frente al Teatro Pánico, ya que el autor plantea la liberación de la mente, del espacio escénico y el quiebre de ciertos estigmas que determinan la escena clásica. Por ejemplo en el mismo libro citado el autor plantea que para llegar a la **euforia pánica** es preciso liberarse del edificio teatro antes que nada, ya que *“los teatros son concebidos para actores y espectadores; obedecen a*

¹¹⁰ Alexandro Jodorowsky, Teatro Pánico, Edit. Era México 1965 Pág. 11.



la ley primordial del juego que es cercar un espacio lúdico; es decir, separan al escenario pánico de la realidad e imponen (principal factor anti -pánico) una concepción a priori de las relaciones entre el actor y el espacio”¹¹¹

Jodorowsky plantea lo Efímero como su propuesta de puesta en escena. Cuyo lugar de representación se enmarca entre límites ambiguos que puede suceder tanto en una plaza, un terreno baldío, un teatro tradicional siempre y cuando se use todo su esplendor. El espacio mide lo que mide realmente y no simboliza, está siendo lo que es, explica el autor, lo mismo ocurre con el tiempo; en el efímero no se *finje* el transcurso del tiempo si nos referimos a los actores. En este sentido podríamos hablar de que el espacio se vuelve real con respecto a lo que el autor plantea, no busca representar nada.

En el teatro clásico los deseos de que la obra y textos sean perdurables hacen que el actor según Jodorowsky, se niegue la verdadera realidad. **El teatro según define Alejandro Jodorowsky es efímero, por lo tanto nunca una representación será igual a la otra ni debe pretender llegar a ese objetivo.** Por lo tanto podríamos decir que el Teatro Pánico se articula a través del desorden y la improvisación. El lenguaje que se utiliza es un conjunto corporal, vocal, espectacular y la fiesta colectiva (con el fin de la búsqueda de la catarsis)

Sin embargo, al referirnos a cual sería la manera en que se aborda la imagen teatral en el Teatro Pánico, dentro de la entrevista reciente que se le realizó, Alejandro Jodorowsky respondió... *“No se aborda ninguna imagen teatral, se borran todas las experiencias teatrales: no se trata de diseñar cosas, se trata de improvisar actos que nunca más se volverán a repetir. No es teatro, es fiesta.”*¹¹². También se le hizo la pregunta si nos podía comentar alguna experiencia pánica y del mismo modo contestó *“Se actúa en estado de trance. Realizado el acto no queda grabado en la memoria: es como los sueños: se olvida.”* Tal es ésta postura que un espacio no debe ser idéntico a otro en cada representación, ya que esto no podría ayudar a la idea de lo efímero.

De primera fuente hemos podido rescatar cual es la visión de Jodorowsky con respecto a la escenografía *“Lo primero que hicimos en el pánico fue romper con esa lepra llamada escenografía que transforma el espectáculo vital en*

111 A. Jodorowsky op.cit. P14

112 Correspondiente a Entrevista Realizada Vía Internet a Alejandro Jodorowsky, Marzo 2010-



cuadros muertos plagados de objetos-momias.¹¹³” Con respecto a este punto que para nuestra disciplina es importante Jodorowsky plantea que el teatro antiguo “ha vivido esclavizado por ese intruso y absurdo emperador de la escena que es el literato; por las “escenografías”, bastardas exposiciones de pintura y escultura. (Cuando un pintor famoso realiza un “decorado”, lucha con el literato y a veces llega a usurpar el cetro convirtiendo al resto del espectáculo en servil homenaje a “su estilo”)”¹¹⁴

En el *Teatro Pánico* el uso de la escenografía y el vestuario será sustituido por objetos activos eufóricos como el llamado “ex-actor”, el actor usará gestos, posturas sociales ligadas a lo cotidiano, cuyo objetivo será desarrollar la totalidad de su ser a través de la improvisación. Estos objetos activos también se refieren al vestuario, por ejemplo, no se usaran instrumentos musicales si no que los vestuarios se convertirán en trajes sonoros. Los objetos se construirán y destruirán y al volverlos a reconstruir siempre serán diferentes a su origen.

La estética Pánica nace del Surrealismo como elemento básico al que se le une el elemento de la memoria-inconsciente. La conciencia histórica a través de recuerdos personales. Sin embargo de una manera aparentemente inconsciente por lo que podemos deducir según la última entrevista realizada, Jodorowsky niega todo aquello que se incorpora de manera consciente e inclusive nos responde que una de las “operaciones que él podría realizar” en tanto a la construcción de sus imágenes correspondería a “*Algo me decía de mis intensiones cuando creo imágenes. Pues bien, no hay intensiones, ni planes, hay pura creación artística, trance, recepción mediúmnica, nada que pueda comprender un profesor universitario.*”¹¹⁵

La búsqueda formal, espacial y gestual se sostiene a partir de elementos surrealizantes. Primeramente por la libertad que el movimiento representa, debido a que viene del inconsciente.

El *Teatro Pánico* se caracteriza por su violencia, ya que comete actos en escena, es abstracto ya que a partir de colores, líneas y volúmenes expresa el acto. La acción se comete a partir de estructuras, no se define.¹¹⁶

Uno de los elementos surrealizantes que encontramos en este tipo de teatro sería la contradicción, ya que afirma dos ideas al mismo tiempo así como la euforia que se representa en una fiesta colectiva, tanto como la angustia del hombre que representa. Busca la unidad representando la falta de unidad. En el mismo Efímero se puede encontrar tanto la euforia, el terror como el humor.

Sin embargo hay ciertos puntos que nos remiten a éste tipo de teatro, cuyo axioma es “**la vida es memoria y el ser humano es azar**”¹¹⁷, frente a ésta misma frase podemos decir que la confusión, horror y euforia se representan con rebeldía frente al orden y la perfección.

113 *Ibidem.* 25

114 A. Jodorowsky op.cit. Pag.12

115 Corresponsiente a Entrevista Realizada Vía Internet a Alejandro Jodorowsky, Marzo 2010-

116 Podríamos decir que el Teatro Pánico se basa en la estructura jazzística de la improvisación desde el actor a partir de un esquema inicial.

117 <http://real-visceralista.blogspot.com/2004/05/teatro-panico.html>

III.F. Realismo Mágico

III.F.1. Antecedentes básicos del Realismo Mágico asociado al teatro.

El **Realismo Mágico** es un género metalingüístico literario que nace a mediados del siglo XX, se desarrolló en nuestro país y en el resto de Hispanoamérica entre las décadas del 60 y 70, como respuesta a la contraposición de los avances de la tecnología y la cultura de la superstición, aquello propio de Latinoamérica. *“El Realismo Mágico se define como la preocupación estilística y el interés de mostrar lo irreal o extraño como algo cotidiano y común. No es una expresión literaria mágica, su finalidad no es la de suscitar emociones sino más bien expresarlas y es, sobre todas las cosas, una actitud frente a la realidad”*.¹¹⁸

Esta corriente busca dar la verosimilitud interna a cosas asociadas como fantasiosas o irreales, aquí se vería entonces una diferencia con el Surrealismo en donde los elementos impregnados se asumen como una verdad, no como una búsqueda para darles verosimilitud.

Cito a continuación un texto de Gabriel García Márquez quien expone su visión acerca del *Realismo Mágico*; *“Mi problema más importante era destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico. Porque en el mundo que trataba de evocar, esa barrera no existía. Pero necesitaba un tono inocente, que por su prestigio volviera verosímiles las cosas que menos lo parecían, y que lo hiciera sin perturbar la unidad del relato. También el lenguaje era una dificultad de fondo, pues la verdad no parece verdad simplemente porque lo sea, sino por la forma en que se diga.”*¹¹⁹ Siguiendo con esta idea, él plantea que su escritura intentaría borrar la barrera de la realidad con lo irreal, pero como bien dije antes para los Surrealistas esa barrera no existe pues las situaciones “irreales” vendrían desde el inconsciente, por lo tanto se convertirían en una realidad.

Según Juan Villoro, *“El problema latente que envuelve al Realismo Mágico es la visión de la mirada ajena, extraña, en ocasiones extranjera, que busca en la realidad latinoamericana una dosis de exotismo.”*¹²⁰

Si bien no se nombra teóricamente el Realismo Mágico como teatral, según en el curso impartido, como Teatro Chileno en las clases de la Universidad¹²¹, se asimila desde el Realismo Poético a ésta corriente; con algunos dramaturgos como Alejandro Sieveking, Luis Alberto Heiremans. Los cuales fueron dramaturgos del movimiento renovador de las letras chilenas que se inició en la década del 50. Esta generación de dramaturgos, logra hacer entre otras expresiones teatrales, una temática enfocada hacia la búsqueda individual

118 http://es.wikipedia.org/wiki/Realismo_m%C3%A1gico

119 *Ibíd.*

120 Según Angela Castro, refiriéndose la nueva mirada al respecto del realismo mágico en la página Web <http://alrededoresweb.com.ar/notas/realismo.htm>

121 Curso Teatro Chileno año 2003.

centrado en las personas, sus exploraciones, relacionado a la incomunicación y el vacío que representa frente a los dos mundos contrapuestos como son la tecnología y la tradición.

Según el ensayo de Juan Andrés Piña en el libro *“Teatro Chileno Contemporáneo, Antología”* plantea que muchas de estas creaciones, relacionadas a lo anteriormente descrito, están denominadas por la corriente del realismo psicológico y que se afirmaría en nuestro país entre 1950 y 1957. Las características que presentaría esta corriente dramática sería según el autor *“fue la superación de un criollismo ya agónico, la búsqueda de temas nuevos, como la vida del hombre en la ciudad, la soledad y el desamor y cuyas técnicas narrativas rompen con el tradicional realismo”*¹²²

El mismo autor plantea en otra publicación, esta vez refiriéndose a Heiremans; *“Nuestro teatro, habiendo ya superado el realismo, debe seguir el camino de la estilización”*¹²³ *de la realidad, pero no descarnándola hasta llegar a lo abstracto.*

*Todos los personajes son reales, pero estos personajes son los que llevan dentro de ellos un símbolo, como un fruto interior, fruto que ilumina e irradia, y cuya luz debe envolver y bañar toda la obra”*¹²⁴

Si nos referimos a Luis Alberto Heiremans, podríamos decir que el autor procuró crear un teatro en que la poética fuese universalista, pero que a su vez resaltara las expresiones de cada nacionalidad. Logra combinar diversos elementos para la creación de su lenguaje, como por ejemplo los auto-sacramentales, relato dramático sobre la base de correlatos bíblicos, y también el Teatro Épico de Brecht. Por ejemplo como sería en el abanderado el uso del lenguaje metafórico para alcanzar la búsqueda de lo esencial. La actitud de Heiremans para Eduardo Thomas Doble, es interesante pues rechaza al realismo criollista de temática vernácula, que en ése momento de la dramaturgia chilena era predominante, y lo reemplaza por una *estética renovadora* de carácter universalista, que de alguna manera lograron revitalizar la escena contemporánea.

El lenguaje que se desarrolla en este tipo de teatro tiene una connotación metafórica. Según Heiremans, los personajes, la acción y el espacio cobrarían cierta carga simbólica, ocupando a veces conceptos alegóricos, por ejemplo; la unión de algo concreto, con algo abstracto. Los personajes de este autor, están llenos de elementos que no son asociados a la realidad. Éstos plantean una pregunta y a lo largo de la obra se mueven entorno a la idea de un viaje, una procesión, en búsqueda de una respuesta.

Según Eduardo Thomas Doble las *“Características de éste dramaturgo es la creación de un clima mágico, poético, producido por el desplazamiento de la fantasía. Normalmente, en sus piezas la irrupción de la irrealidad impregna al mundo de una espiritualidad nueva y esperanzadora, que puede no ser percibida por los personajes, si su actitud existencial no es la adecuada. En este proceso, es importante la atracción que ejerció sobre*

122 Piña, Juan Andrés “Dramaturgia, teatro e historia en Chile (1950-1990) en el libro “Teatro Chileno contemporáneo, Antología” Edit Centro documentación teatral, Madrid 1992 Pág. 32

123 La estilización que el autor se refiere, se acerca a una simplificación y significación del objeto representado, en el cual se resaltan ciertos puntos de la realidad pero a la vez se utilizan para dar un mensaje, según el diccionario de Patrice Pavis, esta operación sería representar una realidad simplificada a lo esencial de los caracteres.

124 Piña, Juan Andrés. “Lo poético y lo trascendente en el teatro de Luis Alberto Heiremans” en El Abanderado. Santiago: Pehuén editores, 1990. Pág.173

el autor el existencialismo cristiano de Gabriel Marcel."¹²⁵El mismo autor citado se refiere a la obra de Heiremans, como un autor que procuró crear un teatro en que se combinaran el universalismo poético con la expresión de la nacionalidad *"sometiéndolos a una codificación simbólica que hace trascender su significación realista para conformar otra nueva, poética y esencial"*¹²⁶

Con respecto a Sieveking se puede decir que parte de su teatro también estaría enmarcado en estas líneas, sin embargo le agrega un carácter de raíz popular como por ejemplo en *Ánimas de día Claro*, en este caso según Piña, *"predominan la ternura y la dimensión mítica de unos personajes sencillos, pero de grandes honduras, rescatando así cierta mirada popular de gran poesía y empatía"*¹²⁷, éste teatro tendría entonces una búsqueda individual y existencial, donde la incomunicación también se hace presente.

III.F.2. Elementos Surrealizantes en el Realismo Mágico.

Floriano Marins en una entrevista con Ludwig Zeller, hace la siguiente pregunta recordando las palabras de Gómez Correa: *"las descripciones que incorpora el Realismo Mágico son totalmente Surrealistas, por que aquí en América es cuestión de mirar no más el paisaje. Está lleno de cosas locas, abunda el Surrealismo por todos lados. Volcanes, ventisqueros, selva, desierto... ¿Cómo te imaginas tú que tengamos la cordillera a cien kilómetros del mar? ¡Chile es Surrealismo por todos lados! Jamás concordé con tal afirmación, considerándola más bien una broma, talvez algo perteneciente al folcklore o al ámbito turístico. Francia no es Surrealista. Breton si. O sea es una condición que el individuo lleva en sí, que no puede ser sino señal expresa de valor individual."*¹²⁸ A esto Zeller contesta que, el individuo es Surrealista, no la situación geográfica en que se encuentra, sin embargo el paisaje de alguna manera puede influir en el individuo para que éste cree obras Surrealistas".

Los elementos que se repiten dentro de las escrituras del realismo mágico, serían; los personajes que viven estas situaciones "irreales" las ven con plena normalidad. En las escenas de éste tipo de escritura ocurren cosas que no pueden ser explicadas, aplicando entonces lo sensorial como percepción de la realidad, aquí nos podríamos acercar a lo chamánico (por su existencia dentro de un lugar geográfico compartido), y al inconsciente. Por otro lado el uso de mitos ligados a lo Latinoamericano como bien habíamos nombrado en el capítulo anterior cuando nos referíamos al animismo, en este sentido podemos hablar de la trascendencia desde un punto que parece inexplicable frente a la racionalidad actual, ya que los personajes que mueren pueden volver a vivir, presencia de las ánimas.

La realidad y la fantasía pierden el límite, ya que los hechos que

125 Doble, Eduardo Thomas "Una realidad poética y esencial" artículo publicado en "Teatro Chileno contemporáneo, Antología" Edit Centro documentación teatral, Madrid 1992 Pág. 219

126 Ibíd. 125. .

127 Ibíd..124 Pág 42

128 ORTEGA Parada Hernán, Ludwig Zeller Arquitectura del escritor, Editorial Cuarto Propio, 2009 Santiago Chile página. 140

ocurren son aparentemente ilógicos combinados muchas veces con elementos fantásticos, pero intentan comunicar desde su significado. Se rescata la valoración de los mitos correspondientes a las culturas prehispánicas. Inclusive *“Los personajes presentes en las obras de esta corriente suelen tener viajes, no solo de tipo físico, como los que sufren los personajes de las obras criollistas, por dar un ejemplo, sino que éstos cambian de espacios y tiempos desde sus pensamientos y su estado onírico¹²⁹”*.

Hay un elemento interesante dentro de éste tipo de escritura sería la ruptura del tiempo, con el fin de separarse del afán racional moderno. **El otro elemento que ocurre en el Realismo Mágico se refiere al tiempo estático** en que pareciera que el tiempo se detiene, como si no hubiese trascendencia.

2.1.Revisión de “Versos de Ciego” de Luis Alberto Heiremans

Acerca de *Versos de Ciego*, de Luis A Heiremans, estrenada por el Teatro Ensayo en 1961, cuya escenografía fue realizada por Bernardo Trumper. En este caso se hará la revisión del texto apoyada a las fotos rescatadas del archivo.

“En torno a Ana hay un espacio circular como si la magia se irradiara en una circunferencia inabordable”¹³⁰ espacio propuesto por el dramaturgo en su libro.

De los elementos que podemos encontrar en esta obra, los cuales no son realistas y corresponden a temáticas asociadas a lo intangible pudimos descubrir las siguientes con lo que respecta al texto.

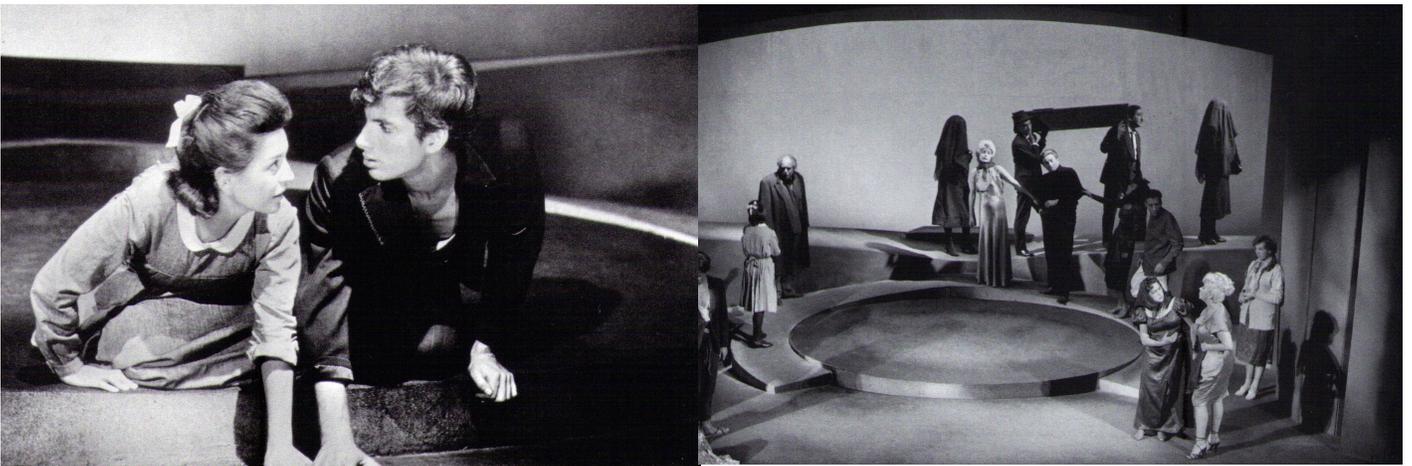
Primero que nada, un espacio limpio circular, se habla de las **ánimas** y de la necesidad de asustarlas con un tambor. Una médium que puede ver el destino y un hombre que narra versos. Aquí se mezclan las tradiciones folklóricas, y un entorno común como puede ser una feria dentro de una plaza pública. A lo largo de la obra, ésta se adorna con la narración de ciertos versos que aluden a metáforas.

Dentro de la obra existen unos músicos los cuales tocan de manera festiva, y muy alegre dentro de la plaza pública hasta el momento que se ven interrumpidos por una carroza fúnebre que rompe en la escena, esto motiva a que gracias a eso se fijen en una estrella y comiencen su viaje, en busca de algo anhelado. Al emprender el viaje estos personajes **se encuentran con un ángel que ha caído del cielo**, que a su vez, lleva el vestido roto y las alas desgarradas y le dicen que se sume a la procesión. Esta mezcla de cosas que parecen irreales se representan con tal naturalidad que se asumen dentro de un cuadro en que se mezcla como dije anteriormente el folklore con una magia que se va hacia la **metafísica, lo chamánico, bordado de una manera costumbrista**. Aquí hay que hacerse la pregunta si esto sería propio de las culturas latinoamericanas (la carga Surrealista de este sub-continente, o su herencia desde los pueblos originarios).

129 *Ibíd.* 118

130 HEIREMANS, Luis A. *Versos de Ciego/ El Abanderado.*, Pág.8

Otro elemento presente, se enmarca dentro del **animismo**, dibujado como un carro fúnebre o una procesión que aparece inesperadamente en diversos lugares a lo largo de la obra tales como una feria, un patíbulo, afirmando la idea de aquello que es efímero, un alma (anima) que viaja en búsqueda de un lugar de trascendencia celestial, mas que de una sepultura, en este caso un cementerio. Esta imagen puede ponerse a la par si la comparamos con el deseo de ir tras un a estrella. Inclusive uno de los personajes siempre está atento de las ánimas y de no hacerlas enojar, espantando a aquellas que no son del lugar con el fin de que llegue a su destino.



Fotos de "*Versos de Ciego*", estrenada por Teatro Ensayo en 1961, del libro Chile Actúa. Diseño integral Bernardo Trumper. Encontramos en esta propuesta escenográfica la síntesis de una obra que se muestra costumbrista con temática folklórica conectada a lo metafísico. En esta obra se rescata la iluminación a veces mostrando contraluces con el fin de jugar con las siluetas y entregar un efecto y un lenguaje diferente.

IV. Huellas del Surrealismo en el teatro: Relaciones rizomáticas

*“La concepción del espacio dramático adquiere una
nueva complejidad y plasticidad que no había tenido
lugar en escenarios nacionales”
Ramón López*



“Los invasores”, Egon Wolf, estrenada por ITUCH 1963, Dirigida por Víctor Jara, Escenografía y vestuario Amaya Clunes, imágenes del libro Chile Actúa, con Fotografías de René Combeau .

IV. Huellas del Surrealismo en el teatro: Relaciones rizomáticas

Según lo que pudimos apreciar dentro de lo estudiado recientemente, encontramos manifestaciones del Surrealismo en diferentes ámbitos culturales, sin embargo, muchas de estas relaciones no son intencionales, surgen tal vez desde su génesis o de alguna influencia “heredada” como podría ser, la aparición de la compañía de Margarita Xirgú y su importancia para las nuevas creaciones. Sin embargo dentro de otras manifestaciones, podemos encontrar elementos Surrealizantes que han aparecido como relaciones rizomáticas y que se hace interesante establecer.

A. “Los Invasores” de Egon Wolff

Si bien el teatro de Egon Wolff, se enmarca dentro de un estilo cercano al realismo, encontré un par de elementos que podríamos llamar surrealizantes dentro de *Los invasores*, a simple vista la obra despertó mi atención pues la escenografía diseñada por Amaya Clunes, en el montaje estrenado por la ITUCH en 1963, me pareció bastante sintética con respecto a las obras costumbristas y de extremo realismo que se encontraban en el momento. Por la misma razón me despertó la curiosidad, leí la obra y a continuación expondré algunos elementos que me parecieron pertinentes a ésta investigación.

Egon Wolff estuvo vinculado al Teatro de la Universidad de Chile y al de la Universidad Católica, a partir de 1957, cuando obtiene mención honrosa, con las obras “*Discípulos de Miedo*” y “*Mansión de Lechuzas*”. Al estrenar, parejas de trapo 1960 y *Los invasores*, con la ITUCH, en 1963, Fernando Debesa cita a Fernando Josseau “*Y es aquí donde el hombre serio que hay en él se puede expresar mejor: sus hilarantes maniobras teatrales nos muestran, a través de la ironía y del disparate, con precisión, originalidad y perspectiva, esas flaquezas humanas que es necesario develar*”¹³¹

Wolff produce esa curiosidad pues su trabajo se enmarca desde un realismo, pero se enmarca dentro de los aspectos psicológicos mas

131 Fernando Debesa cit. pos Fernando Josseau en “Teatro chileno contemporáneo; El Tony Chico; El Árbol Pepe; Álamos en la azotea” Luis Alberto Heiremans, Fernando Debesa, Egon Wolff. Editorial Andrés Bello Santiago 1982. Pág. 9

profundos contraponiéndolos con la crítica social, en éste caso que nombramos particularmente con un una mezcla que finalmente logra un quiebre en el desenlace.

Consuelo Morel se refiere a *Los invasores* “*En esta obra se produce un salto hacia un impresionismo nuevo y desconocido en nuestro medio*”¹³² y en el mismo artículo publicado la autora nombrada recientemente plantea que **uno de los elementos más notables dentro del teatro de Wolff sería la capacidad de pasarse del plano real descriptivo al plano onírico y alegórico**, y finalmente ése sería el punto que de alguna manera planteó la duda con éste autor y permite que sea incluido dentro de esta investigación.

Según Morel “*el lector y el espectador son llevados sin tregua desde lo más cotidiano a lo más simbólico, pasando por “raíces antropológicas” fundamentales incluso los temas bíblicos y trascendentes*”¹³³”

Según Cristián Brito “*Wolff evolucionó hacia una actitud dramática en la que el aparente realismo sirve para subrayar el elemento irreal.*”¹³⁴ Esta frase hace mucho sentido al encontrar alguno de estos elementos en su obra “*Los Invasores*”

Primero a modo de descripción, buscaremos desde el texto cuales serían los nexos propuestos por el dramaturgo:

“*Se trata aquí de los negocios, del poder y de los valores que sustentan industriales o grandes comerciantes los que el autor define como “burguesía”*”¹³⁵

Lucas Meyer es un burgués que vive tranquilamente en su casa, hasta que aparece China, un hombre harapiento que una noche se cuela en la comodidad de su hogar para quedarse. Meyer siente compasión y no es capaz de matarlo, esa bondad hace que paulatinamente empiecen a llegar los demás vagabundos que vivían al otro lado del río y se instalen en su mansión. Esta situación hace que Meyer y su familia queden atrapados como rehenes. El pueblo que se ha metido en su hogar lo ha hecho con el fin de conseguir la confesión de Lucas. Finalmente se devela la verdad, gracias a la presión, Meyer había cometido un asesinato para poder quedarse con toda la riqueza de su socio y sería ese el momento en que recibiera la venganza. La familia empieza a unirse a este nuevo movimiento, en el que, su hija recibe maltrato y la mujer Pieta, debe ir a las colinas al arado. El hijo por su lado tiene el sentimiento de apoyar al pueblo. La obra termina con demostrar que todo aquello que ocurrió no fue más que un sueño, sin embargo logra anteponer lo que ocurrirá sugerido en la última escena.

“*El signo común que caracteriza a los dramaturgos de la generación del 50: el afán de revelar lo que se oculta tras la sociedad y sus personajes, aquello que muestra la verdad interior de ciertos seres o instituciones*”¹³⁶ en el caso de Wolff, utiliza a un agente externo que se encarga de generar en el personaje un giro.

Según Juan Andrés Piña, Egon Wolff profundiza entre la relación máscara- rostro. En donde encontraremos que el rostro sería aquello que refleja la intimidad del personaje, lo que realmente le pasa. “*la faena dramática, entonces consistirá en despojar a los personajes de esa máscara para develar o revelar el autentico rostro*”

132 Morel, Consuelo “Entre la realidad y la alucinación” artículo publicado en “Teatro Chileno contemporáneo, Antología” Edit Centro documentación teatral, Madrid 1992 Pág. 293

133 *Ibid.* Pág. 294

134 <http://www.escritores.cl/base.php?f1=articulos/texto/pesadilla.htm>

135 WOLFF, Egon, *Los invasores*, José. Colección Dramas Chilenos. Editorial Pehuén. Santiago 1990 cit. pos Juan Andrés Piña. Pág. 168

136 WOLFF, Egon, *Los invasores*, José. Colección Dramas Chilenos. Editorial Pehuén. Santiago 1990 cit. pos Juan Andrés Piña. Pág. 165.



“Los invasores”, Egon Wolff, estrenada por ITUCH 1963, Dirigida por Víctor Jara, Escenografía y vestuario Amaya Clunes, imagen del libro Chile Actúa. con fotografías de René Combeau.

*que hay debajo*¹³⁷” Incluso, plantea la idea que la mayoría de las obras de Wolff, el núcleo dramático estará en torno a ésta revelación de la realidad que obliga a los personajes a reconocerse dentro de su condición. La revelación que surgen los personajes de Wolff siempre viene de un elemento externo. “*un agente exterior que desestabiliza a los personajes protegidos por las paredes de su casa. El conflicto se produce cuando el hogar es invadido por alguien encargado- consciente o inconscientemente- de mostrar esa verdad*”¹³⁸

Hay que tomar en cuenta que el momento social que tenía Chile cuando se estrenó esta obra se enmarca un año antes de las elecciones, donde los candidatos a salir eran; o la Democracia Cristiana, o el partido Socialista, por lo tanto esta obra tiene cierta importancia política por que se rescata la necesidad por nivelar un sistema social que estaba lleno de injusticias.

Dentro de lo que pude encontrar en las fotografías, hay una escenografía¹³⁹ que logra gran presencia desde su síntesis, la cual logra cargar de simbolismo desde el trabajo de niveles (si bien esta sugerido en el texto, la escalera no se presenta como tipo burgués, se trabaja en este aspecto desde la línea y la simpleza). El burgués se mueve desde los niveles superiores de la escalera y se ve obligado a bajar, se podría establecer entonces que, esa figura esta referida al ego del burgués que debe aminorarse para lograr ponerse al nivel del harapiento.

Según Cristián Brito “*Los Invasores es una obra que mezcla factores tanto estilísticos como sociales. Lo que al fin de la obra parece haber sido una pesadilla del personaje principal Lucas Meyer - un importante empresario -, se transforma en una presunta realidad que parece relatar nuevamente todos los acontecimientos ya mencionados anteriormente en la obra, dejando la sensación que la trama se repetirá. Wolff crea una analogía entre la realidad y el sueño*”

Búsqueda de elementos Surrealizantes desde el texto Los Invasores

Primero que nada vamos a determinar el primer elemento surrealizantes dentro de la obra, este sería lo **Onírico**; esta obra transcurre dentro de un sueño que como mencionamos anteriormente se vuelve una potencial realidad que queda esbozada dentro de la última escena.

137 *Ibidem*.

138 WOLFF, Egon, *Los invasores*, José. Colección Dramas Chilenos. Editorial Pe-huén. Santiago 1990 cit. pos Juan Andrés Piña. Pág. 166

139 Ficha técnica: Montaje estrenado por ITUCH- Año de estreno 1963, Dirección: Víctor Jara, Escenografía y vestuario: Amaya Clunes, Iluminación, Remberto Latorre. Música Gustavo Becerra. Del Libro Chile actúa; teatro chileno tiempos de gloria (1949-1969) Universidad Católica. 2010

Ya que lo que busca Wolff son los giros inesperados. Tal como dice Consuelo Morel *“el sueño es, a nuestro juicio, una clave vital en esta obra y contiene toda la verdad del inconsciente del personaje, que además se relaciona con la culpa eterna de no haberse entregado a los demás”*¹⁴⁰

*“Los invasores, entonces, es una obra que ocurre al interior de un sueño y este recurso es fundamental para comprenderla. Todo sucede como una proyección de la conciencia de Meyer, una mezcla de elementos reales con asociaciones extrañas”*¹⁴¹ Los elementos que en apariencia son inconexos son reflejo de la propia conciencia de Meyer y estos van iluminando aquello que estaba aparentemente escondido, e inclusive al comenzar la obra *Pieta* la esposa de Meyer, enciende la luz lo que es un signo de la revelación de la oscuridad.

Otro elemento sugerido desde el texto, lo que me parece rupturista para la época, es el uso de lo multimedial. La escena que es perfectamente “real” se carga de un mundo onírico al proyectar imágenes sobre los muros, las cuales serían ancianos, miradas, manos cruzadas, manos suplicantes, pies en zapatos rotos, platos de magra comida etc. Ya que el texto sugiere que las personas emergen desde las paredes, con una danza, *“un cortejo maloliente”* provocando el horror en los burgueses.

*“La obra pasa de lo real a la fantasía y al sueño, como gran clave de la identidad de Lucas Meyer, logra un diálogo entre los personajes, que se convierten a veces en alegorías y conforma una unidad artística de potencia inusitada”*¹⁴²

Una de las imágenes simbólicas presentes en la obra ocurre cuando un grupo de niños empiezan a narrar el cuento de los árboles *“todos los árboles tenían tanto miedo de las hormigas, que cuando las vieron venir, se quedaron parados, tiesecitos, esperando que les caminaran encima”*¹⁴³ estas palabras retratan de algún modo la situación que vivía la familia Meyer y lo que el pueblo quería que ellos sintieran.

El texto *Los Invasores* escrito por Egon Wolff, deja entrever una historia que se mezcla una situación llevada a extremos de las clases sociales, donde el sueño se mezcla con la realidad de una manera verosímil.

El **humor negro** también está presente y la constante **crítica a la burguesía**, donde se presentan el caso, de cómo ellos ayudan a la pobreza desde una postura altanera, creyendo que con una visita se acabará el hambre. Incluso desde éste punto también recibe una crítica el lado de la iglesia. Pues la supuesta institución que alberga estas ideas sería la iglesia. Finalmente el tema del remordimiento y la limpieza simple de los actos es lo que se intenta demostrar en todas las situaciones antes descritas.

140 MOREL, Consuelo “Entre la realidad y la alucinación” artículo publicado en “Teatro Chileno contemporáneo, Antología” Editorial Centro documentación teatral, Madrid 1992 Pág. 293

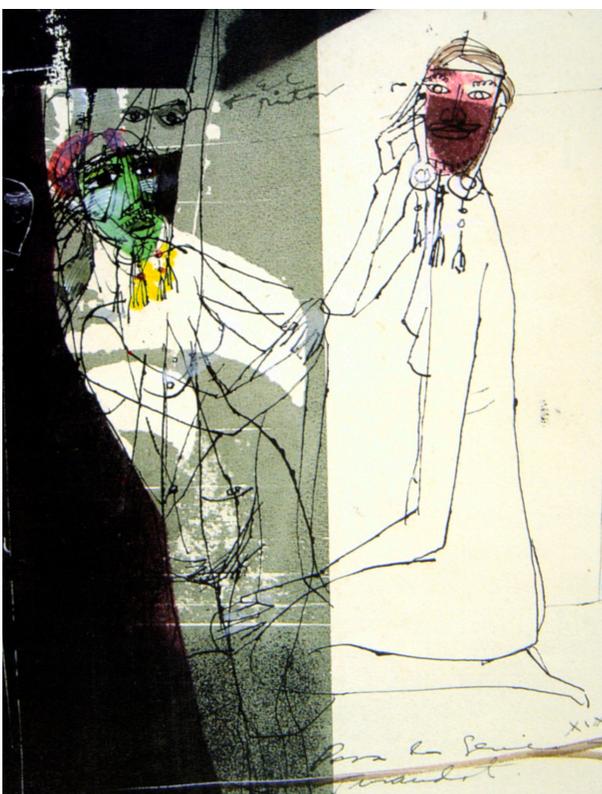
141 WOLFF, Egon, *Los invasores*, José. Colección Dramas Chilenos. Editorial Pehuén. Santiago 1990 cit. pos Juan Andrés Piña. Pág. 169

142 MOREL, Consuelo “Entre la realidad y la alucinación” artículo publicado en “Teatro Chileno contemporáneo, Antología” Editorial Centro documentación teatral, Madrid 1992 Pág. 297

143 WOLFF, Egon, extracto de la obra *Los invasores*. Colección Dramas Chilenos. Editorial Pehuén. Santiago 1990



Boceto de la obra "Madre Coraje", de Bertold Brecht por Hernando León, para el teatro de Weimar, Alemania. El baile de Eilif, 1979. Se rescata de la propuesta, el quiebre de la frontalidad en un espacio circular.



Boceto de la ópera "Turandot" de Hernando León, Dresden Alemania, 1982.

B. El diseño teatral de Hernando León.

Gracias a la Muestra Internacional de Surrealismo actual (2009), llamada *Umbral Secreto*, en la cual tuve la oportunidad de participar, me fue posible conocer al artista plástico Hernando León, el cual tiene un nexo con el Surrealismo, sin embargo, como muchos artistas, no quieren sentirse encasillados con un estilo, del mismo modo me comentó; "nunca me he entregado a un estilo, abordo todo como es el día"¹⁴⁴ Este artista plástico trabajó en diversos ámbitos inclusive en teatro, como pude comprobar en una entrevista que le realicé el 26 de Enero del 2009. "*Las experiencias y los trabajos con los arqueólogos en el desierto de Atacama le inspiraron variados proyectos para escenografías, Land art e instalaciones.*"¹⁴⁵ incluso mas tarde en la década de los 90 trabaja haciendo animaciones.

La forma que tiene de tratar sus proyectos es la mezcla de las raíces precolombinas con un discurso contemporáneo, representando también rupturas irónicas y donde la realidad se convierte en fantasía. Con respecto a su obra dentro de las pinturas y obras gráficas el trabaja con la espacialidad, queda totalmente demostrado en sus bocetos que representan de una manera exclusiva el movimiento y la síntesis siendo piezas únicas.

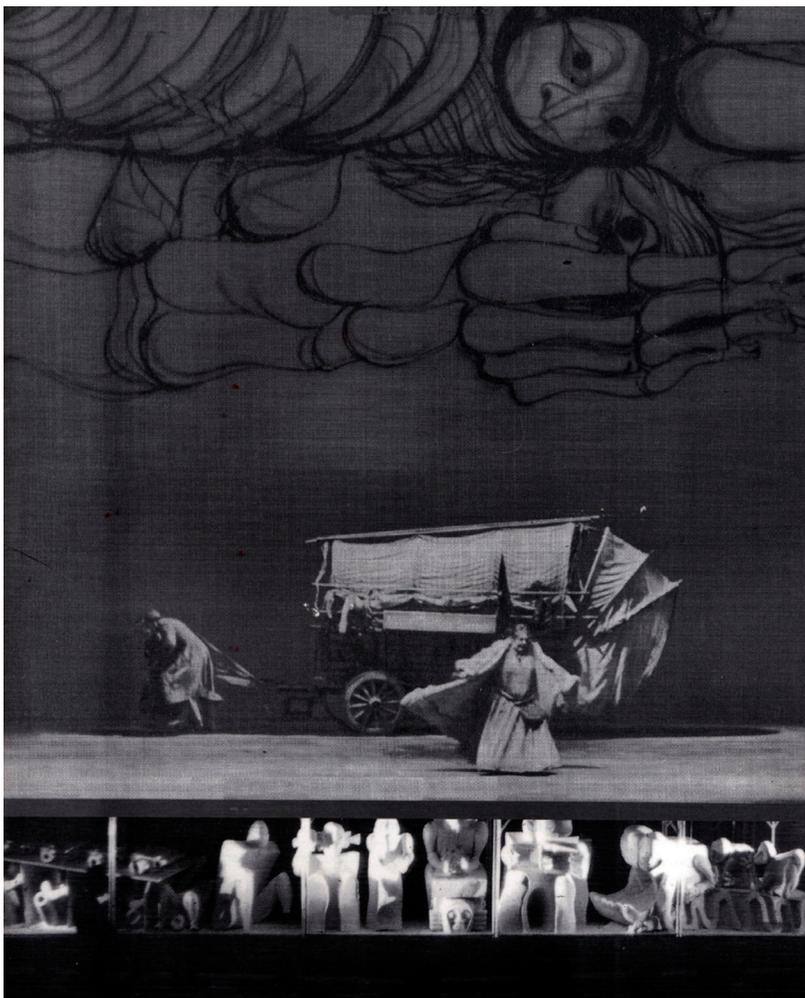
*"Hernando León es un hombre que entiende el arte y la vida como un desafío inseparable. Sabe de las contradicciones de las cosas, de la dialéctica de la vida y trabaja soberanamente con esa diversidad. Le da forma a experiencias, vivencias y sueños. Sus obras surgen de una constante confrontación con el mundo, con el pasado y el presente de las raíces culturales de su país, de sus vivencias, conocimientos, concepciones y sentimientos."*¹⁴⁶

Según su experiencia cuenta que en 1972, antes de irse a Alemania, Hernando León participa en un proyecto que estaba apoyado por la Universidad Técnica de Chile, USACH, el texto era *La Balsa de Radrigán*, sin embargo fue un proyecto que no pudo llevarse a cabo pues, la escenografía estaba pensada para un lugar situado en la calle Miraflores y justamente antes de estrenar fue

144 Entrevista a Hernando León el 26 de Enero de 2009

145 Catálogo: Hernando León en Camino a Ítaca. Editado por Pinacoteca U. de Concepción- Chile/ Febrero 2009 Pág. 6

146 Catálogo: Hernando León en Camino a Ítaca. Editado por Pinacoteca U. de Concepción- Chile/ Febrero 2009 Pág. 4



Ensayo de “*Madre Coraje*” de Bertold Brecht, cuya escenografía es de Hernando León, National Theater Weimar, Alemania 1976. Encontramos en esta foto el rescate de lo latinoamericano graficado en el telón de fondo y el dispositivo de piso con figuras tridimensionales.

descubierto que en ese lugar se había cometido un horrible homicidio. Con respecto a la obra recién nombrada, estaba pensada para los actores; es decir, “*los espectadores e convertían en la escenografía*¹⁴⁷” ya que el público debía sostener algunos elementos que simulaban el mar, tal como mencionó cartones color azul. El artista planteaba que de ésta manera pretendía quitar la frontalidad a la que el público estaba acostumbrada en esos días.

Según Hernando León, “*hasta los años 70 hubo Surrealismo, ya que con la dictadura se produjo un quiebre y hubo que volver a la frontalidad y a lo tradicional*”¹⁴⁸ Para éste personaje es muy importante la pérdida de la frontalidad, inclusive nos comentó acerca de una de las obras en que trabajó donde el uso de diversas disposiciones espaciales era fundamental, por ejemplo en su trabajo como escenógrafo y vestuarista de la ópera “*La Flauta Mágica*” estrenada en Dresden Alemania, en 1988, donde el formato en que inscribe la escenografía fue circular. Sin embargo nos referiremos a su trabajo en “*Madre coraje*” de Bertolt Brecht, estrenada en 1976, en el Teatro Nacional de Weimar, Alemania, según comenta “*toda la escenografía era inflable, la viuda de Brecht tenía los derechos, ellos debían decidir que cosas podían aceptar y que cosas no*” y para éste artista la adivinanza en vez de los letreros vendría a representar el Surrealismo, “*ten cuidado con los flacos*” recalcó. Comenta que el vestuario que se realizó en *Madre Coraje*, consistía en una **falda de mesa redonda**, la cual

147 León Hernando, Entrevista a Hernando León el 26 de Enero de 2009-
148 IBID 147



Boceto de Instalacion: "El galpón" por Hernando León, Dresdén, Alemania. 1999

estaba repleta de cosas servidas, y había un bailarín con un falo gigante que medía metro y medio. León, deja presente que el humor negro que había en el montaje era evidente al demostrar éste tipo de cosas. El tema de lo erótico también se planteaba en forma casi evidente.

El uso del símbolo también estaba presente, por otro lado se refiere a que existía un personaje correspondiente a *Madre Coraje*, el cual en lugar de decir un texto, cortaba los momentos, cabezas y flores con unas tijeras gigantes. Del mismo modo el escenógrafo crea sub-espacios en ésta obra pues, plantea un enorme telón atrás el que estaba pintado, y reflejaba el terror, y debajo de una tarima, dispuso una serie de personajes mutilados, haciendo una conexión con lo que ocurría en ese momento gracias a la dictadura. Comenta Franz Havemann, el que era el escenógrafo jefe del teatro de Weimar "Lo que a mí me entusiasmó en tu trabajo fue el proceso de realización de tus pensamientos a la escenografía: en el plano inferior un friso con figuras todo eso el "Moloch" de la guerra. El gran horizonte: blanco y negro, violento que tu mismo pintaste con una pistola para color improvisando desde un pequeño boceto."¹⁴⁹ Sin embargo al parecer esta producción, era impensada en Chile, pues para Hernando León, el teatro estaba obligado a autofinanciarse. Sin embargo, al no existir registro de sus obras teatrales en Chile, creo que fue necesario tomarlo como una relación rizomática puesto a que es un exponente chileno, que trabaja influenciado con sus vivencias, que muchas veces han sido heredadas de manera inconsciente. Y que si finalmente nos referimos al diseño existe una visión diferente al costumbrismo que se daba con tanto fervor en la época.

C. "El Entierro de la Castidad": Exposición plástica 1970

"Dos acciones ingresan a la mitología capitalina: la creación de la Casa de la Luna y la gran exposición Surrealismo en Chile, de 1970. Lugar de recitales, talleres literarios, música, poesía, pintura, conferencias, en aquella. Happening denominado "El entierro de la castidad en la Universidad Católica", en la segunda; donde todos, incluso el rector, debían dejar sus zapatos al lado afuera de la sala para no deteriorar los pechos femeninos sembrados en el parquet."¹⁵⁰

La *Casa de la luna* fue un lugar clave para los movimientos artísticos que se desarrollaron después del 68, se toma

¹⁴⁹ Franz Havemann cit. pos- Hernando León, catalogo: Hernando León en Camino a Ítaca. Editado por Pinacoteca U. de Concepción- Chile/ Febrero 2009 Pág. 24
¹⁵⁰ ORTEGA Parada, Hernán, www.Critica.cl, publicado el 09/11/2009



Exposición Surrealista de 1970, “*El entierro de la castidad*”, Foto del libro de Ortega Parada, Ludwig Zeller, Arquitectura del Escritor. Se rescata de la imagen los genitales pintados en el piso, y el volúmen que ellos tienen, creando una ruta para el espectador.

este lugar, como un referente de la sociedad del momento, donde salieron muchos artistas nuevos, no solamente encerrados en el tema plástico. El inicio y motivación de éste lugar fue a partir de Ludwig Zeller y Susana Wald, personajes activos del movimiento internacional Surrealista, a quienes se les hizo una entrevista y tuve la oportunidad de conocer el año 2009.

Primero que nada podemos situar el espacio temporal en que apareció éste lugar que fue cuna de muchos artistas jóvenes de la época, la Casa de la Luna, comenzó en julio de 1968 y terminó en diciembre del mismo año como un lugar de encuentro de diversos artistas. El nivel de las exposiciones que había era de gran calidad, por ejemplo hubo una de Guayasamín. Susana plantea “*En la casa de la luna se dieron conferencias literarias, escenificaciones de teatro y danza experimentales. Había funciones de cine en que se proyectaban películas que no podían verse en ningún otro lugar. Había música novedosa, había lectura de textos inéditos. Y estaban las exposiciones que se cambiaban regularmente y para las cuales se producía cada vez un pequeño catálogo*¹⁵¹.” Ocurría que en ése lugar existía la libertad de poder expresarse libremente, por lo tanto muchos jóvenes¹⁵² de la época se sintieron atraídos.

151 WALD Susana,, *Casa de la Luna*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2009. Pagina 14.

152 Los personajes que participaban en la Casa de la Luna: Vicente Abreu, Fernando Alegría, José Amar, Juan Amenábar, María Inés Amunategui, Nemesio Antúnez, José María Arguedas, Martín Cerda, Humberto Chacón, Gerd Fischer, Hugo Goldsack, Francisco Hoffmann, Lola Hoffman, Enrique Ihnen, Hernán Krauser, Vicky Larraín, Vicho Larrea, Tomás Lefever, Estela Lorca, Enrique Luna, Rodolfo Montero, Ernesto Murillo, Carlos Orellana, Ángel Parra, Martha Peluffo, Alberto Pérez, Raúl Ruiz, Rafael Sánchez, Viterbo Sepúlveda, Juana Subercaseaux, Paz subercaseux, Rolando Toro, Eugenio Viejo, Renato Yrarrázabal, Harald Zeller, Otto Zeller.



Piso de la sala de la exposición "Surrealismo en Chile". Al fondo se ve la base del falo recortado en papel por Ludwig Zeller para el cual Viterbo Sepúlveda pintó en el piso unos testículos.



Foto experimental. Realizada con Otto Zeller, con la proyección de un collage sobre la figura de una modelo (1985). En esta foto encontramos el erotismo, sin embargo no corresponde a la exposición Surrealista, fue pertinente hacer el transpaso del piso a la figura. Se rescata del mismo modo el uso del cuerpo como soporte para una proyección lo que más tarde podría acercarse a un maquillaje.

Incluso Zeller y Wald exponen la siguiente visión *"Nuestro afán es hacer exposiciones que no se puedan realizar en ministerios o institutos, con la libertad que significa carecer de compromisos políticos o siquiera sociales. Nos interesa sólo la parte artística. Presentar gente extrema en el arte."*

Conocimos un poco de este lugar que gozaba de plena libertad creativa, entonces ahora situaremos el tema en un evento producido por la Universidad Católica en el año 1970, llamado *"El entierro de la castidad"*, a continuación expondré parte de la entrevista que se le realizó a Susana Wald. *"(...) En el invierno de 1970, no recuerdo el mes, pero llovía y hacía frío, se realizó una gran exposición en la Casa Central de la Universidad Católica, organizada por un grupo de estudiantes de Bellas Artes, alumnos de Rodolfo Opazo, bajo la dirección de Ludwig Zeller. (...) Durante la exposición se realizó un acto que se llamó "El entierro de la castidad en la Universidad Católica". Yo misma fui la encargada de anunciarlo. En la exposición participaron artistas de varias especialidades. Uno de éstos fue un diseñador de modas. Sus creaciones, sobre las bellas figuras de sus modelos, circularon entre el público"*¹⁵³ se habló de aquellos trajes que deambulaban por la sala como trajes exóticos.

Es interesante la espacialidad que tomó el entierro de la castidad, primero que nada, se situó dentro de un marco Surrealista por varias razones, en primer lugar el piso estaba pintado completamente con genitales femeninos con el fin de provocar tomando en cuenta, en el lugar que se realizaba esta exposición, nos referimos a la Universidad Católica, y personalmente recuerdo que Susana comentó que las religiosas escandalizadas también fueron parte del evento. *"Entre otras cosas cuatro artistas, Viterbo Sepúlveda (fallecido), Valentina Cruz, Susana Wald y Ludwig Zeller hicimos una pintura colosal en el piso de la sala. Como había una obra de arte en el piso, se obligó a la gente a sacarse los zapatos para entrar a la sala. En los muros de la sala había una gran exposición de pintura y dibujo Surrealista, montada en forma tradicional. Había también esculturas."*¹⁵⁴

De manera irreverente el lienzo que invitaba a la exposición decía *"¡La mitad del mundo anda a pie pelado, cristo anduvo a pie pelado, y si usted quiere ver esta exposición quítese los zapatos!"*¹⁵⁵ en esa frase se ve un poco el humor, la sátira y el estilo marcado por este grupo de artistas. Se exhibieron obras de Nemesio Antúnez, Valentina Cruz, Álvaro Donoso, Juana Lecaros, Roberto Matta, Enrique Zañartu, Ludwig

¹⁵³ Parte de la entrevista realizada vía email a Susana Wald y Ludwig Zeller.

¹⁵⁴ IBID 153

¹⁵⁵ Extracto de "Revista de libros" 08-09-01, entrevista Pedro P Guerrero

Zeller, Susana Wald y una colección de presos de la Cárcel de Santiago. Ortega Parada, plantea que la exposición fue una especie de happening en donde constaba con música electrónica compuesta por un músico francés.

Entonces, si pensamos en el momento en que se realizó esta exposición podemos imaginar que debió causar impacto pues, el mensaje llegaba al público como una nueva experiencia, desde la música electrónica experimental que sonaba, hasta el piso y los personajes que se paseaban por el salón.

D. Repercusiones en la imagen después de la generación del 50.

Diferentes teóricos plantean que el enfoque de la realidad se percibe en nuestro teatro.

La modernidad para Hurtado en el S. XX se hizo sentir, *“nos encontramos con obras con grandes mediaciones respecto de la realidad, con una sensibilidad frente al lenguaje mucho mayor: hay algunas que se permiten el subjetivismo, la imaginación, lo mágico (...)”*¹⁵⁶ con respecto a esto, Hurtado hace una relación en cuanto el texto de Acevedo Hernández, *“Chañarcillo”*, y Un texto de Huidobro llamado *“Gilles de Rais”*. Plantea que ambos textos tienen una fuerte carga de lo nacional, *“(…) basadas en tradiciones populares con una equivalencia en la potencia de las metáforas y la proyección poética de los niveles puestos en juego, desde lo histórico, lo social, lo onírico, la psicología los imposibles, la figura de la mujer, del amor. Pudimos establecer muchísimas correlaciones viendo lo que correspondían a un mismo espíritu y a un mismo proyecto aunque en otros ambientes, situaciones, personajes, conflictos específicos”*¹⁵⁷ Entonces, podríamos deducir que hay elementos que la autora nombra cercanos al surrealismo en ambas obras, y que se desarrollan de diferentes puntos sociales, tanto Acevedo Hernández, en el mundo popular chileno, como Huidobro y sus influencias extranjeras. Sin embargo éste punto no deja de ser demostrativo pues, Huidobro tuvo cercanía con el Surrealismo, y si existe un nexo de comparación es por que de alguna manera se repiten los elementos.



Foto de montaje de Josef Svovoda. Fundador de la “Linterna Mágica de Praga” En esta imagen nos encontramos con proyecciones que juegan con la escala humana y se contraponen creando un espacio onírico.



Foto de “Versos de Ciego”, estrenada por Teatro Ensayo en 1961, rescatada del libro *Chile Actúa*. Diseño integral Bernardo Trumper. Se rescata de esta imagen el uso no realista de la iluminación.

¹⁵⁶ HURTADO. María de la Luz. *Dramaturgia y Teatro chileno: Un siglo de historia dramática chilena, principales vertientes y problemas de investigación*. 1992 Pág 80

¹⁵⁷ HURTADO. María de la Luz. *Dramaturgia y Teatro chileno: Un siglo de historia dramática chilena, principales vertientes y problemas de investigación*. 1992 Pág 83



Robert Desmond exponente Norteamericano. En esta imagen encontramos la simpleza de las formas y el contraste lumínico transformando la escena en un espacio único.



Escenografía de Donald Oenslager 1921, "Macbeth", exponente Norteamericano. En la imagen podemos encontrar la deformación de la arquitectura, así como vimos en "El Gabinete del Doctor Caligari", se rescata también el uso de la luz creando espacios misteriosos.



Re-montaje de la obra Your Ride is here, de Beckett por J. Michael 2001.

En esta imagen podemos encontrar una escena onírica donde el uso del color y de la forma remiten a un espacio desconocido.

Ramón López comenta en el libro lanzado recientemente "Chile Actúa" acerca de su visión con respecto al teatro en ese momento: *"La concepción del espacio dramático adquiere una nueva complejidad y plasticidad que no había tenido lugar en escenarios nacionales y que tradicionalmente se resolvía mediante soluciones descriptivas basadas en telones pintados y tendientes a una representación realista, en la que el lenguaje de la abstracción espacial o de la metáfora visual y la complejidad de códigos raramente tenía cabida"*¹⁵⁸

Esto ocurre por que los teatros universitarios incorporan la figura del director y diseñador, incluso se agrega la figura del maquillador, que antes no estaba tomada en cuenta, conformando con esto una idea mas global al diseño teatral.

Las constantes para López en la que llaman *época de gloria* estaban cercanas a la idea de **crear un gran espectáculo**, según el autor con fuerte desarrollo de la plástica expresada en el vestuario, maquillaje y la máscara.

Para Ramón López, la imagen se nutre de los avances tecnológicos haciendo uso entonces de éstas novedades multimediales como fueron las proyecciones, aportando el alejarse del naturalismo desde una representación simbólica.

*"La síntesis y abstracción se configuran como búsquedas constantes en éstos diseñadores pero siempre fuertemente complementados con las posibilidades que otorgaba la iluminación"*¹⁵⁹ podemos encontrar un ejemplo de esto en las imágenes de Rene Combeau, citadas anteriormente en *Versos de Ciego*, en el cual podemos ver como se empezó a simbolizar y a buscar nuevas maneras de expresión. Inclusive, Ramón López advierte la nueva utilización de medios en el teatro como puede ser la proyección de imágenes para la escena.

Volviendo al tema de origen de quienes fueron las influencias para la nueva conformación de imágenes nos encontramos con la siguiente cita significativa para esta investigación: **"También es posible reconocer la secuela de los grandes movimientos de la primera mitad del siglo XX como el constructivismo, expresionismo o surrealismo y de ciertos maestros del espacio y la plástica teatral que resonaban entonces y cuyas influencias nos perduran hasta hoy, como Max Reinhardt, Erwin Piscator, Christian Bérard, Cáspar**

158 LÓPEZ, Cauly Ramón, "Valoración y profesionalización del diseño" Chile actúa: Teatro chileno tiempos de gloria (1949-1969) Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010. Pág. 71

159 Ibíd.

Neher, Lazlo Moholy Nagy, René Allio, entre los europeos y Robert Edmond Jones, Lee Simpson, Norman Bel Geddes, Joe Meitzner, Donald Oeslager entre los norteamericanos”¹⁶⁰ con respecto a esto López plantea que durante la post guerra muchos diseñadores jóvenes tuvieron la oportunidad de ver los montajes de éstos íconos de la puesta en escena, o bien de poder tener la posibilidad de trabajar con ellos, ser sus discípulos y obtener becas, por lo tanto es lógico que la influencia llegue de alguna manera directa. Y así mismo es posible encontrar montajes con tendencias estéticas paralelas desde lo más abstracto a un realismo exacerbado cercano al cine en ése momento. Pero principalmente en nuestro trabajo buscamos ésos montajes cercanos a la conformación de una nueva realidad.

En el caso de la compañía ICTUS, es interesante hacer notar cual fue su proceso y su quiebre en cuanto a las puestas escénicas, Ana María Foxley plantea que en sus diez primeros años de la conformación de la compañía, estaban cercanos a las vanguardias, tomando como referentes figuras internacionales, entre ellas IONESCO, el cual podemos unir a nuestra tesis en el momento que hablamos acerca del teatro del Absurdo, rescatando lo aparentemente **inconexo de su lenguaje**. En este sentido podríamos descubrir la influencia directa para el trabajo posterior de Jorge Díaz (1961-1965 periodo en que escribió obras para Ictus).

El modo de la creación de la compañía, según esta autora, también estaba cercano a la renovación de la puesta en escena, el lenguaje y las temáticas. *“Visualiza las diferentes miradas sobre la realidad a través de la conjunción de sonidos, música, iluminación, elementos escenográficos simples y una desenfadada expresión corporal que le da al texto un nuevo vigor expresivo”¹⁶¹* ¿podríamos decir que una puesta en escena con más elementos se vuelve mas irreal?

Para Foxley una creación que se aleja del realismo e instaure una visión crítica es la de la compañía el ICTUS fue la obra colectiva *“Lindo país esquina con vista al mar”* (1976) *“esta pieza de cinco cuadros, prefigura una nueva tendencia no realista en la creación del Ictus. Introduce objetos simbólicos en la escenografía y elementos metafóricos,*



“Circulo de Tiza Caucasiano”,
Bertold Brecht 1963, Teatro Nacional.
Escenografía de Guillermo Nuñez,
vestuario Amaya Clunes,
Iluminación Victor Segura.
Se rescata de esta imagen
el uso de la proyección al fondo y
el uso de máscaras.
Al ser una obra de Bertold Brecht
se hace evidente el distanciamiento.

¹⁶⁰ LOPEZ, Cauty Ramón, “Valoración y profesionalización del diseño” Chile actúa: Teatro chileno tiempos de gloria (1949-1969) Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010. Pág. 72

¹⁶¹ FOXLEY, Ana María. “Una indagación crítica de la realidad” Teatro chileno contemporáneo. Antología, editorial centro de documentación Madrid. España 1992. Pág.964.



Grupo el Aleph, obra “Y al principio existía la vida”, en la foto rescatamos la necesidad de lograr una bidimensionalidad con personajes tridimensionales, al ubicarse tras un marco emulando una fotografía.

sobrenaturales o mágicos en la acción que dan cuenta de un mundo a veces absurdo, pero que puede llegar a ser también poético” del mismo modo plantea que las miradas a veces, se vuelven absurdas y Surrealistas; se refiere a esto gracias a que aparece la relación ilógica que tiene una señora con sus dos perros, por otro lado existe un personaje que para tener su aceptación socioeconómica recurre al diablo (notamos aquí aquella conexión con lo desconocido) para acceder a una línea blanca nueva. Toca también el tema del animismo y la demostración a su vez de lo sagrado. Y por último habla del delirio de un enfermo terminal que quiere volver a soñar en su futuro, haciendo relaciones como es lógico de un delirio de modo inconexo.

La dramaturgia de Jorge Díaz y de los demás dramaturgos que comienzan a gestar su estilo literario a partir de los 50, según Eduardo Guerrero comienza con “(...) **un rechazo de las formas tradicionales de expresión, una estructura irrealista, la autonomía de la obra literaria, un realismo crítico, preocupación por el tiempo y espacio interiores (subjetivismo, estados de conciencia, fantasías) ambigüedad del mundo presentado (obras de más de una lectura), carácter cíclico del relato, un modo poético de presentación de la irrealidad**”¹⁶². Sin embargo, el avance hacia ese mundo, que se vio desarrollado con énfasis en los 60, debe aminorarse por el golpe de estado.

Ocurre un fenómeno en la década del 70, como decía anteriormente debido a la dictadura, los teatros universitarios vieron coartada su libertad creativa, porque muchas de las obras como por ejemplo “Esperando a Godot” fueron consideradas como no educativas. Entonces muchas temáticas se volcaron hacia la crítica y el miedo de la pérdida de los puestos de trabajo. Del mismo modo los lugares ocupados, según Guerrero representarán esta vez los lugares de trabajo como escenario de las obras, con el fin de mostrar las preocupaciones al respecto.

Del periodo de dictadura es posible rescatar por lo menos el desempeño de la visualidad tal como planteaba Juan Villegas, el teatro deja a un lado el texto, para dar espacio a las construcciones visuales, esto ocurre porque en tiempos de dictadura para que un mensaje se entregara, debía desarrollarse de manera codificada, haciendo al espectador cómplice de la compañía que representaba la obra. Por lo tanto las imágenes cobran sentido, ya que se enuncia aquello que no se puede nombrar. Un ejemplo de ello es el grupo *Aleph*, quienes se reúnen a fines del 60 como una compañía de teatro aficionado. Se caracterizaron por ser irreverentes por ejemplo con la obra “*Se sirve Ud. un cocktail de molotov*”. Parte de este grupo durante la dictadura militar estuvo en prisión, Oscar Castro logro hacer un par de

¹⁶² GUERRERO, Eduardo, “Una Radiografía de la violencia” Teatro chileno contemporáneo. Antología, editorial centro de documentación Madrid. España 1992. Pág. 454

montajes, desarrollando una libertad artística insospechada. Aquí podemos encontrar que la gran mayoría de estos montajes, estaban estructurados a partir de improvisaciones escénicas, conteniendo una mirada crítica, sarcástica. En esta compañía se desarrollo la metáfora.

Según Juan Andrés Piña, en los 80 comenzaron a surgir nuevas voces, ligadas a los jóvenes de la época, entre otros encontramos a Ramón Griffero, Alfredo Castro, *La Troppa*, Gregory Cohen, *El Gran Circo Teatro* con Andrés Pérez, Guillermo Semler (monta *Ubú Rey*¹⁶³), quienes “nacieron actuando en lugares habitualmente marginales, abriendo allí espacios que proponían una distinta realidad¹⁶⁴” del mismo modo plantea que las intenciones de éstos grupos teatrales eran traspasar los límites que impone un teatro excesivamente naturalista, por lo tanto muchas figuras comienzan a desaparecer, como el dramaturgo dando paso a teatros colectivos, “aquí se bucean las distintas posibilidades del teatro como escenario, como el lugar de acción: la iluminación, los espacios físicos, la imagenería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje se convierten en recursos tan válidos como el diálogo hablado.¹⁶⁵”

Para María de la Luz Hurtado, los postmodernos 90, tienen influencia en el teatro, ya que muchas ideologías se habían derrumbado, gracias a las diversas crisis políticas en el mundo. Plantea lo siguiente: la mirada de los años 90 desde una perspectiva postmoderna se acerca al mal entendimiento de estéticas europeas entre 1950-1980 como el Brechtianismo, el Absurdo, o el Living Theatre. Por lo tanto desde esa perspectiva es posible hacer una mirada crítica, que antes era imposible por la cultura en la que se originaba.

Hurtado sostiene que “*Por otra parte aparecieron con renovada fuerza obras y autores que en otros tiempos no habían adquirido la presencia y valor que ahora apreciábamos, como Heiremans especialmente y otros dramaturgos que cultivaban vetas no dominantes, mágico- poéticas, surreales, penetrantes y auguradoras de las fuerzas desencadenadas en el conflicto social*¹⁶⁶” Para la investigación este punto adquiere sentido porque sería el reconocimiento de que en los 90 después de las crisis sociales existe una idealización, una válvula de escape hacia el destape cultural, una libertad ya que para Hurtado los temas valorados serían el realismo expresionista, el irrealismo o la farsa.

Por otro lado podemos encontrar que de manera natural se desarrolla un montaje con los pacientes del psiquiátrico en

163 Esto no deja de ser interesante pues la relación de *Ubú Rey* con el Surrealismo es directa, desde los inicios instaura una nueva forma de comprender el teatro y los Surrealistas no quedan fuera de éstas influencias

164 Teatro chileno contemporáneo. Antología, editorial centro de documentación Madrid. España 1992. Pág. 50

165 *Ibidem*, Opus, cit. 51

166 HURTADO. María de la Luz. Dramaturgia y Teatro chileno: Un siglo de historia dramática chilena, principales vertientes y problemas de investigación. 1992 Pág 84



Foto del montaje “Historias Históricas”, estrenada en el Teatro del Hospital Psiquiátrico, Santiago, con la dirección de Alexander Baxter, en donde trabajó con pacientes del psiquiátrico, abriendo paso a la locura y recogiendo del Surrealismo la libertad.



Se rescata de ésta imagen, la pérdida de la noción, ¿Cuál personaje es humano?, se quiebra el cuerpo del actor con el fin de crear una nueva lógica, encontramos el uso de máscara y de prótesis en el cuerpo. *Gulliver 2010*.

donde, Alexander Baxter, entre 1996 y el año 2002 crea una trilogía de obras a partir de los relatos desarrollados por éstos enfermos. La primera de ellas llamada, “*El pensar mata el sentir*” la cual fue presentada en el Festival de Nuevas Tendencias Teatrales, de la Universidad de Chile, durante la inauguración. De una entrevista realizada por internet, Alexander Baxter me comentó “*el primer elenco fue conformado por 6 pacientes, 5 crónicos y una paciente ambulatoria. El diagnóstico de todos, esquizofrenia paranoide. Los nombres: Nancy Álvarez, Ana Dote, Julio Parrau, William Ugatti, Pedro Aguirre y Pedro Orellana, fallecido al año después de terminar la trilogía*”.

Otro de los montajes creados por Baxter, fue *Historias Históricas 2001*, en el que la prensa comentó “*El montaje trata de crear la angustia de la enfermedad mental. Luces bajas, banda sonora siniestra... Se recurre al flash-back reviviendo los momentos traumáticos de los protagonistas de los casos. Escenas simultáneas a la narración del paciente utilizando diferentes espacios del decorado. Cámaras separadas, un segundo piso...*”

Lo cercano a la locura hace que hagamos un cruce con aquello que desarrolló André Breton a principios del S. XX. Descubrimos entonces que el interés por la locura y los desordenes mentales vuelven a aparecer.

Los montajes multimediales cobran importancia en el medio artístico actual. Podemos hablar por ejemplo de “*Sin Sangre*”, estrenada por teatro *Cinema* con ex integrantes de *La Troppa* (2007). Este montaje teatral, conjuga elementos propios del cine en una puesta en escena en vivo. “*No es teatro, ni cine, ni plástica, ni música, sino que todas las anteriores al servicio de una historia humana, donde la venganza se encamina al amor, donde el perdón se conmueve a pesar de la sangrienta masacre y donde la guerra pide paz y amor... Sin sangre, de aquella sangre enferma que muere desparramada*”.¹⁶⁷ Con respecto al lenguaje, hicieron una entrevista a Ernesto Anacona quien responde “*Este lenguaje escénico tiene un fuerte aporte, entre otras cosas, por la visualidad que tiene la obra, la concepción y el detalle estético que la hace muy llamativa, impactante y sorprendente. Todo esto inyecta un aire nuevo a la escena local y, hasta donde yo sé, mundial. En ninguna otra parte yo he visto un montaje así*”.¹⁶⁸

El último trabajo realizado por la compañía de teatro *Cinema*, “*El hombre que daba de beber a las mariposas*” estrenada el 2010, logra crear espacios oníricos gracias a la ilusión creada por dos proyecciones en la escena. Lo multimedial se mezcla entre una imagen que a veces

¹⁶⁷ <http://revista.escaner.cl>

¹⁶⁸ Entrevista al actor de *Sin Sangre* Ernesto Anacona. En el sitio web *escáner cultural* <http://revista.escaner.cl>

logra confundir al espectador ¿lo que se está viendo corresponde a la realidad o bien a una proyección?. En este montaje juegan con tiros de cámara, pidiendo prestado al cine, elementos propios de éste, desarrollándolos con gran naturalidad. Las imágenes proyectadas, corresponden a animaciones, las cuales entregan un espacio único traslapando tres historias con el fin de hablar del amor, en este caso podríamos encontrar el erotismo como sublime.

El elemento de la obra, la mariposa se une a la escena esta ligado a lo metafísico ya que en variadas imágenes se une metafóricamente con el universo. Emergen de lo que los personajes llaman un mar simbólico, en el cual evitan entregarse.

Una de las escenas que me parece que remiten a lo onírico, logrado gracias a los efectos multimediales transcurre cuando uno de los personajes camina entre las nubes, creando un espacio lleno de simbolismo. Los personajes de la obra utilizan media máscara, alejándose del naturalismo con el fin de demostrar un gesto, y la neutralidad.

La obra cita en forma irreverente al cine y al teatro, remitiéndose a ella misma, digo esto pues, el montaje se vuelve una construcción en sí mismo, una película dentro de una obra teatral, “confíen y súbanse a la fantasía” dice uno de los personajes del montaje.



Imagen correspondiente a la obra *“El hombre que daba de beber a las mariposas”* 2010. Esta imagen creada logra mostrar de gran manera, el viaje a lo onírico, el encuentro de Mariana con su guardián a partir de las proyecciones.



En esta imagen el personaje toma alas, las cuales son parte de una proyección y funcionaban de manera armónica siguiendo todos los movimientos, por lo tanto podríamos hablar que la proyección también se vuelve parte del vestuario.



Conclusiones

El Surrealismo parte en Europa como un movimiento filosófico, literario y plástico, no se descarta lo inherente y la esencia del movimiento en nuestro país.

Sin embargo, notamos que aquellos elementos propios del Surrealismo, que se nos aparecen con frecuencia, corresponden a un universo mucho mayor, desmitificamos que el Surrealismo quedó oculto en las Vanguardias del S. XX, ya que nos encontramos con un movimiento Surrealista activo a nivel mundial, en donde se ha involucrado con más de una tendencia artística como es el cine, literatura, la plástica, la escultura, la música y la escena.

En el caso de nuestro país podemos encontrar como se desarrollaron las raíces del Surrealismo:

1. El Surrealismo está ligado a lo latinoamericano, ya que nace de manera inherente a nuestra cultura. Podemos relacionar aquellos puntos cercanos al chamanismo, la metafísica¹⁶⁹. (Recordemos que los Surrealistas europeos piden prestado a nuestra cultura aquello que nos caracteriza, el exotismo y lo ligado a la Pachamama, así como lo encontramos en el tercer manifiesto escrito por André Breton).
2. El Grupo Surrealista “La Mandrágora” enfocado a la literatura influyó entre sus pares con respecto al texto, y comprobamos entonces que si existió un referente importante de este movimiento en nuestro país y que también surge desde la literatura. Evidencia de esto nombraremos a Vicente Huidobro y su cercanía con el movimiento y así como la obra teatral de Gómez Correa “Mandrágora Rey de Gitanos”.
3. Por otro lado tenemos la **llegada de las influencias teatrales extranjeras** como Margarita Xirgú (1937-1939) quien venía desarrollando un trabajo con García Lorca y a su vez éste con Salvador Dalí. Durante la post-guerra, muchos diseñadores jóvenes tuvieron la oportunidad de empaparse de conocimientos de los diseñadores extranjeros, ser sus discípulos, acceder a sus estrenos, y compartir las tendencias estéticas, que ocurrían de manera paralela tanto en Europa como en Norteamérica, como por ejemplo reconoce el dramaturgo Pedro Orthus.
4. El teatro entre los años 60 cambia su forma, esto ocurre porque a partir de los años 50 fue necesaria la profundización de los temas representados, debido a problemáticas sociales como; la marginación del proletariado, la inmoralidad de la burguesía y la discriminación social. Los cambios se hicieron sentir, renovando las temáticas del teatro realista, comprendiendo la imagen como un montaje teatral, en donde no importa el qué, sino el cómo, se rompe la cuarta pared establecida en los teatros Realistas.



El juego de la escala en Salvador Dalí era un elemento común, por lo tanto sabemos que esto pudo aportar indirectamente a la nueva concepción del diseño en contraposición al folklorismo y sainetes que ocurrían en la época.

¹⁶⁹ Volvemos a recordar aquellas prácticas que se realizaban en nuestro país como el Rito del angelito, y hasta el día de hoy el animismo.

En las diferentes corrientes estudiadas que rompieron el naturalismo, después de la década del 50: el Teatro Pánico tiene como característica la necesidad de “sacar el teatro del teatro” y acercarlo al rito mediante la catarsis con el fin de volver al juego. Unido a la memoria y al Surrealismo, basado en la liberación de esquemas mentales, tomó como base la improvisación. En éste teatro se rompe todo tipo de esquemas, por lo tanto lo desechable se hace notar.

Uno de los temas tratados es la incomunicación así como el Teatro del Absurdo que tiene su apogeo entre 1956-1962. La dualidad, la contradicción y la libertad en el texto, ligado a lo Surrealista, pues tiene influencias de éste y del Dadá. Sin embargo comprenderemos que la conexión entre ellos, será más que nada desde el texto, pues la imagen para que se vuelva absurda, debe contradecirse con el texto y lo hace de manera realista. Del teatro Surrealista tan sólo pudimos tener acercamiento al texto, ya que no se conocen muchas obras, sin embargo, los elementos Surrealizantes estudiados, son los que se nos repiten en gran medida, y se establece entonces que no nos hemos percatado de la influencia de este movimiento.

5. En dictadura, los mensajes debían entregarse de manera codificada, ya que había cosas que no se podían nombrar. De esta manera, al no tener “poder de voz”, **los códigos recaían en la imagen**, y esta cobra sentido, un peso, dando paso a las metáforas, a la síntesis y al alejamiento del movimiento naturalista. No es extraño que el Surrealismo tome fuerza luego de una dictadura, donde la libertad de expresión se ve imposibilitada. **Las experiencias traumáticas abren la conciencia y generan nuevas expresiones.** Del mismo modo podemos encontrar ésta relación desde sus orígenes en el viejo mundo, como bien vimos en Europa, el movimiento aparece luego de la Primera Guerra Mundial, donde los soldados enfermos son capaces de soltar sus más terribles y desprejuiciados pensamientos. Los artistas locales, que ya habían comenzado a mirar de otra manera, se les “abrió nuevamente un camino” conectado con la apertura de conciencia, por lo cual podemos encontrar collages de situaciones, espacios metafóricos y algunos de los elementos surrealizantes que mencionamos anteriormente como; la libertad, lo inconexo, el impacto, la metafísica, el erotismo y la metáfora o poesía, conjugando entonces, aquello heredado por las generaciones anteriores y lo latinoamericano.
6. La incorporación de nuevas técnicas teatrales podríamos llamarlo un collage multimedial, en donde se hacen presentes nuevas lógicas visuales a partir de los años 60.

“Nadie quiere ser Surrealista” Huellas del Surrealismo en la visualidad del teatro de nuestro país.

Según lo que puedo rescatar de la tesis realizada, encontramos diferentes elementos Surrealistas en diversas tendencias artísticas. Puedo comprender que esto ha ocurrido ya que mi cuestionamiento frente al tema nació de la conformación de imágenes dentro de la escena actual, sin tener el conocimiento de aquello que pasó entre la década del 50 y el 70. Sin embargo, muchos de quienes crean las imágenes, no tienen la conciencia de que usan elementos nacidos o rescatados del Surrealismo. Pudimos notar que las raíces del Surrealismo aparecieron y se instauraron esta vez no como un movimiento, sino que nace desde el inconsciente, es natural al hombre, y se manifiesta a partir de lo lúdico, en el caso del teatro esto se entiende de mejor

manera pues en la escena el juego siempre esta presente. Encontramos también que el Surrealismo se introdujo en las representaciones artísticas de una manera sigilosa, paulatinamente fuimos adoptando esos elementos sin pertenecer al Movimiento. Digo esto pues, muchos de los entrevistados, como por ejemplo Hernando León, reniegan esta veta, para no encasillarse con el estilo, pero sin embargo en su trabajo, podemos encontrar muchos elementos surrealizantes, como nombramos en el capítulo anterior, un tutú que emula una mesa, un personaje que tiene un falo gigante, la disposición espacial, la pérdida de la frontalidad, entre otros.

Del mismo modo, notamos cuales fueron los cambios que se dieron después de la década del 50 en nuestro país. Hablamos de una realidad escénica que cambia de forma, una manera diferente de enfrentar la visualidad, un teatro que rehúye del naturalismo. Si hacemos un paralelo entre ése momento histórico y en el que nos encontramos hoy, (1960-2010) donde se rompieron ataduras morales¹⁷⁰, hallaremos que la imagen se ha desprejuiciado perdiendo su pudor. Entonces es probable que hoy en día los elementos surrealizantes pasen desapercibidos frente a nuestros ojos, sin embargo hubo un momento dentro del S. XX que éste cambio se dejó notar, como por ejemplo el Teatro Pánico, entre otros.

También podríamos hablar del tema de la **provocación** como un elemento que empezó a repetirse, así como vimos en la exposición “El entierro de la castidad” (1970) desarrollada en la Universidad Católica, y el **impacto** que buscaba al pintar genitales en el piso como un insulto a una sociedad inculcada por valores cristianos. No es casualidad el uso de la provocación pues, a pesar que esa actividad se remitía a la plástica, algo ocurrió espacialmente que movilizó los comentarios de la época. Entonces podemos deducir que este elemento surrealizante, la provocación, se usó como válvula de escape, y es posible encontrarse hoy en día con más de una obra que la contenga.

Un ejemplo de ello en la misma época sería para teórica del teatro, María de la Luz Hurtado, la obra “*Lo crudo lo cocido y lo podrido*”. “*La puesta en escena resultante- más allá del mito, ya que pude presenciarla personalmente en su función de preestreno-, fue una de las más espectaculares que recuerde nuestro teatro, por estar trabajada a fondo en la actuación y ambientación, la propuesta estética enigmática, agresiva y surreal de la obra*¹⁷¹”. Esta obra fue censurada pues, se consideró agresiva. Del mismo modo puedo hacer un cruce y encontrarme con el egreso de la Universidad Católica del año 2007, “*Insultos al público*”¹⁷², la cual tenía

170 Referido al contexto social de la época, hoy en día se permiten expresar muchas más cosas que en los años 50, cánones estéticos, visiones de mundo. Etc.

171 HURTADO, M^o DE LA Luz, “Una ritualidad grotesca y perversa” Teatro chileno contemporáneo. Antología, editorial centro de documentación Madrid. España 1992. Pág. 803

172 Escrita por PETER HANDKE en 1966, No es casualidad que nos encontremos con esta obra ya que el artista corresponde a la generación de los cambios. Dirigida por Rodrigo Canales 2007.

como intención la provocación y la denuncia, presenciando nuevamente en la Universidad Católica desnudos, y elementos que descolocaban al espectador, dentro de un espacio rodeado de pantallas, y dispositivos. Esta obra también fue censurada, y finalmente provocó el despido del director.

La provocación la tomamos como un elemento característico del Surrealismo incluso del teatro, para reafirmarlo volveremos a citar a Artaud, *“El arte tiene como deber social dar salida a las angustias de su época. El artista que no ha auscultado el corazón de su época, el artista que ignora que es un chivo expiatorio, que su deber es imantar, atraer, hacer caer sobre sus espaldas, las cóleras errantes de su época para descargarla de su malestar psicológico, no es un artista.”*¹⁷³

Por otro lado nos encontramos con los nuevos avances tecnológicos y su introducción a la escena, como decía el escenógrafo Ramón López, en la década de los 60, ya se instauraron imágenes multimediales en que se incorporaban proyecciones, y diferentes lenguajes con el fin de **simbolizar** en la escena, dejando los telones pintados de lado, dándole espacio a los dispositivos y nuevas soluciones escénicas, por ejemplo a partir de la iluminación. El autor se refiere a la nueva llegada de las tecnologías: *“conformarán un distanciamiento de cierto realismo ilustrativo y abrirán un naciente universo de representación simbólica”*¹⁷⁴

La aparición de nuevos lenguajes aportó a la incorporación de códigos anti-naturalistas como puede ser; romper la escala, el uso de lo multimedial o el uso de los dispositivos espaciales a modo de síntesis.

No es extraño que el teatro de **objetos** se acerque a los lenguajes Surrealistas pues hablar de un objeto desde la **metáfora** es algo que para los Surrealistas se hace común.

El objeto en la Compañía Teatral La Troppa, toma un punto de vista metafórico, éste se convierte en el medio narrativo y en la mayoría de las veces se aleja del realismo como tal. Por ejemplo el uso de una silla mecedora en *“Salmón Vudú”* (1988) se convierte en alegoría de un barco *“la silla que construimos no sólo daba la sensación de ir navegando, también el diseñador le hizo ojivas que connotaba el elemento cristiano, guía de Don Pedro para convertir a los pueblos paganos del mar del sur. Entonces ya no se trataba sólo de una ocurrencia ingeniosa sino que empezaba a tener una simbología”*¹⁷⁵.

173 www.lanacion.cl, cit. pos. Antonin Artaud, en el artículo publicado por Rodrigo Alvarado / La Nación 16 enero 2008.

174 LOPEZ, Caully Ramón, “Valoración y profesionalización del diseño” Chile actúa: Teatro chileno tiempos de gloria (1949-1969) Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010. Pág. 72

175 ZAGAL; Juan Carlos. Reportaje viaje al centro de la tierra revista teatro Apuntes N°109 Op cit., pag 63,

“1907:El año de la Flor Negra”

Compañía Teatral *La Patogallina*.

Notamos dos temas importantes en la imagen.

La incorporación del muñeco y el uso de personajes reales transformando el cuerpo con el fin de demostrar una gestualidad.

Por otro lado vemos como el teatro en nuestro país tiene una cercanía a lo Pachamámico, a las raíces desde la visualidad, acercándose al uso de máscara y a temáticas propias de lo latinoamericano. Apariciones de más de una Compañía Teatral han mostrado esta tendencia como son *La Patriótico Interesante*, o *Los Mendicantes*.

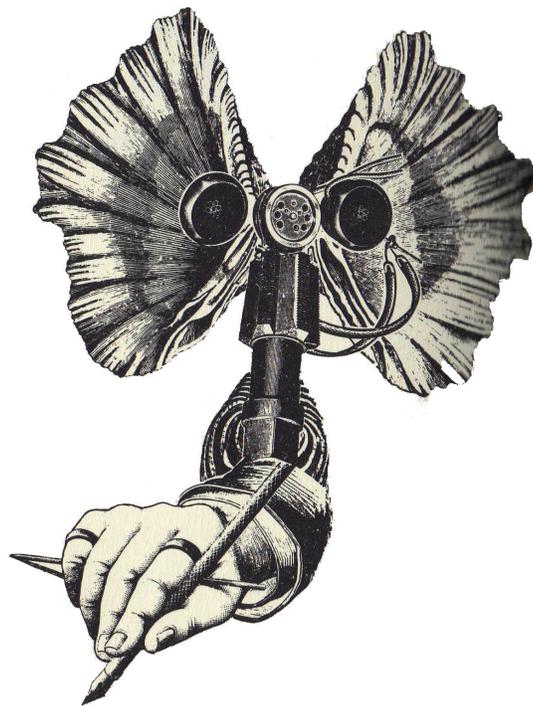


Uno de los puntos que podemos encontrar como nexo común en este tipo de teatros es la idea del **dispositivo escénico**, una especie de **collage** que mezcla todo en un sólo elemento. Aquí podríamos hablar de algo netamente representativo del Surrealismo, sin embargo, lo que lo diferencia del movimiento es que los elementos utilizados no son al azar, generalmente la forma queda convertida en una síntesis. Entonces encontraremos en diferentes compañías esta forma de abordar la escena. Si hablamos de *La Patogallina* por ejemplo en el caso de “1907 El año de la flor negra” encontraremos un dispositivo general que da paso a diferentes espacios en que se desarrollan diferentes técnicas como sombras, juegos escénicos, en donde el dispositivo se desplaza por el escenario con gran soltura.

En el caso de *La Troppa*, por ejemplo pudimos encontrar en el montaje “Viaje al centro de la tierra” como una locomotora se convierte en diferentes dispositivos escénicos, huecos, ventanas, puertas, etc. Por lo tanto el objeto es transformado, construyendo una síntesis de importancia que involucra conceptos, metáforas y posibilidades de ser usado en escena.

Francisca Zamorano, quien basó su tesis sobre el **objeto**, plantea que la forma de concebir el dispositivo se conjuga con la asociación de elementos aparentemente disociados pero que a su vez logra distanciar al espectador, sin embargo, lo empapa de una nueva realidad que surge a partir de las metáforas, en donde el espectador estará a cargo de develar tales claves que se le van presentando a medida que se desarrolla el relato. Me parece pertinente el análisis que hace, pues volvemos a conectar esa realidad que en un principio encontramos, cuando hablábamos de la imagen y la teoría de la recepción, nos referíamos que en el caso del Surrealismo esas relaciones objetuales parecerían ilógicas en un primer momento y que ése extrañamiento se debía a que la realidad planteada no era aparentemente lógica sino más bien que se daba dentro de un plano inconsciente dejando pasar el mensaje desde otro punto de vista.

La Compañía Teatral *Equilibrio Precario*, sin querer se acerca a nuestra investigación por diversos puntos, en primer lugar, **lo inconexo**, volveremos a la idea de **collage**, al nombrar sus muñecos. Estos permiten crear una imagen gracias a la suma de muchos objetos encontrados al azar. Los elementos a su vez nos hablan desde la identidad nacional, al utilizar objetos en desuso, llevan una carga, aportan a nuestra memoria. Por otro lado, la cercanía con el teatro de Antonin Artaud, incorporando en sus montajes, el teatro



Se establece la siguiente relación entre las imágenes presentadas, la foto superior corresponde a uno de los collages creados por Ludwig Zeller, Surrealista chileno y la imagen inferior corresponde a un personaje de la obra *El Nato Eloy* de la compañía *Equilibrio Precario*. Podemos comprobar que ambas corresponden al collage, en donde se mezclan imágenes u objetos aparentemente inconexos y logran crear una figura nueva. Tanto en los collages de Ludwig Zeller, como en los muñecos de la compañía está presente la memoria de cada objeto pues en ambos casos éstos se encuentran descontextualizados. Por lo tanto, desde este punto de vista podemos decir que el trabajo de *Equilibrio Precario* se acerca al Surrealismo siendo el collage como una de sus formas más representativas.





Imágenes correspondientes al montaje de “Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta” (2005), vemos como la escena trabaja la escala e intercala a personajes reales con muñecos y sombras proyectadas en la escenografía.

“Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta” (1967), la escala en éste montaje está trabajada a partir de los objetos, los cuales se entremezclan con los personajes reales. Foto del Archivo de René Combeau.



ligado al rito, el uso de las sombras, música en vivo y la gestualidad utilizada tanto en los muñecos como en los actores. Este nexo es importante porque tenemos que tomar en cuenta que Artaud perteneció al Surrealismo, y *Equilibrio Precario* lo utiliza como referente.

Personalmente me tocó trabajar con Arturo Rossel, quien es un importante integrante de la Compañía recién nombrada, donde realizamos con un grupo de alumnos de la Universidad de Chile, un nuevo enfoque de “*Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*”¹⁷⁶ (en el Taller Integrado 2005). En ése montaje se dieron elementos mágicos, descubrí hoy en día que tiene muchos elementos surrealizantes. El espacio construido no era reconstructivo, estaba ligado a lo onírico ya que en él estaban sujetas muchas síntesis que se referían a metáforas, como por ejemplo, grandes velas móviles emulando un viaje, con el fin de abrir o cerrar el espacio, o bien servían como soporte para las sombras que proyectábamos jugando con la escala. En este espacio que construimos se sumaban las aparentemente inconexas relaciones de personajes muñecos y actores reales que convivían en armonía. Los muñecos connotaban desde su materialidad, funcionaban como metáfora del ser humano y muchos de éstos así como en la compañía de Arturo Rossel estaban contruidos a partir del collage de objetos, que fuimos a recoger a los Traperos de Emaus¹⁷⁷. Obviamente lo que ocurría aquí es que nos encontramos con el azar, pues los objetos que tomamos no estaban elegidos desde su funcionalidad sino que por su forma. Uno de los personajes utilizados, *el Caballero Tramposo*, estaba contruido en base a una metáfora, su vestuario, hacia que pareciera el hombre sin cabeza, adquiriendo presencia con un gran torso, éste representaba a Estados Unidos. Los personajes que a veces parecían niños jugando, emulaban una situación de un mal juego.

El dispositivo que hicimos ésa vez, era un barco, cantina, guillotina, un teatro de muñecos, remitía a la figura de un locomóvil, atesorando el uso del objeto como lo trataba Neruda. Permitía diversas posibilidades tanto de un imaginario como actancialmente. El uso de la música en vivo en este caso fue re-inventada tomada a partir de los textos, y muchas veces se usaban objetos como para construir los sonidos, cosa que se puede encontrar también en el teatro de Artaud.

Entonces la mezcla de todos estos elementos en la escena, evidentemente irreal lograba esa sensación de un collage, una “lógica-ilógica” que tomaba sentido desde otro lugar alejado del naturalismo.

176 Obra escrita por Pablo Neruda en 1967, y estrenada en el mismo año.

177 Emaus es una comunidad de personas que trabaja hace más de 40 años en la recolección y recuperación de objetos en desuso.

Pudimos encontrar dentro del archivo de imágenes del fotógrafo René Combeau, “*Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta*” (1967), en donde las imágenes nos hacen comprender que ya en aquella época las soluciones escénicas eran oníricas y metafóricas, por ejemplo el mascarón de proa era una mujer de carne y hueso y el barco emulando el viaje, eran los actores tomados de las manos. Por otro lado tenemos la imagen del tiempo en donde se representaban relojes gigantes rompiendo una escala lógica. Lo que se deduce a partir de las fotografías, es que a raíz de un texto escrito en verso y de alto nivel folklórico se desprenden imágenes cargadas de metáforas, aun así con 30 años de distancia.

Con respecto al tema de romper la **escala** podemos encontrarnos que en muchas corrientes teatrales se ha usado ésta operación como forma de resolver el problema de la imagen. Nos encontramos nuevamente con *La Troppa*, por ejemplo en “*Gemelos*” (1999) donde el actor y el muñeco conviven de manera lógica haciendo alusión de sí mismo y conformando una realidad verosímil a partir de las convenciones instauradas por la compañía y los espectadores. En el caso de ésta obra también es interesante el tema de lo cinematográfico-teatral, donde **se juntan dos realidades aparentemente opuestas**, la bidimensional correspondiente al cine y la tridimensional propia del teatro. La compañía logra enfocar la mirada del espectador a gestualidades con soluciones escénicas corpóreas emulando la mirada de una cámara. Volvemos al cruce de lo tecnológico y la instauración de una nueva realidad a partir de lo multimedial.

Aquí también ocurre algo interesante porque podemos hablar de los nuevos lenguajes multimediales, así como nombré la película “*Alice*” (1989) del Surrealista checo Jan Švankmajer toma prestado al teatro la objetualidad, conformando una historia verosímil a partir del stop-motion, de una manera mágica, trasladando el teatro al cine. Donde objetos que no tienen una lógica aparente cambian su significado de una manera mágica, ejemplo de ello; si hablamos del principio de la película, la niña se mete en un pupitre de colegio, y en ese cajón cambia la escala radicalmente a un escenario de elementos gigantes, como objetos de trabajo de un diseñador, ése será el comienzo del túnel. Y luego la imagen hará alusión al teatro desde los antiguos telones pintados como un juguete de escala, o como para nosotros un ejercicio universitario.



El barco producido por los actores tomados de las manos, se rescata el quiebre de una lógica al hablar del mascarón, en este caso el objeto es humanizado.



“*Maleza*”, Teatro Móvil 2006, En esta foto notamos la presencia de dos actrices, y a su vez de la proyección de ellas en el telón, se juega con ambas realidades, la bidimensional, proyectada y la tridimensionalidad de los actores.

como en la Compañía de Teatro Móvil con la obra “*Maleza*” (2006) (una obra en teatro-animación) en que se lleva a la escena el stop-motion mezclando el tema de la escala con imágenes proyectadas (esta vez pidiéndole al cine prestado el recurso) y actores reales. En éste montaje la proyección simboliza la psiquis de uno de los personajes.

Cada vez, los mundos creados a partir de lo multimedial, cobran más sentido en el teatro, como por ejemplo en la obra “*Sin Sangre*” 2007, y “*El hombre que daba de beber a las mariposas*” 2010, donde la imagen teatral se vuelve una ilusión, se pierde la noción de aquello que es corpóreo y lo que es proyección. Se incorporan en ésta obra, escenas de gran magia y onirismo, creando un espectáculo único.

Sin embargo como vimos anteriormente podemos notar que el juego de la tridimensionalidad y de lo bidimensional empezó a usarse en los 70, como por ejemplo con el grupo *El Aleph*, como primer acercamiento en la obra “*Al principio existía la vida*”, al situarse detrás de un marco con la intención de que su corporalidad se volviese bidimensional. Por lo tanto notamos que ésa inquietud existe y que es algo que se ha repetido, sólo que hoy existen mejores recursos técnicos para poder lograr un resultado más acabado.

Por otro lado, puedo sostener que la sumatoria de elementos aparentemente inconexos, logran crear ese collage de imágenes desarrollando una imagen potente y cercana a lo onírico. Esto es muy representativo del teatro actual, pues la diversidad multimedial da la posibilidad a que ésto ocurra.

Podríamos notar, que existió un paso evidente desde el momento en que se manejó la imagen teatral a partir de la iluminación, la escenografía y el vestuario, dejando de ser un “espejo de la realidad”, y finalmente llegó a convertirse en una herramienta de comunicación. Se hace pertinente establecer el tema del “reflejo de la realidad”, ya que para los Surrealistas *el espejo*, es representativo, en este caso la imagen se proyecta pero es su reflejo el que se llena de libertad.

La nueva imagen ligada a la visualidad se desarrolla, cuando encontramos como resultado una deformación, el uso de máscaras, maquillaje, un vestuario o bien de el uso de la iluminación con el fin de comunicar más allá. Encontramos un sin fin de montajes en que el diseño ha tomado protagonismo volviendo las imágenes metafóricas.

Entre todos los elementos Surrealizantes que pudimos revisar, existe uno que contiene todos los demás (el impacto, el erotismo, lo inconexo, la metafísica, la metáfora), me refiero al lugar imaginario donde se instaura la libertad por sobre todo, ésto es Lo Onírico, en este lugar no existen restricciones, pues, la imagen puede crearse con gran soltura, constituyendo una verdad indiscutible.

En las imágenes cercanas a lo onírico encontramos que la realidad se manifiesta desde el inconsciente, con metáforas, juegos de es-

cala y todas las imágenes que podemos construir son completamente verosímiles porque remiten a nuestra verdad y ni siquiera nos preguntamos si corresponden a una lógica establecida. Pienso que hoy en día, el teatro se ha acercado a este lugar imaginario, donde las fronteras no tienen límite, ejemplo de ello *“El hombre que daba de beber a las mariposas”*, en que el cine y el teatro se mezclaron, reflejando imágenes de gran libertad, ésta es la obra más reciente de la que me puedo referir y es esencialmente onírica, sin querer contiene todos los elementos Surrealistas y conviven armónicamente dentro de ésta lógica-ilógica.

Las imágenes oníricas en la teatralidad, se manifiestan a mi juicio a partir del diseño (iluminación, escenografía, vestuario, maquillaje), cuando son las atmósferas las que nos conmueven. El misterio es contradicción, pues en esas imágenes, inconscientemente, logramos sentirnos representados. Por lo tanto la deformación de las imágenes, el juego y el cambio de la percepción de lo representado se ha introducido en nuestro teatro, y en nuestra cotidaneidad, sin que nos hayamos percatado.

La imagen Surrealista se ha incorporado en el teatro. Lo onírico, como un nuevo reflejo de la realidad, sin embargo muchos de los que provocan estas imágenes no saben que poseen elementos del Movimiento, y precisamente ese punto lo vuelve más interesante, pues hablaríamos de automatismo psíquico, característico del Surrealismo, y de lo lúdico, propio de la teatralidad.

Anexo:

A. Entrevistas realizadas

De las entrevistas realizadas expongo las respuestas recibidas la gran mayoría vía Mail. No se han editado para mostrarlas tal cual-.

Serie de dibujos correspondientes a un "efímero", dibujados por Alex Cuevas, y expuestos en el libro de Alejandro Jodorowsky, "Teatro Pánico".



1.Preguntas a Alejandro Jodorowsky

Con respecto a estas preguntas Alejandro Jodorowsky accedió a contestarme 5 preguntas Hola Francisca: Estoy preparando una película, tengo muy poco tiempo. Te responderé cinco preguntas.

Un beso:
Alejandro.

Enviadas 8 Marzo 2010

1. ¿Cuál es la relación del Teatro Pánico con el Surrealismo, según usted, cuales serían los elementos surrealizantes que lo caracterizan?
2. ¿De qué manera se aborda la "imagen teatral" en el Teatro Pánico?, ¿De que manera ve usted el papel del Diseñador Teatral en éste tipo de teatro? ejemplificar con alguna de sus experiencias
3. ¿En Chile Ud. tuvo alguna experiencia de Teatro Pánico?, de haber existido alguna ¿podría contarnos esa(s) experiencia(s)?, y dentro de lo posible si tuviese alguna fotografía que pudiese adjuntar (esta pregunta es muy importante para la tesis que estoy realizando) ¿Qué otros exponentes del Teatro Pánico a su juicio han desarrollado éste tipo de teatro en Chile?
4. ¿Cómo ve "la escenografía" en el teatro de hoy?, nota que hay algún avance en cuanto a la síntesis de objetos que hay en escena, ¿cree Ud. que tiene cierta carga simbólica?
5. Alejandro, en sus películas se conforman imágenes oníricas y cargadas de simbolismo, ¿Cuál(es) sería (n) la(s) operación(es) que Ud. utiliza en el momento de crear estos entornos? (cuando hablo de operaciones, me refiero por ejemplo a sintetizar, comparar, etc...)

Respuesta recibida vía mail 19 Marzo 2010

Estimada Francisca,
Usted me hace las siguientes preguntas:

Al leer su sexteto siento una especie de nausea. ¿Cómo es posible

que usted utilice tal visión universitaria (racionalismo terco) para hablar con un artista pánico?

¡Le daré las respuestas pánicas que se merecen!: “¿Cuál es la relación del Teatro Pánico con el Surrealismo, según usted, cuales serían los elementos surrealizantes que lo caracterizan?” El teatro pánico es pánico porque rompe con toda tradición, ningún elemento lo caracteriza, ni Surrealista ni realista, porque el Pánico rehuye las definiciones. “¿De qué manera se aborda la “imagen teatral” en el Teatro Pánico?” No se aborda ninguna imagen teatral, se borran todas las experiencias teatrales: no se trata de diseñar cosas, se trata de improvisar actos que nunca más se volverán a repetir. No es teatro, es fiesta. “ejemplificar con alguna de sus experiencias” Se actúa en estado de trance. Realizado el acto no queda grabado en la memoria: es como los sueños: se olvida. Odio la palabra “ejemplificar” por su hedor a culo seco de profesor universitario. “¿En Chile Ud. tuvo alguna experiencia de Teatro Pánico?, de haber existido alguna ¿podría contarnos esa(s) experiencia(s)?, y dentro de lo posible si tuviese alguna fotografía que pudiese adjuntar (esta pregunta es muy importante para la tesis que estoy realizando) ¿Qué otros exponentes del Teatro Pánico a su juicio han desarrollado éste tipo de teatro en Chile?” Me fui de Chile en 1953. Muchos años después, 1965, una eternidad, fundé el Pánico en París con Topor y Arrabal... ¿cómo quiere que yo haya hecho “teatro” pánico en Chile. Si en mi ausencia alguien dijo que lo hizo es un farsante. Además el pánico no es “un tipo de teatro”, es el último grito, el canto del cisne, de lo que universitarios como usted llaman desde un punto de vista petreo-intelectual “El teatro”. Cuando usted osa preguntarme “¿Cómo ve “la escenografía” en el teatro de hoy?, nota que hay algún avance en cuanto a la síntesis de objetos que hay en escena, ¿cree Ud. que tiene cierta carga simbólica?” usted se ubica con comodidad intelectual en la generalización “la escenografía”. Lo primero que hicimos en el pánico fue romper con esa lepra llamada escenografía que transforma el espectáculo vital en cuadros muertos plagados de objetos-momias. Además, ¿qué sabe usted, con su gran intelecto, lo que es un símbolo? ¿”Carga simbólica”? Permita que me ría: Carga simbólica en su docto sistema significa “Caca sin bolas.” Y por fin, usted se atreve a asestarme un garrotazo intelectual preguntando “¿...” Algo me decía de mis intensiones cuando creo imágenes. Pues bien, no hay intensiones, ni planes, hay pura creación artística, trance, recepción mediúmnica, nada que pueda comprender un profesor universitario. Le doy un beso de fauno entre sus tres lóbulos cerebrales.

Alejandro.



2. Preguntas para Ludwig Zeller y Susana Wald

Francisca querida:

Aún estoy en Toronto. La semana próxima vuelvo a Oaxaca. Ahí completaré las preguntas. No sería mala idea que me lo recordaras el jueves 15 de abril, porque estoy cubierta de trabajo.

El terremoto fue en el noroeste de México y no se sintió mayormente en Oaxaca. Es parte del círculo de fuego del Pacífico en que estamos sentados nosotros también.

Te abrazo con mucho cariño

Susana

Respuestas recibidas vía mail el 23 Abril 2010.

1. Cuando nos enfrentamos a una obra cuáles son los elementos distintivos para definirla como Surrealista?

L.Z. -No necesariamente tiene un orden lógico, sus elementos pueden ser oníricos o automáticos.

2. ¿Por qué en el teatro este movimiento no ha tenido tantos exponentes como en la literatura o la plástica?

S.W. -No tengo idea. Quizás el medio teatral sea más costoso y no se haya encontrado quienes absorbieran los costos de producciones teatrales que pueden no ser del gusto del público general.

L.Z. -La literatura y la plástica en general tienen un público y una difusión mayor. El teatro tiene que organizarse por muchas presonas y es más caro.

3. Según el libro de Hernán Ortega, Ludwig hace mención de Radovan Ivicic, un escritor serbio que escribió una obra Surrealista ¿Tienen más antecedentes de este personaje?

S.W. -Radovan Ivicic es un Surrealista que a mi saber ha vivido la mayor parte de su vida en París. No sé si se considera croato o francés. La obra suya de la que tengo noticia se llama "Le roi Gordogane". Tiene que haber información sobre él en el internet.

L.Z. -Un extraordinario poeta. Lo conocimos personalmente en la década de los setenta. Nos regaló su obra "Le roi Gordogane", cinco actos realizada en Radio Paris en 1956. Otras obras: "Mavena", Edición Surrealista, Paris, 1960; "Airia" Edición Jean Jacques Pauvert, 1960. En croata, "Narcis", Zagreb 1942. Obra confiscada. "Danke", Zagreb, 1954.

4. ¿Qué relación hay entre Absurdo y Surrealismo?, ¿con respecto a Jorge Díaz, cree que su obra tiene elementos surrealizantes?

S.W. -La parte teórica, el análisis de los elementos y el examen de la teoría me resultan lejanos. No es necesario ser teórico para ser Surrealista. Tampoco es necesario, a mi entender que los Surrealistas te consideren Surrealista. Esto de la condición Surrealista yo la asocio a

un cuento de Jean Ferry, “La sociedad secreta”. Ahí Ferry explica que no todos los que piensan pertenecen a esa sociedad y hay algunos que sí pertenecen, sin siquiera sospecharlo. Esa siempre me ha parecido una buena explicación de qué y quién se inscriben en el Surrealismo.

L.Z. -Muchas obras poseen elementos absurdos y no necesariamente son Surrealistas. Conocí hace muchos años a Jorge Díaz; su obra entonces no era Surrealista.

5. **Ludwig: podríamos hablar que su trabajo, si nos referimos al collage. ¿Existe una relación a la descontextualización del objeto que tiene el absurdo? ¿Podría hacer un paralelismo entre sus collages y el teatro?**

L.Z. -La historia del collage es la de un largo intento, no sólo de descontextualizar el objeto sino además explorar y crear una nueva realidad.

6. **Cuéntenme acerca de la experiencia del año 70, El entierro de la castidad, especialmente referido al espacio en que se montó la exposición, el vestuario y los objetos. ¿Por qué incluyó un desfile? (si tienes fotos para adjuntar sería muy buen aporte para la tesis) ¿Con qué tipo de actividades contó la muestra?**

S.W. -En el invierno de 1970, no recuerdo el mes, pero llovía y hacía frío, se realizó una gran exposición en la Casa Central de la Universidad Católica, organizada por un grupo de estudiantes de Bellas Artes, alumnos de Rodolfo Opazo, bajo la dirección de Ludwig Zeller. En alguna hemeroteca tiene que poder encontrarse referencia a esta muestra que tuvo mucha repercusión. Durante la exposición se realizó un acto que se llamó “El entierro de la castidad en la Universidad Católica”. Yo misma fui la encargada de anunciarlo. En la exposición participaron artistas de varias especialidades. Uno de éstos fue un diseñador de modas. Sus creaciones, sobre las bellas figuras de sus modelos, circularon entre el público. No se trató de ningún desfile. Hernán Ortega tiene una grabación en que yo he descrito en detalle lo que se hizo para esa inauguración. Entre otras cosas cuatro artistas, Viterbo Sepúlveda (fallecido), Valentina Cruz, Susana Wald y Ludwig Zeller hicimos una pintura colosal en el piso de la sala. Como había una obra de arte en el piso, se obligó a la gente a sacarse los zapatos para entrar a la sala. En los muros de la sala había una gran exposición de pintura y dibujo Surrealista, montada en forma tradicional. Había también esculturas.



Susana Wald Y Ludwig Zeller,
Pintando en Chile más Cultura 2009.

Abajo: Francisca Bravo y Ludwig Zeller,
en la inauguración de la exposición de
collages de “El Umbral Secreto” en la
galería Universidad de Santiago. 2009
Se rescata el Humor...



7. Lo erótico, lo raro, lo descontextualizado hoy es utilizado en distintas manifestaciones del consumo cultural; sin embargo no significa que estas sean manifestaciones Surrealistas. ¿Cuál es su diferencia medular con la obra Surrealista?

L.Z. –Lo raro, lo erótico, han existido siempre a través de la historia. El surrealismo es un movimiento que ha analizado la expresión haciéndola más libre.

3. Alexander Baxter, y su experiencia con el Psiquiátrico.

“...Me acerqué al psiquiátrico en julio de 1996, bajo una inspiración sin nombre. Mi idea puntual era montar una obra de teatro con pacientes psiquiátricos; mi premisa argumental, el juego de ajedrez y crear algo que se llamara “El ajedrez de los locos”. Esta premisa no fructifera o mas bien evoluciono hacia otra direccion. Comenze a entender la diferencia entre persona y paciente psiquiátrico; que lo último es solo un rótulo, una mera etiqueta, un nombre más de los que se inventan en el mundo “normal”.

Existian y existen dos “clases” de pacientes : **los agudos**, que acaban de tener su primer brote psicótico y que generalmente entran y salen del hospital, y los **pacientes crónicos**, internos por más de 10 años, y por más de 30 también...el comportamiento de ambas “clases” de “enfermos” es bien distinto, y por esa razón nunca eran juntados en talleres de rehabilitación.

Nuestro trabajo fue la excepción y la primera vez. Lo mismo ocurrió durante los tres montajes realizados , entre los años 1996 y 2002. El primer elenco fue conformado por 6 pacientes, 5 crónicos y una paciente ambulatoria. El diagnóstico de todos , esquizofrenia paranoide. Los nombres : Nancy Alvarez, Ana Dote, Julio Parrau, William Ugatti, Pedro Aguirre y Pedro Orellana, fallecido al año después de terminar la trilogía (...lo hizo).

El primer desafío , además de montar una obra de teatro, era estrenar y presentar este montaje en el festival de nuevas tendencias teatrales, organizado por la Universidad de Chile. Postulé la obra y fuimos seleccionados para inaugurar el certamen. La primera obra : “*El pensar mata el sentir*” fue creada a partir de imágenes que rescatábamos durante cada ensayo, en seis meses de “rodaje”. Ensayábamos tres días a la semana , tres a cuatro horas cada día , y ya cerca del estreno , casi todos los días ,,,”

B. Glosario

Alegoría, del griego *allegorein* «hablar figuradamente», es una figura literaria o tema artístico que pretende representar una idea valiéndose de formas humanas, animales o de objetos cotidianos. Así, una mujer ciega con una balanza es alegoría de la justicia, y un esqueleto provisto de guadaña es alegoría de la muerte. Por su carácter evocador, se empleó profusamente como recurso en temas religiosos y profanos. Fue usada desde la antigüedad, en la época del Egipto faraónico, la Antigua Grecia, Roma, la Edad Media o el Barroco. También se utiliza cuando se crea un sistema extenso de imágenes metafóricas. Representación de una cosa por otra en virtud de alguna relación que media entre ellas.

Chaman: por extensión hechicero, intermediario entre el hombre y la divinidad.

De Santiago Enrique: Nacido en Santiago 1961. Artista visual, desde 1984 que expone en muestras individuales y colectivas, contando en total más de 70 exhibiciones. Tuvo participación del grupo Derrame. Organizador de Umbral Secreto Encuentro Internacional de Surrealismo Actual, noviembre 2009.

Erotismo: El erotismo trata de todo aquello que emana de nuestra zona libídica y está relacionado con el sexo y con el amor erótico. El adjetivo erótico nos indica que el tema a tratar está relacionado con el sexo dependiendo del sustantivo al que califica, por ejemplo, la pintura erótica o la moda erótica.)

Fantástico: se dice de la novela, película, etc. En que intervienen elementos y personajes imaginarios o se utilizan técnicas que crean un ambiente irreal.

Fantasía: imagen ilusoria, creación ficticia / Obra literaria, musical, etc, carente de normas e inspirada en la imaginación.

Jodorowsky Alejandro: escritor, filósofo, dramaturgo, actor, poeta, director teatral, director de cine, guionista de cine, compositor de bandas sonoras, escultor y escenógrafo en cine, guionista de cómics, dibujante y autor de “Fabulas Pánicas”, instructor del tarot, mimo, psicoterapeuta. Fundó en París, junto a Roland Topor y Fernando Arrabal, el Grupo Pánico.

Metáfora: La metáfora (del griego *metá* o *metastas* ‘más allá, después de’; y *phorein*, ‘pasar, llevar’) consiste en el uso de una expresión con un significado distinto o en contexto diferente al habitual. Establece relación de identidad entre dos seres o bien conceptos, se establece una comparación sin la necesidad de usar nexos directos.

Onírico: relativo a los sueños

Wald Susana: Nacida en Budapest (Hungría, 1937). Pintora y ceramista. Emigró a América del sur, primero a Buenos Aires y luego a Santiago de Chile. En 1963, se une al Surrealista Ludwig Zeller, que marca el inicio de una colaboración intelectual y artística muy amplia, hasta estos días. Ambos fundaron en 1968 la editorial y Centro Cultural Casa de la Luna que tiene sus actividades en torno al surrealismo, donde organizan exposiciones,

eventos, conferencias, proyecciones de películas y música experimental. 1975 se une al movimiento Phases, y se dedica a la organización de exposiciones en Canadá por sus miembros. Ha publicado numerosos libros. En los años 80 establece relación con los Surrealistas portugueses. Vive en Oaxaca, México.

Zeller Ludwig: Nacido en río Loa (Atacama Chile, 1927) ligado a los jóvenes poetas E. Gómez Correa, Braulio Arenas, fundadores del grupo La Mandrágora. Ludwig fundó en el año 1968 La casa de la Luna. Collagista y poeta Surrealista. Colaboró para Phases, Max Ernst, y muchos movimientos Surrealistas, posee decenas de exposiciones internacionales. Vive en Oaxaca, México.

Bibliografía

- ARTAUD, Antonin Primer manifiesto Teatro de la crueldad (1932)
- Arte del Siglo XX, edición de Ingo F Walther. Editorial Tashen, España 2001
- Arte del Siglo XX, edición de Ingo F Walther. Editorial Tashen, España 2001, La revuelta Dadaísta
- AUMONT Jaques, La imagen. Edit Paidos Comunicación, Buenos Aires
- BACIU, Stefan, “Antología de la Poesía Surrealista”
- BACIU, Stefan, “Surrealismo latinoamericano preguntas y respuestas”, 1979, Ediciones universitarias de Valparaíso.
- BRETON, André, Manifiestos del Surrealismo” Prólogo de Aldo Pellegrini, Editorial Argonauta, Segunda edición 2001.
- CÁNEPA Guzmán, Mario. *Historia de los teatros universitarios*. 1a. Edición. Santiago: Eds. Mauro, 1995.
- CASTELO Elena, “El teatro chileno de mediados de siglo XX”, Editorial Andrés Bello, Stgo, 1982.
- CASTRO, Angela, refiriendose la nueva mirada al respecto del realismo mágico en la pagina Web <http://alrededoresweb.com.ar/notas/realismo.htm>
- DE SANTIAGO, Enrique “Surrealismo o la rebelión del espíritu.”
- DE TORRE; Guillermo “Literaturas Europeas de Vanguardia”
- DE TORRE; Guillermo, “Ultraísmo, existencialismo, objetivismo en literatura”
- DEBESA Fernando cit. pos Fernando Josseau en “Teatro chileno contemporáneo; El Tony Chico; El Árbol Pepe; Álamos en la azotea” Luis Alberto Heiremans, Fernando Debesa, Egon Wolff. Editorial Andrés Bello Santiago 1982.
- DEBESA, Fernando Teatro chileno contemporáneo; El Tony Chico; El Árbol Pepe; Álamos en la azotea” Luis Alberto Heiremans, Fernando Debesa, Egon Wolff. Editorial Andrés Bello Santiago 1982.
- DUBLE, Eduardo Thomas “Una realidad poética y esencial” artículo publicado en “*Teatro Chileno contemporáneo, Antología*” Edit Centro documentación teatral, Madrid 1992
- Ediciones Gestos, Colección Teoría 2. Año 2000.
- DESCHARNES, Robert, Gilles Néret, Dalí, Editorial Taschen 1998.
- FERNANDEZ, MARCO Nota biográfica publicada , Santiago. Marzo 2001. “Arcano 17”, André Breton, traducida por Marisol Vera, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2001
- GIBSON, Michael, El Simbolismo, Editorial Tashen, 2006
- HUDSON, Rex A. (1994). «Evolution of the economy», Chile: A country study. Washington D.C.: GPO for the Library of Congress.
- JODOROWSKY, Alejandro , Teatro pánico, Editorial Era México 1965
- Kurapel, “*El acto ficticio*” cit. pos PAVIS, Patrice *Diccionario del teatro*, Editorial Paidos, Buenos Aires, Argentina 1998.
- LOPEZ, Cauly Ramón: *Valorización y profesionalización del diseño*. Chile actúa: Teatro chileno tiempos de Gloria (1949.1969)- Pontificia Universidad Católica de Chile.2010
- MOREL, Consuelo “Entre la realidad y la alucinación” artículo publicado en “*Teatro Chileno contemporáneo, Antología*” Edit Centro documentación teatral, Madrid 1992
- NÓMEZ Naín “LA MANDRAGORA: Surrealismo Chileno, Talca, Santiago y Paris” Editorial U Talca
- ORTEGA Parada Hernán, Ludwig Zeller Arquitectura del escritor, Editorial Cuarto Propio, 2009 Santiago Chile
- PAVIS, Patrice *Diccionario del teatro*, Editorial Paidos, Buenos aires, 1998
- PIGA Domingo 1964 Cit. Pos. Carlos Ochsenius. El estado en la escena, teatros

universitarios de Santiago 1940-1973, Santiago, Chile, 1982

PIÑA, Juan Andrés “Dramaturgia, teatro e historia en Chile (1950-1990) en el libro “Teatro Chileno contemporáneo, Antología” Editorial Centro documentación teatral, Madrid 1992

PIÑA, Juan Andrés “Historia del teatro en Chile 1890-1940” Santiago de Chile: RIL editores, 2009.

PIÑA, Juan Andrés. “Lo poético y lo trascendente en el teatro de Luis Alberto Heiremans” en *El Abanderado*. Santiago: Pehuén editores, 1990.

PIÑA; Juan Andrés. Constantes en el desarrollo del teatro y la historia chilena (1919-1970), Teatro contemporáneo y sociedad, Universidad Católica, 1992, colección Biblioteca nacional.

Rene MAGRITTE 1928-1929 ver imagen en el libro Arte Siglo XX Pág. 147, capítulo arte y poesía.

HURTADO, María de la Luz, “Dramaturgia y teatro chileno: Un siglo de historia dramática chilena, principales vertientes y problemas de investigación.

REVERDY Pierre, cit.pos. André Breton, Manifiesto Surrealismo 1924.

Ribbemont-Dessaignes Cit.pos. Guillermo de Torre, Literaturas europeas de vanguardia.

ROJO Grinor cit. pos Carlos Ochsenius. El estado en la escena, teatros universitarios de Santiago 1940-1973, Santiago, Chile, 1982 Pág.93

Teatro chileno contemporáneo- antología, Editorial Centro de documentación teatral, Sociedad estatal Centenario, España 1992, Madrid.

UBERSFELD, Anne, “Semiótica teatral”, “El objeto teatral” Madrid, España ediciones Cátedra 1998.

VILLEGAS, Juan. “Para la interpretación del teatro como construcción visual”. Ediciones Gestos, Colección Teoría 2, 2000

WALD Susana, casa de la Luna. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2009.

WOLFF, Egon, Los invasores, José. Colección Dramas Chilenos. Editorial Pehuén. Santiago 1990 cit. pos Juan Andrés Piña.

Diarios

Por SAVATER Fernando, publicado en el diario Argentino *La Nación*, Miércoles 19 de marzo de 1997

Surrealismo y Psicoanálisis diario, La Época, Domingo 8 Septiembre 1996

La época 25 Febrero 2006, Investigación Surrealista del Amor, código de búsqueda 63631 (en Biblioteca Nacional, Colección Joaquín Edward Bello 134.15)

DE LOS RÍOS MOLLER, Carlos, Diario La Época, 63630, 2 de febrero 1997,

Entrevistas

Susana Wald y Ludwig Zeller. 23 Abril 2010 (vía mail)

LEON Hernando Entrevista 26 de Enero de 2009

JODOROWSKY Alejandro 8 Marzo 2010(vía mail)

Zeller Ludwig 23 Enero 2009

BAXTER Alexander, Agosto 2010

Material Complementario.

“Chile 1948-1988, Los teatros independientes en escena. Historia crítica y memoria. (audiovisual)” Cd multimedia, creado por la Universidad Católica

“Diseño Teatral en Chile: Un lenguaje actual que nació en la década del 40”. Verónica Navarro, Maite Lobos. diseño teatral Universidad de Chile

Obras

Gómez Correa, Enrique “Mandrágora Rey de Gitanos” 1956
Wolff, Egon. “Los Invasores” 1961
Heiremans, Luis A, “Versos de ciego”
Díaz, Jorge “El velero en la botella” 1962
Díaz, Jorge “El cepillo de dientes” 1961
“El hombre que daba de beber a las mariposas”, 2010 Teatro
Cinema
“Maleza” Teatro Móvil, 2006
Neruda, Pablo “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta” taller
integrado 2005
“Cuerpo Quebrado” Compañía Ruta de la Memoria

Películas

DALI, BUÑUEL, Un perro de Andaluz, 1960
ILLÉS, Eugen, Alraune, 1918,
JODOROWSKY, Alejandro, El topo, 1970
Švankmajer, Jan película *Alice*, Republica Checa, 91 minutos,
estrenada en 1988, animada en Stop Motion,
WIENE, Robert; “El Gabinete del doctor Caligari” 1919,

Paginas web

ORTEGA Parada, Hernán, www.Critica.cl, publicado el
09/11/2009
[http://www.escritores.cl/base.php?f1=articulos/texto/pesadilla.
htm](http://www.escritores.cl/base.php?f1=articulos/texto/pesadilla.htm)
Rubén Sicilia para la revista online [http://www.esquife.cult.cl/
revista/48_49/14.html](http://www.esquife.cult.cl/revista/48_49/14.html)
[http://real-visceralista.blogspot.com/2004/05/teatro-panico.
html](http://real-visceralista.blogspot.com/2004/05/teatro-panico.html)
http://es.wikipedia.org/wiki/Realismo_m%C3%A1gico
<http://www2.udec.cl/> ver pagina Web dedicada a *La Mandrágora*
<http://salvordaliexplicado.myblog.es/salvordaliexplicado>
<http://www.memoriachilena.cl>
DE SANTIAGO, Enrique del artículo publicado en Revista web
“Escáner cultural”
www.andrebretton.fr
www.chemamadoz.com
www.critica.cl
<http://mural.uv.es/sagrau/biografia/teatro.html>
[http://elcementeriodeautomoviles.blogspot.com/search/label/
Teatro%20del%20absurdo](http://elcementeriodeautomoviles.blogspot.com/search/label/Teatro%20del%20absurdo)

Revistas

Extracto de “Revista de libros” 08-09-01, entrevista Pedro P
Guerrero
HAVEMANN Franz cit. pos- Hernando León, catalogo: Hernando
León en Camino a Ítaca. Editado por Pinacoteca U. de

Concepción- Chile/ Febrero 2009 Catalogo: Hernando León en Camino a Ítaca.
Editado por Pinacoteca U. de Concepción- Chile/ Febrero 2009
PAZ, Octavio, "Plural", N° 35, Agosto de 1974
"Revista educacion" N235, El surrealismo: ¿Una lengua muerta?
Chile en cuatro momentos: Volumen IV, 1910, Chilenos en el mundo, Colonias
extranjeras, Arte y cultura. Suplemento de El Mercurio
Chile en cuatro momentos: Volumen II, 1910, Prensa y publicidad, Tecnología y
modernización, Suplemento de El Mercurio

Agradecimientos

Llegó el momento del cierre de procesos, y el más esperado por muchos, amigos y familia por lo tanto agradeceré a quienes me apoyaron en la lucha de sacar este proyecto adelante.

En primer lugar quiero agradecer a Enrique de Santiago quien fue un gran aporte a mi memoria, facilitandome textos e información, por su disposición y gran voluntad. Agradezco la confianza que depositó en mí y haberme abierto el mundo, al Surrealismo y a la pintura.

A mi familia linda agradezco, por todo lo aportado, por escuchar, convivir con todas mis cosas durante la carrera y por haber sido un apoyo muy grande, de alguna manera es un regalo también para ellos, a mi querida madre Jo, a mi hermano Perrín, Ritalinda, gracias por todo de verdad. A Pedro y a mi abuelo por su ejemplo de estudio.

También a Germán, por su apoyo incondicional, tanto en los años de carrera, como en los posteriores, por guiarme en la tesis, y en el trabajo. Gracias Germán por la buena voluntad, por la confianza que haz depositado en mí y por considerarme tu colega.

Agradezco a todos los entrevistados que me dieron minutos de su tiempo como a Ludwig Zeller, Susana Wald, Hernando León, Alexander Baxter, Matías Lopez, Juan Carlos Valera y Alejandro Jodorowsky, quienes desde el extranjero se dieron el trabajo de contestarme las entrevistas.

A mis amigos que me daban ánimo para no abandonar la tarea cuando las cosas estaban difíciles, compañeros de trabajo y de vida, a las chiquillas, en especial a la Naty por sus correcciones, a Koke por todo su apoyo en la escuela, a Zama por acompañarme a la “esperada obra” fracasando más de una vez en el intento por las entradas. A todos quienes me hacían el seguimiento de los progresos en la investigación. Y en manera especial a Renato por haberme acompañado durante los 2 años que tardé en escribir éste trabajo.

A todos muchas gracias, y bueno se cierra el proceso, ¡siempre se puede!.





“La imagen Surrealista se ha incorporado en el teatro. Lo onírico, como un nuevo reflejo de la realidad, sin embargo muchos de los que provocan estas imágenes no saben que poseen elementos del movimiento, y precisamente ese punto lo vuelve más interesante, pues hablaríamos de automatismo psíquico, característico del Surrealismo, y de lo lúdico, propio de la teatralidad.”
Francisca Bravo

