



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO
Programa de Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral

**EL CONTRASTE EN LA PUESTA EN ESCENA DE INMUNDA:
choque perceptivo de la fealdad**

Tesis para optar al Grado Académico de Magister en Artes
Mención Dirección Teatral

Autor: Juan Pablo Iriarte Uribe
Profesora Tutor: Verónica Sentis Herrmann
Profesor Guía componente práctico: Abel Carrizo-Muñoz

Santiago, Chile

2016

A quienes alguna vez han sentido miedo por la vida...

Agradecimientos

En el camino recorrido para concretar esta tesis quisiera agradecer el apoyo constante a:

Luis Espinosa, quien facilitó cada etapa de esta investigación con su contención y me brindó su apoyo cuando lo necesité.
A los maestros que iluminaron mi camino como actor y como director. A aquellos profesores que se transformaron en guías para concretar mi imaginario.
A Zaida Jorquera y Alicia Astudillo por entregarme su confianza y fe.
A los amigos que estuvieron a mi lado para brindarme apoyo o para participar en mis juegos: Carlos Ceura, Lissette Tapia, Stephanie Bolomey, Marcela Sepúlveda, Claudia Bell, Karla Aguilar, Denisse Lazo y Fako Damien D'Large; por sobre todo a María Astudillo, Sergio Ortega, Kato Torrealba y Andrés Olea quienes me regalaron un verano para preparar mi postulación al posgrado. A los compañeros del Magister de quienes aprendí otras formas de pensar el arte.

A todos los espectadores de mi querida *De Inmunda*; por supuesto a Mer García Navas quien tradujo mis inquietudes en el mundo escenográfico; a Pato Munita y Carla Jiménez por entregar su trabajo a este proyecto; a Víctor Pacheco por colaborar en la puesta en texto de la obra; a Flavio Cornejo por su compañía en los ensayos; a Pamela González y Pamela Poblete por registrar esta experiencia; a Fernando Escobar por los cientos de click que plasmaron la esencia de la obra; a Macarena Andrews porque supo mostrarme mi propio camino; a Daniela González porque empujó conmigo más allá de lo posible; a Pamela Morales por su delicada danza e inagotable motivación; a Joaquín Benavides y Sebastián Silva por la sensible belleza de cada nota; a David Capdepont por su capacidad de crear una música hermosamente trágica; a Kotte por subirse al proyecto; a José Valdenegro por la nobleza y generosidad de asumir un desafío como éste; a Lucero Villouta por permitirme ser parte de su crecimiento y porque gracias a ella he crecido como director; a mi querida Tamara Peralta, con quien nos prometimos hace varios años acompañarnos en este mundo creativo y en quien confío completamente. Mención honrosa a su esposo Jorge Luis Cornejo, quien estuvo siempre allí.

Especialmente a mis tutores Verónica Sentis Herrmann y Abel Carrizo-Muñoz, quienes dedicaron su tiempo para ayudarme en un camino que recién empiezo, y porque su seriedad y compromiso han marcado también mi rol como docente.

Finalmente, a mi madre, quien sin saberlo es el motor para cada una de las luchas que emprendo día a día.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I.- EL CONTRASTE EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA: VISUALIDAD Y PERCEPCIÓN	9
1.1. El Teatro Posdramático	9
1.2. Visualidad y Percepción en la escena contemporánea	17
1.3. El Contraste: teoría y aplicación	33
1.4. El Contraste como procedimiento teatral (Kantor y García como ejemplos prácticos)	48
1.4.1. Aproximación al contraste como método de choque en Tadeusz Kantor	61
1.4.2. Exploración del contraste visual y textual como trasgresión en Rodrigo García	70
CAPÍTULO II.- ESTÉTICAS DE LA FEALDAD: LO GROTESCO, LO MONSTRUOSO, LO OMINOSO Y LO ABYECTO	81
2.1. Contraste histórico del binario bello-feo	81
2.2. Visión contemporánea de la belleza	98
2.2.1. Enfermedad y salud como reflejo de lo bello y lo feo	104
2.3. Lo Grotesco	108
2.4. Lo Monstruoso	112
2.5. Lo Ominoso	119
2.6. Lo Abyecto	126
2.6.1. Ontología de lo Abyecto	128
2.6.2. El Arte del Horror	133
CAPÍTULO III.- APROPIACIÓN DEL CONTRASTE EN LA PUESTA EN ESCENA DE INMUNDA	147
3.1. Definición operacional: el contraste aplicado en la escena	147
3.2. Premisas del proyecto escénico	148
3.3. Metodología del proceso creativo	154

3.3.1. Laboratorio teórico-escénico: Hacia la construcción de una puesta en escena	156
3.3.2. Dirección de Intérpretes: contraste entre la teatralidad y lo performático	171
3.3.3. Work in progress: Reconocimiento del contraste en el convivio con el público	176
CAPÍTULO IV.- ANÁLISIS DE LAS ESTRATEGIAS DE CONTRASTE APLICADO EN <i>DE INMUNDA</i>	196
4.1. Provocaciones creativas en el laboratorio teórico-escénico	196
4.2 De lo teatral a lo performático: cruce entre dramaturgia e intérpretes	199
4.3. En busca del contraste feo-bello en la puesta en escena De Inmunda	206
4.3.1. El contraste en el espacio	207
4.3.2. Intérpretes y Personajes en contraste	214
4.3.3. El contraste en la acción como choque perceptivo y repetición	222
4.3.4. El claro-oscuro para contraste lumínico	230
4.3.5. El contraste en el universo cromático	235
4.3.6. Contrastes en imágenes y sonido como reflejo de lo real y lo ficcional	241
4.4. Observaciones generales del contraste perceptivo en <i>De Inmunda</i>	245
CONCLUSIONES	261
BIBLIOGRAFÍA	280
ANEXOS	289
1. Puesta en texto de la obra <i>De Inmunda</i>	289
2. Evaluaciones de la comisión docente	300
3. Registro audiovisual de la puesta en escena De Inmunda	307

RESUMEN

Una de las tareas más críticas de un director teatral es la composición escénica, labor que no sólo da cuenta de su poética, sino que también influye en la recepción de los espectadores, sobre todo cuando se contraponen estéticas tan disímiles como lo bello y lo feo en una obra teatral. Es por esta razón que el contraste como elemento perceptivo es clave para construir escenas en el contexto contemporáneo actual. En el presente documento se muestran algunas definiciones del contraste según áreas (como la psicología, la plástica, la música, el teatro, etc.); y las estrategias de composición en las que interviene como recurso visual y perceptual: coloración, tratamiento lumínico, actuación, música, entre otras. Se expone una panorámica de la aplicación del contraste en la acción teatral, especialmente la realizada por los directores Tadeusz Kantor y Rodrigo García, quienes han confrontado las normas del teatro tradicional para dar paso a la irrupción de estéticas de la fealdad en la realización escénica. Por este motivo se analiza la existencia histórica en el arte de lo bello y lo feo, en tanto grotesco, monstruoso, ominoso y abyecto. De este modo se articulan las decisiones prácticas para el uso del contraste como herramienta perceptiva en la puesta en escena *De Inmunda*, pieza teatral que escenifica el impacto de las enfermedades catastróficas en el cuerpo de los pacientes y en las relaciones familiares, develando los paradigmas que existen entre lo bello y lo feo; la salud y la enfermedad; y la vida y la muerte, a través del contraste perceptivo.

Palabras claves: Contraste, Lo Bello, Lo Feo, Teatro Posdramático, Kantor, García.

INTRODUCCIÓN

Uno de los objetos de estudio en los que la teoría teatral se ha centrado profusamente es el texto. La palabra en el teatro occidental ha sido por mucho tiempo la protagonista de la creación. De hecho, hasta principios del siglo XX mantuvo un rol determinante en los análisis teóricos, influyendo incluso en la forma de llevar a escena. Coincidentemente en este periodo la figura del director escénico comienza a adquirir mayor valor, por ende la preocupación por el uso de la palabra cede paso a la construcción estética de las escenas. Así, con el transcurrir de los años, temas como la escenografía, las atmósferas, la iluminación, la percepción y por supuesto, la función del cuerpo del actor en la interpretación, se vuelven los ejes centrales de las reflexiones tanto de los creadores como de los teóricos del área.

En definitiva, los asuntos relativos a la visualidad de la escena le ganan terreno a la palabra, es por ello que figuras tan relevantes del teatro universal se dedicaron a buscar formas de romper las estructuras escénicas convencionales, entendiendo que la percepción del espectador juega un rol fundamental en la relación con la puesta en escena. Entre estos destacados directores nos encontramos con Adolphe Appia, Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, Bob Wilson, entre muchos otros.

No obstante, a pesar del creciente interés en estos aspectos, los escritos que se refieren a estrategias de construcción escénica son menores que los relacionados con el

texto, cuestión que nos motiva a iniciar una búsqueda en elementos de la composición que intervengan en la escena, pero que no estén supeditados al texto dramático.

Del universo compositivo seleccionamos al contraste como objeto de estudio por el impacto que causa en la construcción estética de una obra; pero además, porque en su carácter sensible se encuentra presente en variados planos de la vida, lo que demuestra el innegable vínculo con nuestra percepción y deja de ser un factor exclusivo de lo artístico.

Su capacidad de resaltar la oposición de figuras, situaciones, acciones, etc., confirma la influencia que tiene en el proceso de percibir el mundo, pues, como dice Voltaire: “Viajad lejos de nuestro país y encontrarás contrastes en todas partes” (1901, p. 95). La convivencia de realidades opuestas es cada vez más evidentes a nivel social, político, psicológico e indiscutiblemente en las artes, por tanto, identificar las cualidades del contraste en el mundo escénico teatral es beneficioso para quienes nos interesamos por la interrelación de los elementos dispuestos en la escena.

Analizar las alternativas de incorporación del contraste en la creación teatral es intentar abrazar un piélago; por lo mismo se aborda desde el campo de la dirección teatral, o sea, como mecanismo para generar un “choque” perceptivo, pues, citando a Kantor: “Una obra de teatro no se mira como se mira un cuadro por las emociones estéticas que procura: se la vive en concreto” (1987, p. 13), esto responde a lo señalado por Antonin Artaud en su *Teatro de la Crueldad* cuando insta a invadir al espectador mediante todos sus sentidos. El objetivo de esta investigación por lo tanto, es descubrir cómo articular el contraste en las estéticas de la fealdad para estimular la percepción del

espectador y así generar emociones como la angustia, el horror, la repugnancia y la indignación; relacionadas con lo ominoso, lo monstruoso, lo grotesco y lo abyecto. Sentimientos que no siempre son perseguidos por las creaciones teatrales ortodoxas. No obstante, por ser parte de la vida, estas emociones deben purgarse en escena, tal como está explicitado en el *Nāṭyaśāstra*¹, donde se reconocen las ocho *rasa*² principales que pueden despertarse en el espectador: amor, piedad, rabia, asco, heroísmo, espanto, terror y humor; dimensiones emotivas estudiadas por la psicología moderna.

Puede pensarse en estas dimensiones como si fueran escalas de calificación que se aplican a todos los sentimientos. Una varía de *agradable* a *desagradable*. La alegría es placentera, mientras que la ira, el miedo y el disgusto no los son. La segunda escala va desde la *atención* a la experiencia, en un extremo, hasta el *rechazo* de ésta, en el otro. (Davidoff, 1990, p. 377)

Como observamos, la coexistencia de emociones agradables y desagradables reafirman la intención de contrastar contextos tan antagónicos presentes en el mundo de la fealdad y de la belleza. Lo que se convierte en meta para esta tesis el crear un espectáculo que involucre la percepción del actor y del espectador; procurando tanto reacciones fisiológicas y emocionales como la reflexión intelectual del hecho teatral, imponiéndoles las atmósferas y sensaciones a las que se enfrentan, por consiguiente “más que un proceso, es un acto de la imaginación, una decisión violenta, espontánea, casi desesperada frente a la posibilidad súbita, absurda, que escapa a nuestros sentidos...” (Kantor, 1987, p. 86).

¹ Compilado escrito aparentemente por Bharata Muni entre el 200 a.C. y el 200 d.C., reúne enseñanzas de la práctica y la estética del teatro indio sánscrito sobre las artes teatrales, de danza y de música.

² El compendio define a las emociones generadas en el público como “*rasa*”, mientras que las emociones vividas por el actor son conocidas como “*bhava*”.

Como creadores, en el área de investigación siempre nos ha sido atractivo encontrar mecanismos que permitan poner en escena realidades crudas y dolorosas. La necesidad de estimular percepciones que sostengan estas temáticas, y que a su vez, dialoguen con procedimientos intertextuales de dramaturgia, nos impulsó para indagar sobre el contraste como elemento perceptivo en la composición de la puesta en escena priorizando las estéticas provenientes de la fealdad, a modo de subvertir la constante apología de lo concerniente a lo bello en el mundo de las artes.

Crear puestas en escenas basadas en estéticas de lo feo para graficar aquellas verdades que evitamos mirar, nos parece que es una realidad necesaria de instalar en escena y que es parte de la labor ética del teatro. Sobre todo porque recién en los albores del siglo XXI surgen directores nacionales, en el contexto de lo emergente o de lo experimental, que abrieron paso a un teatro que potenció el carácter visual y sensitivo. Quizás esto se debió a que en nuestro país los temas políticos ocuparon un gran interés en la creación escénica en los últimos 40 años: “Primero inscritos en la marginalidad, parecían tener bajo sus hombros una necesidad ética de manifestación política, con relatos muchas veces contestatarios con respecto al régimen de gobierno” (Espinoza, Knuckey, Muray, & Zuñiga, 2006, p. 4).

Siendo lo dramático un factor primordial en muchas de las obras del teatro oficial: “La lógica que imperó en los ’80 y gran parte de los ’90, implicaba la pérdida de las utopías, el quiebre de los grandes proyectos políticos y el fracaso de los ideales revolucionarios” (Morel, Canales, & Castillo, 2011, p. 64); y en muy pocos casos la composición escénica fue el objeto de atención.

Habiendo aclarado que nuestro interés son las estéticas de lo feo y temáticas ajenas a lo político, es preciso señalar que buscamos llevar a escena de manera descarnada los estados emocionales del ser humano relacionados con la vida y la muerte.

La motivación personal para emplear estas crueles representaciones surgió tras haber sido testigo de las marcas que diferentes enfermedades causaron en el cuerpo de mi madre y su correspondiente deterioro anímico. Por cierto, tanto en este caso como en el de otros enfermos, los síntomas físicos que aparecen con enfermedades de alta complejidad son cuestiones que se evitan ver en el cotidiano porque eso que se observa se vuelve angustiante. Provocaciones que nutrirán la dramaturgia de la obra para articular dramáticamente el contraste entre la salud y la enfermedad.

Para restringir el alcance de esta investigación hemos generado una definición operacional que define al contraste como: una cualidad compositiva que se utiliza para comparar dos o más condiciones estéticas que son diferentes entre sí a nivel de imagen, o bien, son opuestas en sus atmósferas, percepciones y/o en su concepción ética. Al aplicarse el contraste en una escena teatral, es posible potenciar el estímulo de los sentidos, el mensaje explícito o la metáfora adoptada como elemento narrativo en una puesta en escena. Pudiendo aparecer en su condición radical, violenta o a través de sutilezas en la composición.

La metodología aplicada para investigar en este concepto consiste en realizar un levantamiento de información sobre el contraste y sobre las estéticas de la fealdad. Tanto esta etapa de documentación, como la de laboratorio práctico, se enfocarán en

métodos cualitativos de investigación-creación y en la práctica como investigación³; la que nos servirá para comprobar el contraste como mecanismo de choque en las funciones de work in progress⁴ que se abrirán a público.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, el proceso creativo se ha articulado con ideas contemporáneas del teatro posdramático, por lo tanto la construcción de la dramaturgia se efectuará en el transcurso de las pesquisas, mezclando técnicas dramáticas y performáticas en la realización escénica. Así, al momento de iniciar los ensayos de la obra no existirá un texto motor, por consiguiente la puesta en escena irá apareciendo poco a poco, dejando como resultado final la obra que llamaremos *De Inmunda*⁵.

A condición de establecer los caminos que se recorrerán en esta pesquisa el primer capítulo será “El Contraste en la escena contemporánea: Visualidad y Percepción”, enfocado en revisar las claves del teatro posdramático; reconocer aspectos perceptivos de la *Ley de la Gestalt*⁶; e identificar pautas de aplicación del contraste en Tadeusz

³ “A pesar de que las dos (...) difieren en la importancia que se asigna a la exégesis, ambas implican redefinir lo que se entiende por investigación y reforzar las relaciones entre la práctica y la teoría. En este sentido, (...) escogen, como objeto de estudio, el proceso mismo de creación, lo que determina las metodologías de trabajo... La observación directa así como las entrevistas y el registro de la experiencia en bitácoras o diarios que consignan los hallazgos y dificultades del proceso pasan a ocupar un papel fundamental pues se constituyen en la base para el análisis” (Grass Kleiner, 2011, p. 89).

⁴ Entre los años 80 y 90 los artistas comenzaron a abrir sus procesos creativos antes de haber terminado la obra. Tan arriesgada acción se realizaba para democratizar la experiencia creadora, con el firme sentido de recuperar el valor del objeto que había sido hurtado por los grandes medios. De esta manera, con los work in progress se daba valor a la ontología del arte en su condición conceptual y procesual.

⁵ El nombre pensado para la obra nace del efecto inmundo que generan las enfermedades y como un guiño al libro *De Inmundo* del autor francés Jean Claire.

⁶ La voz alemana Gestalt no tiene traducción exacta, pero se refiere a “estructura”, “forma” y “configuración”, entre otros.

Kantor (*Teatro Cricot 2*) y en Rodrigo García (*La Carnicería Teatro*)⁷, comprendiendo que éstos últimos han perfilado al contraste como elemento de extrañamiento⁸.

En el segundo capítulo definido como: “Estéticas de la Fealdad: lo Grotesco, lo Monstruoso, lo Ominoso y lo Abyecto”, se estudia el binario bello-feo analizando estas estéticas y su relación con los conceptos de salud-enfermedad.

Posteriormente en el capítulo tercero llamado: “Apropiación del contraste en la puesta en escena *De Inmunda*”, se detallan las tipologías de contraste examinadas en las tres fases del proceso creativo.

Dada la importancia de reflexionar sobre las metodologías administradas en la obra, en el capítulo cuarto definido como: “Análisis de las estrategias de contraste aplicado en *De Inmunda*”, se presentan las lucubraciones de las estrategias definitivas que se ejecutaron en el espacio, personajes, acciones, iluminación, coloración, etc., lo que permitirá verificar el nexo entre el trabajo de los intérpretes, las materialidades y la dramaturgia trágica, entendiendo que su vínculo es el provocador de una experiencia híbrida entre lo teatral y lo performático.

Precisando nuestro enfoque de investigación es necesario puntualizar que en ningún caso analizaremos filosófica o psicológicamente el mecanismo del contraste de lo feo, sino más bien, usaremos estas menciones para identificar las características que contribuyan el recoger material con el que se generarán las premisas de dirección y la estética del montaje.

⁷ Se presentan mayores antecedentes de ambos directores en el capítulo primero.

⁸ El término *extrañamiento* no se utiliza aquí como lo propone Bertolt Brecht (*Verfremdungseffekt*: la obra gira en torno a lo ideológico, no en el terreno de lo ilusorio, evitando así el momento catártico del espectador), si no como distanciamiento del realismo en la escena para inquietar la composición.

El producto final de esta tesis, la obra *De Inmunda*, nacerá de una detallada exploración entre el concepto del contraste con lo relativo a lo feo. Se vinculará con temáticas concernientes al aspecto real de una enfermedad, por lo que valdrá como motor para la discusión del componente Real en las artes del siglo XXI y especialmente en los dispositivos que se utilizan en el teatro chileno actual para remover emocionalmente a los espectadores:

Mientras que en la “vida real” las personas adoptan cada vez más a menudo el papel de espectadores cuando son testigos de actos violentos y es evidente que no se sienten obligados a intervenir, a actuar (...), los artistas trabajan para exponerlos, en las realizaciones escénicas, a situaciones en las que no se pueden limitar a considerarse espectadores, y a comportarse como tales (...) (Fischer-Lichte, 2011, p. 341)

En nuestra visión artística, no se pretende incitar al público a que sean ejecutantes, sino más bien, a que “vivan el espectáculo”:

Nos hace falta entonces otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante unos asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. Drama quiere decir acción. El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que se movilizarán (...) Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos. (Rancière, 2010, p. 11)

La idea es que los espectadores sean conscientes de los acontecimientos y que tal como buscaba Brecht, no caigan en la *catarsis*, sino que, horrorizados por el contraste de las atmósferas e imágenes construidas, puedan cuestionarse la condición del ser humano y las divergencias y dualismos que aparecen bajo la situación de la enfermedad, momento en el que se develan los temores de la vida y la muerte, tan propios de las sociedades humanas.

CAPÍTULO I.- EL CONTRASTE EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA: VISUALIDAD Y PERCEPCIÓN

Al espectador no le es posible en ningún momento tener ante sus ojos
la realización escénica en su totalidad, como si fuera un cuadro...
(Fischer-Lichte, 2011, p. 309)

1.1. El Teatro Posdramático

En el Teatro de la Crueldad, Antonin Artaud diagnosticó que el teatro de la primera mitad del siglo XX sufría una especie de parálisis debido a las estructuraciones demasiado lógicas del realismo, para ello propuso abolir en todo sentido la forma en la que se hacía teatro en su época, dándole paso a imágenes oníricas y sin sentido lógico. Defendía la creación desde un lenguaje único, en el que romper cánones establecidos y antiquísimos fuera la urgencia: "...transgredir los límites ordinarios del arte y de la palabra, y realizar secretamente, o sea mágicamente, en *términos verdaderos*, una suerte de creación total donde el hombre pueda recobrar su puesto entre el sueño y los acontecimientos" (1971, p. 95). Consignas tan profundas como éstas, son indudablemente, las que incentivaron a los grandes creadores de la escena entre los años sesenta y noventa para montar obras que reflejen a la humanidad con todos sus matices, incluso a varios otros hasta hoy, quienes presentan temáticas oscuras, estéticas híbridas y

relaciones directas con el espectador se convirtieran en el nuevo teatro fruto de la posmodernidad⁹.

Los directores que se atrevieron a arrebatarse el poder al texto como impulsor de la acción estaban cansados del “fácil consumo de fábulas” (Lehmann, 2013, p. 44), por lo que rechazaron la hegemonía que éste había cobrado desde principios del siglo XX, y si bien buscaban su autonomía, no significaba que lo eliminaran del todo. En efecto así se señala en la publicación del *Teatro Posdramático*, escrito a posteriori por Hans-Thies Lehmann, y en el que reflexiona sobre los procesos creativos efectuados en las décadas de los 70, 80 y 90 y que él denomina posdramático como una estrategia de clasificación histórica. Su libro no pretende ser un manifiesto lleno de instrucciones sobre un cierto tipo de escenificación, al contrario, tiene la capacidad de acoger diversas expresiones, diversos estilos, incluyendo al teatro de la palabra; abriendo la discusión hacia otras maneras de comprender la experiencia estética.

Así, entre sus características definitorias, se contarían algunas tan significativas como el divorcio entre el texto y el espectáculo; el destierro de la representación mimética, en favor de la pura presentación de corte performativo; la impugnación de la lógica narrativa y, en general, de la acción entendida en sentido clásico; la ritualización de la escena, con la consiguiente inclusión ceremonial del público; el parentesco con las artes plásticas, la danza, la performance y el videoarte; el desmontaje rizomático de los componentes del drama, etc. (Carrera, 2013)

⁹ Entiéndase por posmodernidad los cambios socioculturales ocurridos desde la década del 70 y que afectan el pensamiento artístico, cultural, literario y filosófico. Entre sus características se encuentran la oposición radical al constructo moderno, la variedad estilística que se interrelaciona, la reconfiguración de la mimesis realista, la hibridación, la cultura de masas, la mediatización del arte, etc. “Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard J.-F. , 1987, p. 4).

Lo posdramático tampoco implicaba negar la existencia de antiguas poéticas, más bien manifestaba que los aportes de Brecht, Genet, Beckett y del mismo Artaud eran el germen de este cambio de modelos estéticos:

El arte no se puede desarrollar sin remitirse a formas anteriores: aquello que se cuestiona es meramente el nivel, la consciencia, el carácter explícito y el modo particular de dicha referencia. No obstante, es preciso diferenciar entre el recurso a lo anterior dentro de lo nuevo y su apariencia (falsa) de validez persistente o la necesidad de *normas* tradicionales. (Lehmann, 2013, p. 45)

Se vislumbra aquí otra fractura a la condición del teatro ilusionista como señala Paul Ardenne, debido a que: “el realismo (...) ha permanecido mucho tiempo en un estado intermedio, preocupados por la “materialidad” del mundo (...), pero tratándola de un modo que sigue siendo el de la representación” (2002, p. 19), e “...invitando al artista a seguir dócilmente la forma de las cosas” (Ortega y Gasset, 2003, p. 67). El realismo, como dice José A. Sánchez (2012), está “basado en una dramaturgia y unas técnicas actorales entronizadas por el cine y la televisión, y no como un conjunto de relaciones problemáticas con lo real y con la idea (...) de la realidad” (p. 12). Este cuestionamiento a lo ficcional es heredado de las vanguardias, que sin abandonar los temas de la condición de lo humano, se preocuparon por mostrar otros aspectos de su realidad: “No faltan en ella sentimientos y pasiones, pero evidentemente estas pasiones y sentimientos pertenecen a una flora psíquica muy distinta de la que cubre los paisajes de nuestra vida primaria y humana” (Ortega y Gasset, 2003, p. 64). Como se observa, el problema de la realidad ha estado presente siempre en el mundo de las artes, aunque “la ‘realidad’ acecha constantemente al artista para impedir su evasión” (2003, p. 65).

Los innumerables cambios político-sociales que rodeaban el mundo artístico de la época, motivaron el desconocimiento de lo tradicional y el interés por la apertura a nuevos códigos que les hicieran sentido en sus creaciones:

El rechazo de la sociedad capitalista, con su invasión tecnológica, el desarraigo, la pérdida del sentido de lo natural y el desprecio de la belleza, la alienación y subordinación del hombre a la máquina, etc., desembocará en una exaltación del arte como único refugio, un espacio autónomo donde la creatividad y la libertad reinan en oposición a la vulgaridad, la imposición y represión del orden social. (Trancón, 2006, p. 73)

Al igual que en las vanguardias, y a causa del problema que el arte realista representaba al no servir para reflexionar sobre la experiencia de lo posmoderno, es que irrumpe lo real impulsando a la performatividad. Las posibilidades que ofrece la performatividad para instalar un discurso concreto es que "... enfatiza la acción, el dinamismo, y por tanto huye de la representación en busca de la manifestación de un mundo permanentemente cambiante" (Sánchez, 2010, p. 25).

Tras estos quiebres, el teatro tradicionalista, entendido como cuna de la representación y de estructuras narrativas lineales, no da cabida a las nuevas estéticas y preocupaciones de los directores por lo que se hace necesario experimentar sin límites, mermando el protagonismo que tenía el drama hasta entonces.

Quizás es por esto que la imagen¹⁰ comienza a cobrar más valor que la palabra como unidad, y por su parte lo visual como totalidad. Y es porque en la era de los medios y la modernidad para algunos autores, "...todo queda mediado por la imagen, lo que

¹⁰ Imagen entendida tanto como la imagen escénica como la definida por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (2003), donde señala que las imágenes provenientes de la vida se han fusionado en un curso común; donde, la cada vez mayor, especialización de las imágenes del mundo se ha consumado en el mundo de la imagen hecha autónoma. Entendiendo la imagen como unidad de la espectacularización de las sociedades en las que domina la condición moderna de producción, por lo tanto, todo lo que fue vivido directamente, hoy se ha vuelto sólo representación.

significa que ya no es necesaria la experiencia directa con el mundo” (Barría Jara, 2014, p. 37). En relación a lo comentado por Barría, y si bien se está de acuerdo con la enarbolada valoración que tiene la imagen en nuestra comprensión del mundo, se establece que esta investigación tiene como segundo propósito utilizar el contraste como técnica perceptiva para confirmar que, a pesar de la mediación de las imágenes, la interacción de los espectadores y actores en una función de teatro incrementa aún más el valor de la imagen escénica por su interacción convivial¹¹, lo que deviene en una experiencia directa con el mundo.

Es por esto que la imagen ocupa un nuevo rol, ya no como reflejo de la narración sino como constructo independiente, que con y desde el cuerpo trasciende la dimensión superficial de la escena “el cuerpo en sí mismo y el proceso de su contemplación se transforman en objeto estético-teatral” (Lehmann, 2013, p. 350). En este juego de abandonar la representación, los actores son leídos como performers, pues es su cuerpo el que adquiere relevancia y no el de los personajes, generando un contraste en la forma de actuación o mejor dicho, de interpretación:

En esta vía
sin concesiones
el actor debe ofrecer
su ridículo,
su despojamiento,
su dignidad misma,
aparecer
desarmado,
fuera de la protección
de máscaras
falaces. (Kantor, 1987, p. 86)

¹¹ Término acuñado por Jorge Dubatti en su libro *El Convivio Teatral* (2003).

El teatro posdramático y su relación con la performatividad, incentivan otra comprensión de lo que ocurre en la escena. El ideal no se relaciona con la significación que los espectadores le dan a lo que se presencia, más bien, lo que se incentiva es estimularlos sinestésicamente: “característico de este giro es el hecho de que el teatro recobra sus derechos: en él se aplica la fórmula de la sensorialidad que esquiva el sentido” (Lehmann, 2013, p. 349), lo que favorece el contraste perceptivo que se busca en esta investigación al oponer la ficción, lo real y lo simbólico en un mismo contexto. Como plantea este autor, quienes juegan el rol de espectadores siempre necesitarán comprender desde algún modo lo que observan, y no es necesario subestimarlos, ya que cuando no logran hacer conexiones intelectivas, el público “... trata de encontrarse a sí mismo, deviene activo, fantasea salvajemente y se le ocurren similitudes, correlaciones y correspondencias, por muy alejadas que estas se encuentren” (2013, p. 147). Este carácter diferenciador del teatro se relaciona con lo que Adolphe Appia¹² llamó “la obra de arte viviente”, un encuentro en tiempo presente de actores y espectadores que facilita, a través de la experiencia, la comprensión del acontecimiento escénico.

Este encuentro fue descrito primero en *La esencia del teatro* (1956) como presencia y presente por Henri Gouhiere¹³, y más tarde denominado convivio por Jorge Dubatti¹⁴ (2003), quien señaló que éste “...conduce al encuentro con uno mismo y un mayor grado

¹² Adolphe Appia (1862-1928), fue un destacado escenógrafo y decorador suizo del teatro moderno. Sus aportes se centraron en comprender el espacio tridimensionalmente, otorgándole valor a la unidad plástica o escultórica de la escena, gracias al uso de la luz. Él entendía la importancia del contraste entre la luz y la sombra.

¹³ Henri Gouhiere (1898-1994), fue un filósofo francés que aportó a la comprensión de la esencia del teatro con su libro homónimo. Desarrolló el concepto de la presencia y presente que se materializa entre actor y espectador que comparten un mismo espacio y tiempo.

¹⁴ Jorge Dubatti (1963), es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Sus grandes aportes se relacionan con Filosofía del Teatro, Teatro Comparado y Cartografía Teatral.

de conciencia de sí” (p. 42). Al ser participe de un hecho en el que el lenguaje pierde valor y otras dimensiones de lógica operan en el escenario, la amplitud de conciencia de sí mismo y de los otros (actores y otros espectadores) generan un entendimiento a partir de la vivencia del espectáculo.

Además, en el convivio hay más experiencia que lenguaje. Hay zonas de la experiencia en las que el lenguaje no puede construir discurso (...) La experiencia está sujeta a los límites de la percepción. (p. 25)

La interacción que surge de esta presencia en presente, se concreta con la presencia del cuerpo del actor y espectador en un mismo espacio, en el que se produce lo que Erika Fischer-Lichte¹⁵ denomina bucle de retroalimentación autopoietica¹⁶ gracias a la coexistencia de ambos.

De igual manera, la capacidad de percibir el cuerpo semiótico del actor en escena se intercambia con la percepción del cuerpo fenoménico¹⁷ del actor, situación que ocurre también en espectáculos que juegan con la percepción del tiempo moviéndose entre ficción y realidad en un mismo cuadro. En esta performatividad lo que opera es la

¹⁵ Erika Fischer Lichte (1943), es de origen alemán y trabaja como directora del Centro de Investigación Internacional "Interweaving Performance Cultures", además se desempeña como Profesora de Estudios teatrales en la Universidad de Berlín. Durante cinco años ocupó el cargo de Presidenta de la Federación para la Investigación Teatral, y actualmente es miembro activa de la Academia Europea, Academia de Ciencias en Goettingen, y en la Academia de Ciencias de Berlin-Brandenburg. En su carrera ha publicado numerosos libros y artículos en los campos de la estética, literatura, teoría del arte, teatro contemporáneo, teoría del teatro, especialmente en semiótica y performatividad.

¹⁶ La alemana señala que el director es quien debe preocuparse del comportamiento de los espectadores y para ello debe ser capaz de organizar y dirigir el bucle de retroalimentación, es decir, la relación inasible que nace entre todos los participantes de un acontecimiento teatral.

¹⁷ Según Erika Fischer-Lichte en la *Estética de la performatividad* (2011), existen diferentes procedimientos de corporización en los que se abandonan las antiguas concepciones del actor: 1) la inversión de la relación entre actor y papel; 2) el realce y la exhibición de la singularidad del cuerpo del actor; 3) el hincapié en la vulnerabilidad, la fragilidad y la insuficiencia del cuerpo (del actor); 4) el *cross-casting*. Estas clasificaciones demuestran que el cuerpo del actor, en su condición de estar presente, supera la lectura semiótica y se explica en la experiencia fenomenológica del estar presente en un tiempo presente haciendo acciones en presente frente a un público presente; quienes por compartir esta condición de presencia, pueden experimentar lo que el cuerpo de ese intérprete transmite.

multiestabilidad perceptiva, es decir, el espectador es capaz de transitar sin perderse en la experiencia estética, ya que su cuerpo opera como mediador de la situación.

A nivel de estrategias artísticas en el posdramático se tiende a la imbricación de otras disciplinas, recobrando el teatro su carácter de rito integral: “Se desdibujan las fronteras entre los géneros: danza y pantomima, teatro musical y teatro hablado se entrelazan, música y actuación se asocian dando lugar a conciertos escénicos, etc.” (Lehmann, 2013, p. 49). Este cruce interdisciplinar responde a la condición que imprime la posmodernidad en los creadores, amplificando el significado del lenguaje teatral y asumiendo los contrastes que emergen al convivir con diferentes artes, “lo cierto es que en el lenguaje posmoderno lo erudito se codea con lo kitsch, el pasado con el presente, lo intelectual con los sensiblero” (Rosenzvaig, 2012, p. 18). Desde un punto de vista, lo posdramático se acerca a la idea que Wagner tenía de concebir “una obra de arte total”¹⁸.

Este nuevo camino derivó en un acontecimiento escénico que fuera capaz de remover de sus butacas al espectador y debilitó “la necesidad de la acción, el entretenimiento, la diversión y el suspense...” (Lehmann, 2013, p. 61), que hasta ese tiempo regían la existencia del drama. Las pautas para esta revolución, desde la perspectiva de esta investigación, fueron brindadas por el francés Antonin Artaud cuando planteó que “El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar directamente al organismo, y, en los períodos de neurosis y de sensualidad negativa

¹⁸ “La concepción de la escena como lugar de colaboración de los diversos lenguajes artísticos tienen su origen en el simbolismo, en el que muchos creadores de la escena moderna buscaron modelos alternativos al naturalismo. Los simbolistas se nutrieron, por su parte, de dos fuentes: El modelo del drama musical wagneriano y en la teoría de las correspondencias de Baudelaire” (Sánchez, José A., *La escena moderna*, Akal S. A., 1999, p 15).

como la que hoy nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles” (1971, p. 83). Esta declaración se ha transformado en una preocupación personal en el quehacer como director, pues nos interesa experimentar mezclando la realidad con la ficción y ésta con la poesía, utilizando diferentes códigos entendiendo que “...las realizaciones escénicas logran una y otra vez que lo cotidiano aparezca como lo extraordinario” (Fischer-Lichte, 2011, p. 332), y por esta vía conseguir asistir al teatro sea una experiencia y no un entretenimiento banal.

Esta intención de provocar experiencias, y tras el análisis efectuado bajo el prisma de lo que Lehmann define como posdramático, es que se han escogido los dos referentes prácticos: Tadeusz Kantor y Rodrigo García, a quienes se estudia más adelante por el valor diferenciador que entregaron al contraste como recurso estético. Cabe señalar que, aunque ninguno se autodeclaró posdramático, debido a que el concepto se acuñó más tarde en el caso del primero y por compartir una misma época en el segundo, sus poéticas y estéticas permiten asumir que sus trabajos se encuentran en esta categoría, ya que ambos desistieron de viejas formas de construcción escénica y decidieron probar nuevos lenguajes enfocados en la ruptura de la representación, centrando un alto grado de atención a la visualidad de las obras.

1.2. Visualidad y Percepción en la escena contemporánea

Como recién se analizó, al igual que en las vanguardias, la escena actual desde hace más de 50 años se ha abierto a innumerables formas de creación en la que los parámetros antiguos no funcionan para analizar la experiencia estética, y en muchos casos, ni

siquiera para comprender la estructura dramática que los directores llevan a escena. De allí que sea tan relevante las categorizaciones planteadas por Lehmann, ya que permitieron comprender las acciones teatrales que se venían originando desde los años sesenta y que, por sus diferencias con el teatro canónico no podían ser analizadas con los mismos parámetros.

En el contexto de este cambio sistémico en el arte, surgen herramientas que los artistas utilizan para proponer o instalar otras formas de apreciar lo que se considera bello, justamente con el objetivo de ser contraste entre el ideal bello y el real feo, ya que ambos son parte de la vida, de la realidad. Es cierto, la apreciación de la belleza está vinculada al placer y al deseo de quien contempla a ese objeto bello; entonces el definir que ese objeto sea bello o no, dependerá de las experiencias personales, formaciones, obsesiones, etc. Adicionalmente, reconocemos que “la modalidad del placer que extraemos de los sentidos varía mucho de una cultura a otra” (Ackerman, 1992, p. 14), entonces el valor de la belleza, cuando se observa ese algo bello, es discutible dependiendo de la cultura de origen, de factores económicos y del momento histórico en el que se esté situado. Por lo tanto, la definición de belleza adquiere mayor complejidad al asociarse a diferentes factores culturales que modifican la experiencia frente al objeto en cuestión, dejando entrever la posibilidad que no exista una belleza universal totalitaria, pues al intervenir las variables mencionadas y el factor del gusto personal, es imposible asegurar que algo sea considerado bello por todas las personas en el mundo. Solo se puede inferir que, en determinados sectores, es probable que tengan puntos de encuentro por culturales similares o por historicidades comunes.

Desde este punto no se puede evitar mencionar que, la vista y el oído son los sentidos que, como dice Pitágoras, son responsables en la percepción de lo bello, debido a su capacidad de distinguir concretamente la estructura armoniosa que descarta lo impropio o incorrecto, "...para Pitágoras y sus discípulos más inmediatos, en la oposición de contrarios solo uno representa la perfección: lo impar, la recta y el cuadrado son buenos y bellos; las realidades opuestas representan el error, el mal y la falta de armonía" (Eco, 2007, p. 72), definiendo a esta ausencia, según Heráclito, como "no es ausencia de contrastes, sino equilibrio" (p. 72), es decir, no es que la existencia de lo imperfecto, sinónimo de fealdad, no se reconozca, al contrario, es reconocido, pero se acepta su presencia en la justa medida. Será el equilibrio el que permita el contraste, pero con mesura y en ningún caso el contraste podía enfrentar dos opuestos que sean tan extremos.

Por ende, se asume que el equilibrio otorga armonía, es decir belleza, y que si aparece lo opuesto a esto (desequilibrio, fealdad, quiebres, etc.), estaríamos contrastando drásticamente con la imagen de belleza tradicional que perciben nuestros sentidos. Así lo afirmó Luis Advis en su libro *Displacer y Trascendencia en el Arte*, en el que menciona que "...arte bello, ...se refería a ciertos objetos de una estructuración armoniosa y equilibrada que podía presentarse abstractamente o bien concretada en una representación idealizada" (1979, p. 67). Se desprende entonces que una de las claves para la percepción de lo bello es la representación y cuan perfecta o similar a la realidad sea ésta; de acuerdo a lo recién expuesto, se podría plantear que el teatro tradicional aristotélico impulsa la representación como ícono de lo teatralmente bello por ser símil

de la realidad, y como contraste, el teatro posdramático da cabida a híbridos entre la representación y lo presentacional o de plano negando la representación, abriendo terreno a estéticas que se reflejan en lo feo, muchas veces abandonando la búsqueda de ser similar a la realidad.

Se subentiende por similar a la realidad el concepto de mimesis de un objeto, entonces ¿por qué la experiencia estética que determina el placer que genera lo bello está asociada a la mimesis?, pues porque como bien lo planteó Aristóteles, hay dos causas naturales: la primera es que de niños nos relacionamos con el mundo a través de la imitación y nuestro primeros conocimientos son absorbidos de este modo, y la segunda porque “... todos gozan con la imitación” (Aristóteles, Poética, 2011, p. 37). Esta visión Aristotélica que naturaliza el interés por las cosas que nos producen placer, reafirma que “... imitar es connatural a nosotros, así como también la armonía y el ritmo” (2011, p. 38). Tópico que Advis comparte al indicar que “Las realidades placenteras de la experiencia estética siempre se vincularon a un enfoque de las artes plásticas que a posteriori llegó a asociarse con la idea de *arte bello*” (1979, p. 67)

Este afán de identificación le otorga al teatro una cualidad superior para concretar la comunicación y significación, puesto que la categoría de mimesis, sea esta realista o no, en las artes escénicas se traduce en imágenes que son “la unidad básica del medio teatral (...) que requiere ser impresa sobre material real, ya que de otra manera sería un intangible producto de la imaginación, que no podría ser comunicado” (Rozik, 2002, p. 39). Como lo señala Eli Rozik a diferencia de las artes plásticas, entonces, el teatro

deviene sus imágenes en o con el cuerpo del actor, ya que estos “... inscriben secuencias de imágenes de conducta humana, incluyendo el habla sobre sus propios cuerpos” (2002, p. 41), por ende es válido mencionar que en la escena no se construyen imágenes aisladas, en el sentido de que influyen en su visualidad y recepción diferentes variables manifiestas en la escena o inasibles en ésta, tales como las causadas por la atmósfera, circunstancias previas, alguna palabra o frase, proyección de alguna emoción, etc.; pero que a pesar de su condición efímera, son procesadas e incorporadas a la experiencia por los espectadores gracias a la mimesis, debido a la percepción de hechos identificables que les afectan también como personas:

Las asociaciones no verbales (por ejemplo, sensoriales, emotivas y evaluativas) derivan de la experiencia humana real, son seres y objetos reales, en situaciones reales. Por lo tanto, debido a la similitud, también están ligados a las imágenes de tales objetos. (Rozik, 2002, p. 41)

La capacidad de efectividad que tiene el teatro, seguramente se debe a que como indica este autor, “imprime las imágenes sobre materias que se asemejan a las del modelo de las imágenes” (2002, p. 40), es decir, el dispositivo escénico se articula para que, a pesar de ser obras no realistas, éstas se conectan con las personas al ser estas reflejadas por lo que se pretende representar y por quien las representa, el actor.

Aunque, más adelante en este capítulo se profundizará en el contraste como procedimiento teatral, es menester en esta etapa mencionar que uno de los primeros contrastes observados en el teatro entre belleza y fealdad se distingue en la Tragedia Griega, comprendiendo que belleza es reflejo de ética y la fealdad es la falta de ésta:

Es evidente que en la tragedia nos topamos con la muestra primera y palmaria de la vinculación entre arte y displacer: la tónica emotiva –pasión, dolor, fatalidad- alcanza situaciones-límite en las que nada es posible hacer ya. Todos los personajes de Esquilo, Sófocles y Eurípides parecieran estar envueltos en las tempestades de Prometeo, encadenado en el yermo inaccesible. (Advis V., 1979, p. 70)

Al ser este género contenedor de las agonías y pasiones del ser humano, lo feo es utilizado para potenciar sentimientos moralizadores, los que mezclan el disgusto y el placer, acrecentados por la relación de contraste que ambos tienen “ya no se trata de que estructuralmente muestra su perfecto equilibrio sino que produzca un efecto catártico, esto es, la purgación o purificación de las pasiones (...) por medio de la piedad o del temor” (p. 70).

En definitiva, lo que este autor señala es que la fealdad se relaciona con el displacer, y éste con aquello que:

Produce un movimiento del espíritu, “que puede compararse a una conmoción, es decir, a una rápida alternancia de repulsión y atracción”; estado que coincide plenamente con las constantes psicológicas que en nosotros provoca cierto tipo de arte, por ejemplo, el expresionista o el abstracto informal”. (p. 82)

Para resumir los dichos de Advis, la provocación emotiva, psicofísica o fisiológica que generan las obras que operan desde lo desagradable, requieren de todas formas su complementario para evocar “mundos siempre interiores que se insertan en la raíz misma del fenómeno expresivo estético y que giran siempre en torno al binomio placer-displacer” (p. 93), y de esta forma se es capaz de sostener el interés psicológico en los expectantes, gracias a que el contraste en la escena moviliza y matiza lo que se percibe.

Un arte vivo como es el teatro que pretende conseguir esta transmisión de emociones puede utilizar una gama de diferentes recursos para lograrlo, pero como ya se ha dicho,

su base es la imagen, cuyo material principal es el cuerpo del actor “[en] tanto el cuerpo del actor como el del personaje que representa pueden llegar a ser símbolo” (de Toro, 2008, p. 141), esto es, lo que Fischer-Lichte señala como encarnación o corporización¹⁹:

Ese nuevo concepto hace hincapié en que el físico estar-en-el-mundo del hombre es la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda fungir y ser entendido como objeto, como tema y fuente de constitución de símbolos, como material para la constitución de signos y como producto para inscripciones culturales. (2011, p. 83)

Considerando que el cuerpo del actor construye imágenes escénicas, se establece la visualidad como campo central de esta investigación, para potenciar, por sobre todo, la integración del cuerpo a lo visual, es decir, aplicar el contraste en la visualidad de la obra para expresar y construir lo que se quiere plantear, potenciando la percepción del espectador y su capacidad de mantenerse atento a la acción.

Como se explica en el *Diccionario del Teatro* de Patrice Pavis (1998), los temas Visual y Textual son los elementos más relevantes e indispensables en la representación teatral: “1/*visual*: actuación escénica, iconicidad de la escena, imágenes escénicas; 2/*textual*: lenguaje dramático y textual, **simbolización**^{*20}, sistema de signos arbitrarios” (1998, p. 539). Esta segmentación cobra máximo valor cuando el foco gira en torno a las visualidades, estimando que lo escénico es la concreción material de un imaginario; el cual puede sugerirse desde un texto o desde el trabajo de construcción en la escena, pero cuya realización material incentiva la cualidad visual del teatro. Es decir, como

¹⁹ La encarnación o corporización, en alemán: Verkörperung, fue acuñado por Erika Fischer-Lichte en su libro *Estéticas de lo performativo* (2011).

²⁰ Destacado por el autor.

señala este mismo autor, la puesta en escena “...es siempre una *puesta en imágenes*, pero es relativamente imaginada e “imaginante”...” (1998, p. 268).

Al concebir la escena como una puesta en imágenes, es relevante que desde el trabajo de la dirección teatral se conozcan los elementos claves en la configuración de éstas y por supuesto los diferentes significados que puedan reflejar, asumiendo que:

La imagen juega un papel siempre importante en la práctica teatral contemporánea, pues se ha erigido en noción que se opone a las de texto, fábula o acción. El teatro, habiendo reconquistado completamente su naturaleza visual de representación, llega incluso a invocar una sucesión de imágenes escénicas y a tratar los materiales lingüísticos y actanciales como imágenes o cuadros: así lo observamos en los espectáculos de B. WILSON, M. KIRBY, R. FOREMAN, C. REGY, D. MARCY, y recientemente R. PLANCHON. (Pavis, 1998, p. 268)

No obstante, es preciso señalar que al instalarse en la visualidad como territorio de conformación de imágenes, en ningún caso se plantea restringir la experiencia estética a un solo canal perceptivo, sino que se utilizan las imágenes como parte de la acción y no como mera forma representacional. Sobre todo porque interesa articular un espectáculo en el contexto del teatro posdramático (Lehmann, 2013), centrándose en su distanciamiento de la teatralidad a favor de la performatividad como aspecto distintivo. Esto es, porque “la teatralidad se caracteriza por una acentuación de la observación, de la consciencia de la observación, y por tanto de la representación y su construcción” (Sánchez, 2010, p. 25) en tanto, “la performatividad en cambio enfatiza la acción, el dinamismo, y por tanto huye de la representación en busca de la manifestación de un mundo permanentemente cambiante” (2010, p. 25); estas especificaciones dan cuenta del tipo de teatro al que interesa adscribirse, con el fin de generar una experiencia estética comprendiendo que “el teatro no es objeto de observación contemplativa, sino

que afecta al espectador por medio de un ataque psicofísico; algo que, por cierto, contrasta curiosamente con la construcción racional de la forma de la tragedia y su carácter particularmente *filosófico*” (Lehmann, 2013, p. 371); justamente es por estas aperturas escénicas que la investigación se sitúa en el campo de lo posdramático, pues “presenta la posibilidad, a pesar de todo, de asignar un papel dominante a otros elementos, como el logos dramático y el lenguaje. Esto concierne más a la dimensión visual que a la auditiva” (2013, p. 161). Es decir, tal como planteaba Antonin Artaud (1971), usar el teatro como un espacio donde se restituye el sinsentido, donde la lógica imperante no es la tradicional, sino más bien onírica, compleja y multisensorial.

A efectos de la composición escénica entonces, la construcción de visualidades adquiere máximo valor. Desde esta postura, se reemplaza la hegemonía del texto por lo que Lehmann conoce como dramaturgia visual:

Dramaturgia visual no solo significa una dramaturgia exclusivamente organizada visualmente, sino una dramaturgia que no se subordina al texto y puede desplegar libremente su propia lógica. No tiene interés desde el punto de vista de la crítica teatral si el teatro de imágenes supone una bendición o una condena para el arte del teatro... (2013, p. 161)

Al situarse el enfoque escénico de esta investigación en una dramaturgia orientada en lo visual, por ende en la imagen, se busca encontrar mecanismos para responder, al menos en una parte, a la tensión que el profesor Juan Villegas instala en su obra *Para la interpretación del teatro como construcción visual* (2000), donde señala que: “Aún hay quienes afirman que la cultura es predominantemente visual. A pesar de la indiscutible validez del aserto, los estudios sobre el teatro – incluyendo textos dramáticos y teatrales – no han enfatizado estrategias capaces de evidenciar sistemáticamente esta dimensión”

(p. 9). O sea, se asume que lo visual es un aspecto clave, pero no se ha teorizado lo suficiente como para esquematizar un plan de trabajo integral que permita sustentar una obra desde la visualidad y la percepción.

Bajo este panorama, y sin pretender resolver en esta investigación esta carencia que diagnostica Villegas, se refuerza la pregunta central de esta tesis, ¿cuáles son las estrategias de contraste que permiten intensificar la percepción y atención del espectador al enfrentarse a imágenes provenientes de lo feo contrastadas con imágenes de origen bello?. Por esto es que esta pesquisa pretende encontrar las claves del contraste como impulsor de la percepción, para provocar y así poder sostener la atención en la puesta en escena *De Inmunda*.

Una vez instalada la pregunta de la investigación, el territorio en el que se explorará será lo posdramático, específicamente en el uso del contraste perceptivo, utilizando como referentes escénicos a los artistas Tadeusz Kantor y a Rodrigo García por su afán en la perturbación del espectador (ver el análisis de sus aportes más adelante).

Si el tipo de teatro que se pretende escenificar tiene como primera intención generar reacciones psicofísicas en los espectadores, se debe conocer cómo mira el público, o al menos esbozar cómo se articula su lectura de la escena, y cómo se ven influidas su percepción y su atención; sobre todo si el foco de estos estímulos es visual.

Interesados en la tendencia visual de la creación teatral, presentamos a continuación el esquema²¹ que Pavis propone en su *Diccionario del teatro* para comparar las particularidades de lo visual y lo textual (1998, p. 540):

Tabla 1. Propiedades de los sistemas visual y textual de Patrice Pavis

<i>Visual</i>	<i>Textual</i>
Simultaneidad (estado)	Sucesión (proceso)
<ol style="list-style-type: none"> 1. Figuras y colores en el espacio. 2. Contigüidad espacial. 3. Permanencia de la imagen. 4. Comunicación directa. 5. Posibilidad de una descripción de los objetos. 6. Referente simulado por la escena. 7. Posibilidad de fijar en lo visual significados procedentes del texto. 8. Indicaciones inmediatas sobre la situación. 9. Materialización del sentido. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sonidos articulados en el tiempo. 2. Continuidad temporal. 3. Fugacidad del texto. 4. Comunicación mediatizada por un narrador (actor). 5. Posibilidad de una narración de los episodios. 6. Referente simbolizado y extra escena. 7. Posibilidad de explicación del texto en relación con elementos visuales. 8. Situación no inmediatamente visible. 9. Sentido codificado por un sistema semántico abstracto.

Ahora bien, al comprender que estas características tienden a empujar una estructuración del teatro como esencialmente audiovisual, “El teatro nunca es sólo un espacio visual (*theatron*), es siempre también un espacio sonoro (*auditórium*)” (Fischer-Lichte, 2011, p. 245), se deja en evidencia que dado el objetivo de esta pesquisa, las dimensiones perceptuales de la puesta en escena no se limitan sólo a ver una representación y escuchar la enunciación del texto; sino más bien, a generar una experiencia sensible a partir de estímulos sensoriales, principalmente con la interacción

²¹ Patrice Pavis genera este cuadro con las propiedades recíprocas de los sistemas visual y textual, a partir de los análisis de *Lakoonte*, 1976 y en la sistematización de los signos visuales y auditivos de Jakobson, 1971.

visible de las materias dispuestas en escena, “lo visible es aquello que se capta *con* los ojos, lo sensible aquello que se capta *por medio* de los sentidos” (Merleau-Ponty, 1993, p. 28), punto de vista que desde la fenomenología señala que tanto actores como espectadores tienen la capacidad innata de vivir la puesta en escena con todos sus sentidos y que, mediante lo que se observa, es posible movilizar la percepción emotiva para agradar o desagradar a la audiencia.

La percepción, fenómeno relacionado con los sentidos y factor fundamental para la recepción de lo teatral, adquiere gran importancia en este análisis, puesto que como señala Merleau-Ponty “..., el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce” (1993, p. 11), es decir en la relación con el entorno se genera un aprendizaje, en tanto, la experiencia de la vida.

Pero, ¿por qué hacerse cargo de la percepción de los espectadores?, pues porque al ser conscientes de los factores que influyen en la percepción podremos disminuir las brechas entre acontecimiento escénico y comprensión intelectual y/o estética del público, esto es, asegurar en mayor medida el discurso o la experiencia que se quiere transmitir.

Entender que la percepción es una compleja red de decodificaciones a estímulos, es vital. Antiguamente se estimaba que era “simplemente un acto” (Wolff, 1990, p. 50), entendido por este autor como un proceso en el cual “los nervios conducen las imágenes o propiedades del objeto al cerebro donde distintas máquinas registran los estímulos procedentes del exterior” (1990, p. 50). Mecánicamente esto es “...el acto físico de recibir impresiones sensoriales, es decir, de registrar la reflexión de la luz o, para ser

más exactos, las ondas luminosas, de registrar las ondas sonoras, de responder con una sensación...” (p. 50), no obstante, este acto unívoco requiere de muchos órganos funcionando al mismo tiempo: “No percibimos sólo con un órgano sino que cada fenómeno es registrado por varios y la más ligera desviación en cada uno puede dar lugar a considerables variaciones en cada persona” (p. 51).

Al mismo tiempo, delimitar la percepción al campo de lo sensitivo, según lo plantea Merlau-Ponty, es menos exacto debido a que “lo sensible es aquello que se capta *con* los sentidos, pero actualmente, sabemos que este “con” no es sin más instrumental” (1993, p. 32), pues existe una interacción integral con el objeto percibido, otorgándole al aparato sensorial mayor posibilidades que sólo ser un conductor de sensaciones.

Otra definición desde la corriente psicológica es que la percepción es “...un proceso cognoscitivo, una forma de conocer el mundo” (Davidoff, 1990, p. 145), es decir, en el encuentro entre nuestro organismo y lo que percibimos se genera un aprendizaje, una lectura personal que no es igual en todas las personas. Por ende, Davidoff precisa que “la percepción es un proceso complejo que depende tanto del mundo que nos rodea, como de quien percibe” (1990, p. 145). Esta definición coincide con lo manifestado en el *Talmud*: “Vemos las cosas no como ellas son sino como somos nosotros”, haciendo mención a que la lectura que se haga de una cosa dependerá de gran medida de las experiencias y/o conocimientos previos que tenga la persona en cuestión, pero también de la situación en la que se observa esa cosa, es decir el ambiente también influye en la relación que tenga con el objeto percibido.

Al entender que la percepción se ve modificada según la cultura y la época en la que estemos insertos, queda claro que esta investigación se centra en la percepción occidental, ya que es la que se conoce, que se vivencia y de la que se analiza la teoría. Es importante enfatizar entonces que se experimenta el entorno desde lo postmoderno, viéndose afectado con las “transformaciones claves de la cultura moderna o postmoderna y se fundan en cambios fundamentales en la concepción del lenguaje, los cuales a su vez, determinan cambios en la concepción del objeto” (Villegas, 2000, p. 11), esto impacta en el teatro porque “... en los últimos años se ha producido un evidente desplazamiento del interés de los practicantes de los discursos críticos legitimizados desde el texto verbal –texto dramático- al texto espectacular –verbal, visual, auditivo.” (p. 11). La misma mirada encontramos en *Dramaturgias de la Imagen* (1994) cuando se señala que:

Las transformaciones de las formas artísticas no es un proceso autónomo. Las exigencias estéticas están en función de las transformaciones sociales. Un arte que se aferra a las viejas formas es un arte aliado a la muerte. A veces, incluso, no basta un cambio de las formas, sino una profunda transformación de los medios. (Sánchez, 1994, p. 18)

Esto reafirma el interés en identificar las claves de consolidación visual para mantener la atención sobre lo escénico. Por lo tanto, se confirma que, “lejos de ser un registro mecánico de elementos sensoriales, la visión resultó ser una aprehensión de la realidad auténticamente creadora; imaginativa, inventiva, aguda y bella” (Arnheim, 1997, p. 17), no obstante como se indica aquí:

Hemos desatendido el don de ver las cosas a través de nuestros sentidos. El concepto aparece divorciado del precepto, y el pensamiento se mueve entre abstracciones. Nuestros ojos han quedado reducidos a instrumentos de identificación y medición; de ahí que

padezcamos una escasez de ideas susceptibles de ser expresadas en imágenes y una capacidad de descubrir significaciones en lo que vemos. (1997, p. 13)

Esta declaración coincide con lo que plantea la profesora e investigadora española María Acaso: "... se debe a muchos factores; en nuestra sociedad el más importante es la idea de que las imágenes sólo sirven para crear placer en detrimento de su capacidad para crear conocimiento" (2008, p. 19).

Luego de estas apreciaciones, es preciso contrastarlas con el siguiente argumento: "...uno de los méritos del arte y el pensamiento modernos (con esto entiendo el arte y el pensamiento desde hace cincuenta o setenta años) es hacernos redescubrir este mundo donde vivimos pero que siempre estamos tentados a olvidar" (Merlau-Ponty, 2008, p. 9). Quizás son estas cuestiones las que motivaron a "Konstantin Stanislavski, Jacques Copeau, Vsevolod E. Meyerhold, Adolphe Appia, Edward G. Craig... Algo les unía. Se rebelaron ante la degradación del teatro de su tiempo, comercializado y reducido a la vulgar industria del divertimento y reivindicaron su valor sagrado, ético y de arte" (Falletti, 2010, p. 22). Las profundas reformas del arte teatral nacen principalmente por la búsqueda de lenguajes que generen algo en el público, por lo tanto, los creadores deben ser responsables de administrar la percepción de un otro a consciencia.

¿Cómo hacerlo?, en el camino recorrido en esta indagación se ha confirmado que "en teatro (que es el lugar de las miradas por excelencia), el espectador del patio de butacas está realizando una danza junto con el actor que está en escena y, de forma conjunta, crean un espacio dinámico compartido de acción que es, al mismo tiempo, una danza o peripecia de intenciones" (Falletti, 2010, p. 21); esto implica dos aspectos: el primero,

que el carácter visual del teatro es un aspecto relevante que no se puede omitir y segundo, que el espectador siente o comparte lo que le ocurre al intérprete en la escena gracias a lo que percibe, “... los significados emergen ajenos a la voluntad o a los empeños del sujeto perceptor en cuestión, a veces incluso emergen en contra de su voluntad” (Fischer-Lichte, 2011, p. 286).

Además de la teoría fenomenológica de la percepción, es útil revisar los hallazgos que la neurociencia ha realizado en relación con el teatro, quien ha señalado que las recientes descubiertas “neuronas espejo”²² son las responsables de que seamos capaces de repetir una acción hecha por otro y de generar empatía. Para Falletti, esto significa que podemos, gracias al “... vínculo entre el ser humano-performer y el ser humano-espectador, y, en el feedback recíproco y circularidad... mover grandes fuerzas, la posibilidad de producir una dilatación psicofisiológica en el espectador a través de la dilatación psicofisiológica que se da en el performer” (2010, p. 23). Esto ocurre porque las neuronas espejo “... se activan en nuestro cerebro, tanto cuando cumplimos una acción determinada, como cuando vemos esa misma acción cumplida por otros” (2010, p. 19), lo que ocurre aquí es que el programa motor del cerebro se estimula, activándose en relación a lo que vemos, incluso sin la necesidad de que ejecutemos nosotros la misma acción.

A modo de recapitulación entonces, podemos señalar que: 1) La Visualidad se compone por los intérpretes en escena, la iconicidad y las imágenes escénicas; 2) La Dramaturgia Visual, conformada por visualidad e imagen, se opone a la rigidez canónica

²² Mirror neurons en inglés.

del texto y/o de la fábula-acción; 3) Utilizando las claves del Teatro Posdramático, se podría potenciar la reacción psicofísica y emocional al contrastar una imagen de lo fealdad con una imagen bella o sublime, si se logran estimular la percepción sensorial y las neuronas espejo de la audiencia; y 4) Es posible afectar al espectador tanto con la imagen escénica como con la acción.

1.3. El Contraste: teoría y aplicación

Para comenzar a estudiar el contraste como procedimiento escénico, es preciso señalar que la palabra *contraste* tiene raíces latinas y significa “diferencia notable”; etimológicamente es la base del verbo contrastar que quiere decir comparar dos cosas juntas.

El concepto contraste se utiliza en diferentes áreas, como por ejemplo en la medicina cuando se inyecta yodo a pacientes que se someterán a exámenes radiológicos, con el fin de que este contraste favorezca la visualización de zonas que están más expuestas a radiación; por otro lado, en el periodismo se habla de contrastar dos fuentes con el fin de obtener las versiones que permitan cotejar o comparar los dichos de diferentes entrevistados. En ambos casos, a pesar de ser utilizados en contextos diferentes, se observa que el contraste es utilizado para develar o mostrar algo, lo que generalmente es una oposición o diferencia del total. Sin embargo, en áreas como la publicidad o el marketing, donde las estrategias artísticas son aplicadas con la intención de transmitir o conseguir algo, el contraste visual “...se utiliza para facilitar una buena identificación:

los rótulos y emplazamientos de las marcas llegan al espectador mediante colores fácilmente identificables, como el negro sobre el blanco, o el amarillo junto al rojo” (Acaso, 2008, p. 64); en este mismo libro, la autora explica por qué el presidente de los Estados Unidos utiliza los colores de la bandera (azul, rojo y blanco) en su vestimenta, en pro de resaltar su patriotismo, potenciando así la identificación visual de sus compatriotas con la nación.

En la página del departamento de Psicología Básica de la Universidad de Barcelona, existen otras definiciones de contraste que se encuentran en el apartado de Psicología de la Percepción Visual. En su publicación, el Ph. Dr. J. Antonio Aznar, menciona que otras dos definiciones son: el contraste físico: “se refiere a la diferencia en la intensidad luminosa de las áreas vecinas. Se obtiene, de acuerdo con la fórmula de Michelson (1927), dividiendo la Amplitud de la onda por la Luminancia media” (Aznar); y, el contraste perceptivo: “se refiere al hecho de percibir diferente claridad en áreas adyacentes” (Aznar).

En este sitio de internet se establece además, que a pesar del contraste físico, no necesariamente se percibe un contraste perceptivo, debido a que le afectan 5 factores, los cuales se señalan a continuación:

- 1) El estado de adaptación del observador a la luz (De día no se aprecia el impacto de la luz al interior de una casa como en la noche);
- 2) El contraste simultáneo acromático, dos áreas que reflejan el mismo porcentaje de luz parecen distintas en claridad;

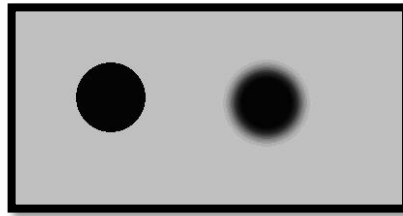


Figura 1. Contraste simultáneo acromático.

3) El tipo de contorno que delimita los objetos, según el contorno sea nítido o difuso, percibiremos mayor o menor contraste respectivamente;

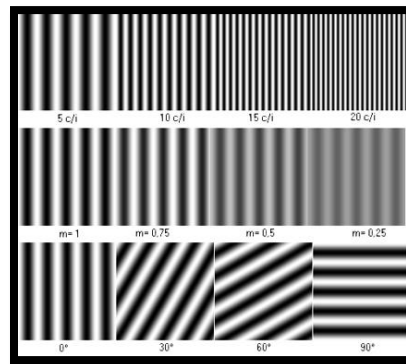


Figura 2. Contorno nítido y contorno difuso.

4) La posición aparente del objeto en el espacio;

5) La frecuencia espacial del estímulo, entendida como número de ciclos por unidad de distancia (o por grado de ángulo visual).

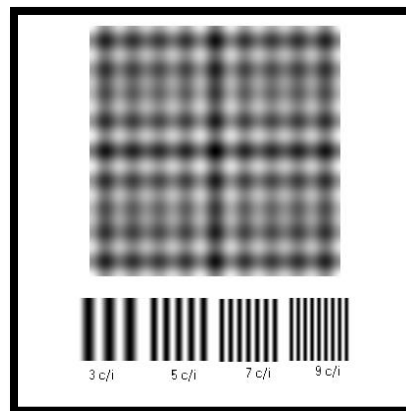


Figura 3. Estímulos de enrejados, variando algunos parámetros.

En la publicación virtual mencionada más arriba se enlaza el concepto del contraste con su efecto a partir de la luz, pero también reflexiona sobre la relación que éste tiene con la percepción psicológica y cómo la Escuela de la Gestalt²³ consideró al contraste un factor influyente en nuestra relación con el mundo. En los estudios realizados por los psicólogos de la Gestalt²⁴, se comprobó que el cerebro humano tiene tendencia a organizar las percepciones como totalidades, ergo se debía estudiar el total de las partes y no sólo una fracción de ellas, ya que al hacerlo de forma separada no se lograba un real conocimiento de la situación; por lo tanto se opusieron a la mirada fragmentaria de Wilhem Wundt y William James²⁵. A partir de estas conclusiones plantearon las Leyes de la percepción²⁶, dentro de las cuales existe el principio del contraste, que se explica cuando un elemento es divergente del resto por su particularidad y por su especificidad. Por ejemplo, un objeto puede contrastar con otros por su color, su forma, su tamaño, o

²³ La Escuela de la Gestalt es una corriente alemana de la psicología moderna de principios del siglo XX, y cuyos exponentes más reconocidos son Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin.

²⁴ Gestalt es una palabra alemana que significa: “patrón”, “estructura” o “totalidad”.

²⁵ Reconocidos como los padres de la psicología Wundt (1838-1920) estableció las bases del Estructuralismo para comprender cómo es la conciencia y de qué elementos está formada, mientras que James (1842-1910) plantea el Funcionalismo, para saber de qué sirve la conciencia y cuál es su función.

²⁶ Los aportes provenientes del enfoque gestáltico hacia la percepción son constantemente estudiados y ligados a la teoría del arte, ya que permiten analizar la comprensión de una imagen total según sus componentes. Las claves principales de sus estudios son: 1) Ley de la totalidad, el todo es más que la suma de sus partes; 2) Ley de la estructura, una forma es percibida como un todo, independientemente de las partes que la constituyen; 3) Ley de la figura y fondo, toda forma se desprende sobre un fondo al que se opone; 4) Ley del contraste, una forma es tanto mejor percibida, en la medida en que el contraste entre el fondo y la forma sea más grande; 5) Ley del cierre, mejor será una forma cuanto mejor cerrado esté su contorno; 6) Ley de la compleción, si un contorno no está completamente cerrado se tiende a cerrarlo; 7) Ley de la pregnancia: Los elementos son organizados en figuras lo más simples que sea posible (simétricas, regulares y estables); 8) Ley de invarianza topológica, una buena forma resiste a la deformación que se le aplica; 9) Ley de enmascaramiento, una buena forma resiste a las perturbaciones a las que está sometida; 10) Ley de Birkhoff, una forma será tanto más pregnante, cuanto mayor sea el número de ejes que posea; 11) Ley de proximidad: Los elementos aislados, pero con cierta cercanía tienden a ser considerados como grupos; 12) Ley de experiencia, las formas son tanto mejor percibidas cuanto mayor sea el número de veces presentadas; 13) Ley de jerarquización, una forma compleja será tanto más pregnante en cuanto la percepción esté mejor orientada de lo principal a lo accesorio.

por las cualidades intrínsecas del propio objeto. Lo que aplicado en la puesta en escena significa variedad y rompimiento de la monotonía.

El análisis que la Gestalt hace frente al principio de contraste es que “La posición relativa de los diferentes elementos incide sobre la atribución de cualidades de los mismos” (Leyes de la Gestalt, 2009). El contraste es clave en la percepción que tenemos del mundo, ya que gracias a él se puede diferenciar una cosa de la otra, dimensionarlas y compararlas. Desde el aspecto psíquico entonces, los psicólogos que adhieren a esta escuela, comprenden que una situación si es comparada con otra, seguramente se podrá percibir de una manera diferente.

En la terapia sistémica el recurso llamado "reframing" es la aplicación de esta ley. Ej.: la pérdida del trabajo, se compara con otras situaciones menos importantes, (perder el tren, olvidar un llamado), entonces cobra una relevancia casi dramática; si, en cambio, se la compara con situaciones como perder a un ser querido, entonces no parece tan grave. (Leyes de la Gestalt, 2009)

Ahora bien, en lo que respecta al arte, la teoría de la Gestalt y su ley del contraste se aplican en la construcción de una imagen a través de su forma y de sus colores. Así lo observó Rudolf Arnheim²⁷, “ningún objeto se percibe como algo único o aislado. Ver algo implica asignarle un lugar dentro del todo: una ubicación en el espacio, una puntuación en la escala de tamaño, de luminosidad o de distancia” (1997, p. 24); esto confirma la teoría que dice que las imágenes percibidas varían según el contexto o las condiciones en las que las veamos, por ende, la totalidad de la situación es la que afecta

²⁷ Rudolf Arnheim (1904-1997) Fue un psicólogo y filósofo alemán, que influido por la psicología de la gestalt y por la hermenéutica se dedicó a la comprensión y reflexión del arte visual, además de otros fenómenos estéticos.

nuestra concepción de esa imagen, “la imagen percibida, no la pintura, es la obra de arte” (p. 31).

De cara a la construcción de la obra que de respuesta a esta investigación, esta lógica aportaría a que la fragmentación de escenas propia del teatro posdramático, no implique la dificultad de entender o percibir lo que se busca transmitir en el total.

Sumando otro uso específico, a los múltiples ya mencionados, el contraste es analizado por Jacques Aumont en su libro *La imagen* (2013), donde lo relaciona con la interacción que ocurre entre la luminosidad y los bordes que afectan a una imagen:

Dos objetos parecerán tener la misma luminosidad si su luminancia relativa en relación con su fondo es la misma, cualesquiera que sean los valores absolutos de estas luminancias; inversamente, un mismo objeto, idénticamente iluminado (emisor, pues de la misma luminancia) será juzgado más luminoso ante un fondo más oscuro. (p. 30)

Aumont, reflexiona sobre la capacidad de visualizar la luminosidad en dos objetos de diferente manera al estar puestos sobre fondos más claros o más oscuros, como un fenómeno perceptivo. No obstante, tampoco podemos olvidarnos que la oposición que genera la luz y la oscuridad en una imagen, otorga adicionalmente un significado distinto al que tiene en si la imagen. Es decir, no es sólo el ícono que representa figurativamente, sino que, a nivel moral también tienen un valor “La Biblia identifica a Dios, Cristo, la verdad, la virtud y la salvación con la luz, y a la impiedad, el pecado y el demonio con las tinieblas” (Arnheim, 1997, p. 357). Esto puede ser un elemento a considerar en la etapa de experimentación visual cuando se monte la obra, pues se aprecia en el contraste una condición moral que se le otorga al blanco y negro para resaltar virtudes o debilidades de una imagen, “La oscuridad sirve para representar la

existencia aterradora de cosas que escapan al alcance de nuestros sentidos, y a pesar de ello ejercen su poder sobre nosotros” (p. 360).

En consecuencia, gracias a la manera en la que interpreta el sistema visual, se produce contraste sólo “... entre dos superficies visuales si éstas se perciben, además, como situadas en el mismo plano, si por el contrario, se ven como situadas a distancias diferentes del ojo, sus luminosidades serán más difíciles de comparar” (Aumont, 2013, p. 31). Pero, no sólo es la distancia de la fuente de luz la que afecta la percepción de la imagen, también lo hace la cualidad de la imagen, puesto que no se aprecia el contraste de la misma manera cuando se mira una pintura a que cuando se mira una escena real similar a la que se ha representado.

Los pintores del claro-oscuro, por ejemplo, han utilizado profusamente esta particularidad: el contraste entre sombra y luz en el cuadro, en Rembrandt o Caravaggio, es mucho más fuerte que en una escena real; difícilmente un cuadro vivo podrá imitar *La ronda nocturna...* (p. 32)

Esta distinción significa una provocación para esta investigación, ya que al pretender potenciar la imagen de lo feo contrastado con lo bello, se deberá chequear en los capítulos prácticos como se resuelven las variadas aplicaciones del contraste en la escena real (representación escénica), versus un cuadro inmóvil y estático. Recordando por su puesto que, “los actores inscriben secuencias de imágenes de conducta humana, incluyendo el habla, sobre sus propios cuerpos” (Rozik, 2002, p. 41).

Volviendo al contraste y su efecto en el color, es necesario revisar una última definición propuesta en el libro *Arte del color: Aproximación subjetiva y descripción*

objetiva del arte (1975), de Johannes Itten²⁸; donde “se habla de contrastes cuando se puede constatar entre dos efectos de colores que se comparan, más diferencias o más intervalos sensibles. Cuando estas diferencias alcanzan un máximo se dirá que se trata de un contraste en oposición o de un contraste polar” (p. 33). El autor señala que al aparecer dos contrarios absolutos, el nivel de contraste se incrementa, es decir que al observar características tan opuestas entre dos objetos, como ocurre con lo “caliente-frío, blanco-negro, pequeño-grande” (p. 33) se resaltan sus diferencias automáticamente como opuestos radicales.

Como se ha descrito antes en este documento, para poder identificar condiciones dispares en el ambiente, como las mencionadas recientemente, se realizan operaciones perceptivas tan instintivas como ágiles, las que ayudan a ver las diferentes características fácilmente, ya que “todo lo que podemos captar con nuestros sentidos se fundamenta en una relación comparativa” (Itten, 1975, p. 33), así “una línea nos parece larga cuando junto a ella se encuentra una línea pequeña; pero la misma línea nos parecerá corta si es acompañada por una línea más larga” (p. 33). Aunque los dichos de Itten apuntan a la comparación de colores y/o formas, éstos enfatizan la particularidad comparativa que tiene el contraste, orientada a marcar la oposición entre dos objetos.

Cabe mencionar que él describe en su libro siete tipos de contrastes de colores, entregando además ejemplos de la pintura que reafirman su planteamiento, y si bien, no entraremos en los detalles que ofrece su estudio, si compartiremos extractos con las

²⁸ Johannes Itten (1888-1967) Fue un pintor suizo, vinculado a la escuela alemana Bauhaus, que centró su interés en la geométrica de la composición presente en los grandes maestros.

características de cada uno, junto a obras plásticas seleccionadas por el autor de esta tesis como ejemplo de cada categorización.

- Contraste del color en sí mismo: De la misma manera que la oposición negro-blanco señala el más fuerte contraste de claro-oscuro, el amarillo, el rojo y el azul constituyen las expresiones más fuertes del contraste del color en sí mismo. La fuerza de expresión del contraste del color en sí mismo va disminuyendo a medida que los colores empleados se van alejando de los tres colores primarios. Cuando los distintos colores van delimitados por trazos negros o blancos, su conocer particular se pone mucho más en relieve (Itten, 1975, p. 34).

Tal es el caso de uno de los cuadros más relevantes de William Blake.

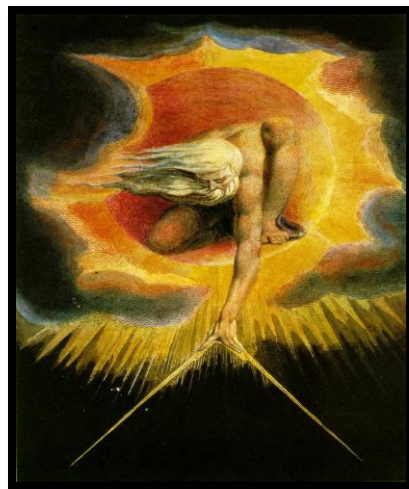


Figura 4. *El Anciano de los Días*, 1794. Aguafuerte y Acuarela, 36.0 x 25.7 cm. British Museum.

Este tipo de contraste podría ser utilizado en la gama cromática de los vestuarios y elementos escenográficos de la obra final, debido a su capacidad de pregnancia visual y de demarcar límites tan claros entre el comienzo del color y sus bordes.

- Contraste claro-oscuro: La luz y las tinieblas, lo claro y lo oscuro son contrastes polares y tienen una importancia fundamental para la vida humana y para la naturaleza entera... de por sí el gris es neutro, muerto y sin expresión (Itten, 1975, p. 37).

Este contraste es uno de los más utilizados en la técnica pictórica, y dentro de los exponentes clásicos se encuentra el español Francisco de Goya.



Figura 5. *Dos viejos comiendo sopa*, 1900. Pintura mural pasada a lienzo. 53 x 85 cm. Museo del Prado.

La potencialidad del claro-oscuro en la puesta en escena hasta ahora se ha visualizado desde la iluminación, ya que demarcando los espacios entre luz, sombra y penumbra, se puede jugar con lo que es posible de ver o no, “Toda aparición de luz supone la existencia de una sombra, definida como la ausencia de luz, total o parcial. Nuestro ojo discrimina por contraste zonas de ausencia y presencia de luz, delimita y refuerza sus bordes perceptibles, sean éstos difusos o definidos” (Sirlin, 2005, p. 68). Así mismo, disponer a los intérpretes bajo una iluminación con estas características facilitaría identificar los estados emocionales o atmósferas que se deseen comunicar.

- Contraste caliente-frío: La experiencia ha demostrado que la sensación de frío o de calor cambiaba de tres o cuatro grados según que la habitación estuviera pintada en azul-verde o en rojo-anaranjado, sólo sentían frío a 11° o 12° C. Esto prueba científicamente que el color azul-verde tranquiliza la circulación mientras que el color rojo-anaranjado la activa. En los hospitales donde se aplica la cromoterapia, las cualidades respectivas de los colores fríos y calientes desempeñan un gran papel. Podemos definir el carácter de los colores fríos y calientes en función de otros criterios:

- caliente-frío
- sombreado-soleado
- transparente-opaco
- apaciguador-excitante
- líquido-espeso
- aéreo-terroso

- lejano-próximo
- ligero-pesado
- húmedo-seco (Itten, 1975, p. 45)

Este tipo de contraste es posible apreciarlo en la obra que Van Gogh pintó mientras esperaba la llegada de su amigo Paul Gaughin.

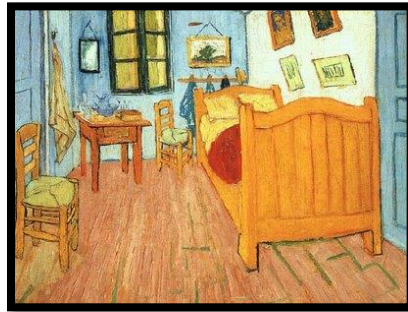


Figura 6. *El dormitorio en Arlés*, 1888. Óleo sobre lienzo. 72 x 90 cm. Museo Van Gogh, Amsterdam.

Sin duda que la condición perceptiva de los colores que se observa en el contraste caliente-frío corresponde a un contraste polar, el cual puede ser empleado en el teatro para estimular emociones en los espectadores, por medio de las cualidades visuales de los personajes o bien de los cambios lumínicos, puesto que al ser un lenguaje primitivo, la luz “remite directamente a estados esencialmente prelingüísticos” (Sirlin, 2005, p. 73)

. De esta forma se explica el ejemplo que señala Itten cuando cambia la percepción de temperatura dependiendo los colores con los que nos relacionemos.

- Contraste de los complementarios: Dos colores de pigmento cuya mezcla da un gris-negro de tono neutro. Dos colores complementarios originan una curiosa mezcla. Se oponen entre sí y exigen su presencia recíproca. También se ha demostrado que fisiológicamente la imagen residual como efecto simultáneo pone en evidencia un extraño hecho (...): para un color dado nuestro ojo exige su complementario y, si no se le da, lo produce por sí mismo.

- amarillo : violado
- amarillo-anaranjado : azul-violado

- anaranjado : azul
- rojo-anaranjado : azul-verde
- rojo : verde
- rojo-violado : amarillo-verde
- (1975, p. 49)

En un cuadro del austriaco Oskar Kokoschka se puede revisar un ejemplo de esto.



Figura 7. *Niños jugando*, 1909. Óleo sobre lienzo. 51 x 34 cm. Wilhelm Lehmbruck Museum, Alemania.

El contraste de complementarios es un principio que llevado al teatro se podría traducir en las diferencias entre personajes o situaciones con la ayuda de cambios cromáticos entre cada escena.

- Contraste simultáneo: Entendemos por contraste simultáneo el fenómeno según el cual nuestro ojo, para un color dado, exige simultáneamente el color complementario y, si no le es dado, lo produce el mismo. El efecto simultáneo es de gran importancia para todos aquellos que tratan con los colores. Decía Goethe: “Gracias al contraste simultáneo el color se presta al uso estético”. (1975, p. 52)

Como se contempla en el siguiente cuadro del francés Auguste Renoir.



Figura 8. *El baile en Bougival*, 1883. Óleo sobre lienzo. 180 x 90 cm. Museo d'Orsay, París.

Con el propósito de destacar estados físicos o edades de los personajes, este contraste se puede utilizar en vestuarios de los personajes, los cuales deberán interactuar entre ellos y contrastarse simultáneamente dependiendo la acción de cada escena.

- Contraste cualitativo: La noción cualitativa del color se fundamenta en el grado de pureza o de saturación (...) designamos la oposición entre un color saturado y luminoso y otro color apagado sin resplandor.
1. Se puede romper un color puro con la ayuda del blanco. El carácter del color evoluciona hacia el frío.
 2. (...) El amarillo mezclado con negro pierde su expresión irradiante y clara y se hace enfermizo y venenoso. (1975, p. 55)
 3. Los colores mezclados con gris se hacen más o menos neutros o ciegos. (1975, p. 56)
 4. También podemos “enturbiar” su color puro mezclándolo con su color complementario.

Una representación gráfica de este contraste se aplica en las obras de Georges de La Tour.

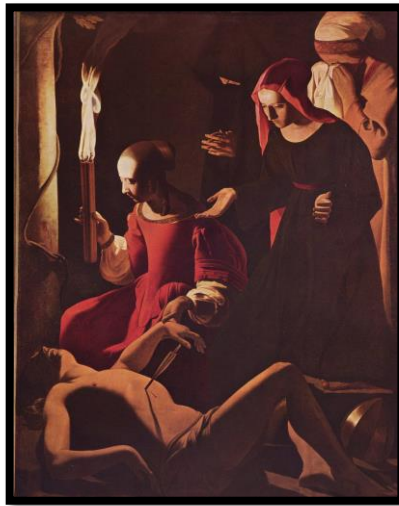


Figura 9. *Santa Irene llora sobre el cuerpo de San Sebastián*, 1643. Óleo sobre lienzo. 160 x 129 cm. Gemäldegalerie, Berlín.

La relación que el contraste cualitativo tiene con los colores y su mezcla, hace reflexionar sobre como modificar una misma imagen con el uso de la pureza o saturación, y de esta forma construir nuevas imágenes que enfrenten imaginarios de lo bello y lo feo en la puesta en escena.

- Contraste cuantitativo: (...) concierne las relaciones de tamaño de dos o de tres colores. Se trata, pues, del contraste “mucho-poco” o del contraste “grande-pequeño”. [El autor cita a Goethe para señalar los valores de la luz establecidos por el alemán]:
 amarillo : anaranjado : rojo : violado : azul : verde : correspondientes a:
 9: 8: 6: 3: 4: 6:

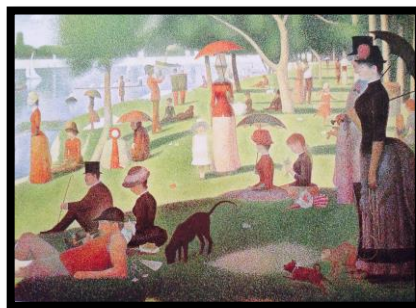


Figura 10. *Un domingo de verano en la Grande Jatte*, 1884. Puntillismo. 207 x 308 cm. The Art Institute, Chicago.

Por efecto de la iluminación claro-oscuro o de penumbras, los colores dispuestos en la escena se verán integrados o eliminados del total, ya que al haber más o menos luz, los colores tienden a intensificarse o camuflarse con el color que sea más pregnante. Sumando también que gracias al contraste cuantitativo se puede focalizar la atención del público en movimientos más o menos rápidos o con la distancia proxémica que exista entre espectador y la acción. Mientras más cerca, mayor oportunidad habrá de ser invadido por lo que se articula en la escena.

En las descripciones anteriores, se observan numerosas aplicaciones del contraste a áreas disímiles entre ellas y con matices en su concepción, pero no cabe duda que su potencial radica en destacar aspectos o diferenciar una cosa de la otra, ya sea por tamaño, luminosidad, color, pregnancia, etc. Pareciera que en un mundo en el que la duplicidad, lo par, lo binario o el binomio, son transversales y están presentes en nuestro cotidiano, el contraste ofrece la oportunidad de distinguir la alteridad. De este modo, es posible reconocerse y reconocer en lo otro su esencia, así como también las particularidades intrínsecas éticas y estéticas de las imágenes que se instalan en la puesta en escena.

1.4. El Contraste como procedimiento teatral (Kantor y García como ejemplos prácticos)

Tal como ocurre en el uso de los colores en la plástica, el teatro también necesita del contraste como procedimiento para destacar o diferenciar dos aspectos expuestos. Así se plantea en las técnicas de actuación transmitidas por Michael Chejov²⁹, las cuales son bastante explícitas al referirse a la incorporación del contraste como mecanismo de realce de imágenes, sentimientos, acciones, etc. Estableciendo que “Por diferentes medios de expresión el director y el actor habrán de llevar estos contrastes hasta el espectador” (Chejov, 1957, p. 55). El contraste como herramienta funcionará como una alerta, un llamado de atención a los espectadores para llevarlos al estadio emocional que se pretenda.

La reflexión anterior obliga a pensar el valor que tiene en el teatro la capacidad de captar la atención de los participantes. Esta máxima persiste en el teatro tradicional, donde se jerarquizan los movimientos escénicos para no distraer ni confundir al público, pero ¿qué ocurre en las realizaciones escénicas posdramáticas en donde ocurren simultáneamente varias acciones o hay más de un foco al mismo tiempo?.

Un principio universal del teatro posdramático es la des-jerarquiza-ción de los medios teatrales. Esta estructura no jerárquica contradice de modo aplastante la tradición, que ha preferido evitar la confusión y ha optado por un modo de conexión hipotáctico que gobierne la supraordenación y subordinación de los elementos para la producción de armonía e inteligibilidad. De este modo, en el teatro posdramático los elementos no se entrelazan de forma unívoca mediante la *parataxis*. (Lehmann, 2013, p. 150)

²⁹ Michael Chejov (1891-1955), actor y director ruso, sobrino de Anton Chejov y discípulo de Stanislavsky. Publicó diversas técnicas para que los actores descubrieran objetivos que los llevaran más allá de su emotividad personal, y encontrarán los recursos imaginativos para alcanzar una “actuación inspirada”.

Pues una de las respuestas es que existe tal libertad en la experiencia estética, que no es necesario que el espectador se mantenga atento a un mismo foco, de hecho, como no existe una linealidad en la historia, es probable que se confunda por unos instantes “...la atención del espectador no se centrará del mismo modo en todo lo que aparece en el espacio, si no solamente en aquello que le ayude a seguir el desarrollo de una trama y le sirva para entender el comportamiento de los personajes” (Fischer-Lichte, 2011, p. 329). Pero, se reconoce que la atención es muy frágil y que se pierde con facilidad si el estímulo no resulta ser lo suficientemente atractivo o si hay diferentes estímulos en forma paralela, por ello se dice que el sistema perceptivo podría colapsar unos instantes antes de seleccionar el nuevo foco.

Ahora, la cuestión recién expuesta se contradice con el teatro posdramático, ya que:

Mientras que el teatro dramático se propone una ordenación de modo que, de entre todas las señales comunicadas en cada momento de una realización escénica solo se enfatice una que, además se sitúa en el centro, en el teatro posdramático la valencia y ordenación paratáticas apuntan a una experiencia de la simultaneidad. (Lehmann, 2013, p. 152)

Con experiencias simultáneas como las concebidas en el posdramático, en la que directores como Heiner Müller apuntan a llenar de estímulos al espectador en el mismo momento hasta que éste no sea capaz de procesarlo todo, opera el proceso de compartimentación de la percepción, aunque nunca podrá captar todo lo que está ocurriendo a su alrededor.

Cuando fallan esos principios de selección, la economía de la atención (...) debe organizarse, en la realización escénica como en la vida cotidiana, de acuerdo a otros criterios. Entre ellos están el grado de intensidad de la aparición, su divergencia, la sorpresa que produzca o su vistosidad. (Fischer-Lichte, 2011, p. 329)

Lo anterior, hace referencia claramente a un tipo de contraste que al organizar la presencia del actor en el escenario, las atmósferas, el atrezzo, etc., facilitan la recepción perceptiva. Se sugiere aquí contrastar para resaltar. El contraste usado como un mecanismo para quebrar el aparente status quo de la escena permite que emerja algo nuevo en ella, o que algo ya visto vuelva a aparecer, pero esta vez con alguna variación evidente. O usar el contraste como recurso de sorpresa, tal como lo señala la autora alemana: “El principio de divergencia/sorpresa se mantiene durante toda la realización escénica. Supone un especial desafío para la atención del público” (2011, p. 331)

En este contexto, se sitúa una de las estrategias ya mencionadas y que muchas creaciones escénicas utilizan hasta hoy en día, es decir, la integración de lo multidisciplinar en las obras. Uno de sus funcionamientos estéticos es la búsqueda constante del choque con lo real y la investigación en nuevos lenguajes visuales, los que han derivado en nuevas posibilidades de construir imágenes, utilizar el cuerpo en la escena, incorporar sonoridades que dejen de ser ambientales para tomar un rol protagónico en la misma diégesis del espectáculo, y donde lo performático se cruza con la teatralidad. Entre otras aperturas, el teatro posdramático ha dado cabida a una serie de artistas que llevan el concepto de teatro más allá de la mera presencia de un espectáculo que ocurre para ser contemplado, y en el que el conflicto que se genera en la composición con las diferentes materialidades se vuelve más interesante que el conflicto tradicional del drama.

Desde que se advirtió el inicio del giro performativo, comenzó a extenderse también la idea de que lo teatral ya no servía para responder a la liquidez de la experiencia. La ruptura de la teatralidad iba asociada a la alergia a la representación y a la aceptación de la lógica, entendidos ambos como imposiciones sociales/autoritarias. (Sánchez, 2010, p. 26)

Por supuesto que la búsqueda de nuevos lenguajes o de integrar las artes en el teatro, no es una idea nueva, muchos han sido los creadores que han buscado generar una obra que reúna a las disciplinas con el objetivo de potenciar un solo fenómeno escénico: “el efecto combinado de dos o tres géneros (en el cual uno de ellos debe asumir una función dominante), es una cuestión de precisión matemática” (Schlemmer, 1999, p. 238). Se podría deducir de esto, que para que predomine el género que interesa, el contraste entre ellos es clave para lograrlo.

Cuando se piensa en el cruce disciplinar y en su convivencia en un mismo espectáculo, es inevitable pensar en Richard Wagner y su obra de arte total. En Wagner se reconoce su alto interés en la composición integral usando diferentes recursos para la escena: actores, música, plástica, iluminación, etc.

Desde el rol de la dirección teatral, entonces, se demanda una mirada capaz de conjugar todos los factores que están en la escena, no sólo en su articulación de los recursos o disciplinas integradas en el teatro posdramático, sino que en la composición estética de cada una de las escenas. Hacer esto, presumiblemente, impulsará su categoría a la de obra de arte y en donde la correcta articulación del contraste facilitará la composición visual.

La composición, como señala Vasily Kandinsky, “constará de tres elementos: 1) movimiento musical 2) movimiento pictórico 3) danza” (Kandinsky, 1972, p. 106). Es decir, nuevamente vemos como los lenguajes se entrelazan y como influyen en la configuración de lo escénico. En cuanto a su relación, el ruso señaló:

La repetición de un particular efecto de arte (...) mediante el efecto correspondiente de otro arte (...) es solo *un caso, una posibilidad*. Cuando esta posibilidad vierte también como medio interno (...), encontramos entonces en el campo del contraste y la composición compleja, antes una antípoda (...) y luego una serie de repeticiones. (1999, p. 224)

Así mismo, vale la pena mencionar que al referirse a los aspectos compositivos de una obra, el contraste es un valor fundamental y que podrá ser usado de diferentes maneras: “en la composición habrá que tener en cuenta: unidad, variedad, coherencia, balance (simétrico o asimétrico), armonía, contraste y ritmo” (Piñeiro, 1999, p. 411); pues aunque la idea de contar una única historia no sigue siendo lo primordial en el teatro actual, si es importante la experiencia estética de los espectadores.

Como se observa, el contraste es parte fundamental de la composición teatral, pues esta ligado a marcar oposiciones o cambios; además con “La sola polaridad, por ejemplo, evitará que la representación caiga en la monotonía y le dará una mayor expresividad, como ocurre siempre con los contrastes; ahondará también el significado de ambos extremos” (Chejov, 1957, p. 54). Antes, en este capítulo, se señaló que el contraste es aplicable en aspectos como la luz y el color, pero al ser llevado a lo teatral, surgen otras alternativas de aplicación, que si bien influyen en la composición total, su origen no es sólo plástico sino más bien para resaltar alguna acción física o algún aspecto emocional-psicológico del personaje, en definitiva asociado al cuerpo del actor o intérprete en escena.

Si el objetivo del uso del contraste es generar este tipo de énfasis, los movimientos son una estrategia fundamental para contrastar visualmente lo que va sucediendo en la puesta en escena.

Los movimientos para dar énfasis suelen ser útiles y corrientes. Sin embargo, hay que señalar que aún cuando es generalmente cierto que un actor llama la atención tan pronto como se pone en movimiento, sólo lo hace en relación con los que permanecen inmóviles. El que permanece inmóvil mientras los demás van y vienen también destaca, por contraste. (Canfield, 1999)

Al aplicar esta estrategia en la escena facilita la creación de equilibrios o desequilibrios en el cuadro visual, ofreciéndole al director, alternativas de guiar la atención del espectador al foco que a él le interesa.

Es por ello que Carlos Piñeiro está de acuerdo con esto y señala que el contraste puede ser usado como técnica para dar énfasis por composición “Cuando hay un grupo en una posición, área o nivel fuerte, puede conseguirse enfatizar a una figura colocándola en una posición, área o nivel más débil (precisamente por contraste)” (1999, p. 413); este uso del contraste está orientado a destacar visualmente y gracias a la disposición en el escenario, alguna acción o algún personaje que se requiera. La estrategia se completa sabiendo que “Las líneas verticales enfatizan una figura en posición horizontal. Las líneas horizontales enfatizan un figura en posición vertical. Estas líneas pueden ser actores o diseños de la escenografía” (p. 413), pero también con el sonido usado en una escena, pero para lograrlo “...es necesario que la música y el efecto o el sonido, estén en contraste con el ambiente sonoro anterior” (p. 413), en tanto lo que emerge se compara inconscientemente con lo que antes estaba o con las acciones efectuadas. Comprendiendo que en el teatro “también son acciones las que operan directamente sobre la atención del espectador, sobre su comprensión, sobre su emotividad, sobre su cenestesia” (Barba, 1999, p. 296).

Hasta aquí se ha estudiado cómo el contraste influye en la construcción de imágenes y su aplicación en la composición escénica, con similares virtudes que en la plástica, siempre con el objetivo de hacer notar algo y/o marcar una distinción entre dos o más cosas que ocurren simultáneamente en la escena. Y si bien los directores teatrales más reconocidos han usado el contraste regularmente en sus procesos de montaje, no es tarea fácil lograr hacerlo en su justa medida. El ruso Vsevolod Meyerhold decía:

Mezcla los opuestos y acentúa con intención las contradicciones. *El único efecto que cuenta es el imprevisto, el original.*

¡Ah! ¡Si pudiera conseguir este efecto en la escena!
“El contraste” (1999)

Los dichos de Meyerhold sin duda reflejan el valor que la aplicación del contraste tiene en el teatro, sobre todo porque una parte de su trabajo estuvo emplazada en mostrar lo grotesco como contraste de lo bello; así se describirá en el segundo capítulo cuando se desarrollen las estéticas de la fealdad.

Por supuesto que la intención de contrastar estéticas opuestas, debe tener un sentido superior al solo hecho de presentarlas juntas, además de asumir que la irrupción de lo feo en el teatro tiene diferentes características perceptivas que la performance, por ejemplo, pues la duración de imágenes horribles dentro de una performance pueden ser toleradas por su fugacidad, pero cuando hablamos de espectáculos que duran una hora aproximadamente, se complejiza aún más la tolerancia de verlas, y esto es porque “La emoción desagradable puede funcionar estéticamente como contraste, pero nunca convertirse en la estimulación dominante” (Trancón, 2006, p. 80); y esta restricción se debe a que:

..., no hay duda de que el organismo (el cuerpo humano en su determinación biológica) impone determinados *límites a la estimulación*, de tal modo que no sólo establece lo que se puede o no se puede percibir consciente e inconscientemente, sino lo que, aún siendo perceptible, resulta *física y neurológicamente desagradable*.(p. 79)

Y es por eso que la inquietud que motiva este proyecto, encuentra asidero al preguntarse cuál es el valor de contraponer ambas estéticas y cuáles con las estrategias o niveles en los que se pueden utilizar en una obra teatral, tal como lo hace el español Santiago Trancón cuando se plantea que: “No es lo mismo contrastar y oponer lo bello a lo feo, lo armónico a lo caótico, lo estático a lo dinámico, el equilibrio al desequilibrio, lo grotesco a lo sublime, que, sin ningún criterio de referencia estética, presentar todo como igual, igualmente válido o valioso” (p. 83). La cuestión es cómo usar el contraste para que en una escena dialoguen estéticas disímiles como la belleza y la fealdad, pues “No es preceptiva la homogeneidad estética, en el sentido que todo deba ser “bello”, “agradable”, “simétrico”, “proporcionado”” (p. 82); por lo tanto el querer resaltar la imagen antiestética en una obra teatral, a través del contraste, se justifica porque “...la posibilidad de unir, relacionar, poner en contraste, etc. estéticas anti éticas es un principio al que no podemos oponer ningún reparo teórico” (p. 82). Por lo mismo, reconocer que el contraste en la composición general de las artes es un valor estético que debe ser analizado y aplicado conscientemente para que obtenga los resultados de significación que se esperan:

La construcción esquemática de cada una de las partes tiene que descubrir y pesar las fuerzas y medios de la construcción, donde la ley de contraste tiene que ser usada antes que nada en el sentido de la convergencia y divergencia: color, sonido, movimiento en las conexiones y cooperaciones temporales que de ello derivan. (Kandinski, 1999, p. 228)

Esta relación necesaria de equilibrio y ritmo, en el que se interrelacionan dos polaridades diferentes para resaltarse o significarse mutuamente, es parte de la naturaleza³⁰, de allí que sea tan necesario en un arte que pretende plasmar la naturaleza y la condición de lo humano en escena.

Piénsese en cosas opuestas tales como la vida y la muerte, el bien y el mal, el espíritu y la materia, lo verdadero y lo falso, la felicidad y la desgracia, la salud y la enfermedad, la belleza y la fealdad, la luz y la oscuridad; o fenómenos más específicos como corto y largo, alto y bajo, rápido y lento, legato y staccato, grande y pequeño, y así por ese estilos (...) El contraste entre el comienzo y el final es verdaderamente la quinta esencia de una representación bien compuesta. (Chejov, 1957, p. 54)

Un buen ejemplo de esto lo entrega en su otro libro *Lecciones para el actor profesional*, respecto a la obra del Rey Lear:

Si al principio Lear oprimía a todo el mundo, al final, él es víctima de su destino. Al principio era malvado, y al final es un iluminado. Al principio está por encima de todos, y al final debe morir estando por debajo.

Todo se debe utilizar para marcar estos contrastes. (...) Existen numerosas posibilidades de contrastes por todas partes; la obra será así mucho más expresiva de lo que sería sin ellos. (Chejov, 2010, p. 129)

Con todo, si a lo largo de la historia las artes se han apropiado de diferentes formas de utilizar el contraste, es imposible señalar que sólo tiene aplicación visual. De hecho, como formuló la Gestalt, el equilibrio siempre potencia la capacidad perceptiva y permitirá que nuevas emociones surjan cuando se presencia la aparición de un opuesto. De alguna manera se podría señalar que la unidad mínima de expresión del teatro tradicional, es el conflicto; lo que esencialmente es un contraste, ya que opone dos

³⁰ Esto es: “El ritmo es, entonces la expresión de la bipolaridad inherente a todas las manifestaciones de la naturaleza, de la oscilación entre dos polos” (Rossi, *La Vida en Movimiento El Sistema Río Abierto. Sanar los bloqueos emocionales*, 2006, p.131).

fuerzas en un mismo tiempo y lugar. Pero más allá de pretender hacer análisis dramático, basta con revisar *El Arte nuevo de hacer comedias* de Lope Vega y quedará expuesto, una vez más, el valor de presentar contraste en el teatro:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Tenencio de Sénea, aunque sea
como un Minotauro de Pasife
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho. (2003, p. 75)

Y sigue más adelante cuando señala que :

Buen ejemplo nos da naturaleza,
Que por tal variedad tiene belleza. (2003, p. 80)

Concuerdan con Lope de Vega las técnicas enseñadas por M. Chejov, quien señala que “la tragedia entera al final llega a ser un contraste con su comienzo; desde su nivel material aspira a uno espiritual, los valores son reevaluados” (1957, p. 56). Y va más allá cuando transmite al actor que “No debe decirse, «Soy un trágico» (o un comediante) y no necesito estudiar la técnica de actuar requerida en ningún otro tipo de obras” (p. 70). Esto apunta a que, para desarrollar profundidad en los personajes, se debe conocer como funcionaría o como sentiría usando una cuota de la cualidad opuesta, de esta manera, si se pretende disfrutar de la sabiduría, igual se requiere experimentar el estado de estupidez, de otra forma, ¿cómo se sabría el nivel de una o la otra para configurar un personaje?

Esta cualidad del contraste, la de ofrecer diferencia, matices y profundidad, es asumible como herramienta para el trabajo del actor a la hora de componer personajes, pues como decía Meyerhold: lo trágico se dice con la sonrisa en los labios; de esta

manera se consigue generar mayor tensión, entregándole humanidad y profundidad al personaje. O desde el punto de vista que arguyó Constantin Stanislavsky al referirse a objetivo y resistencias, o en otras palabras, lo que quiero y lo que lo contrasta para impedirme tenerlo. Así es como el contraste es asumido como un axioma, y que debe incluirse en cada uno de los personajes con los que se trabaje, no limitándolo a lo visual o a las acciones, también en la enunciación.

Contrastes en todos los sentidos. (...) Tomemos dos frases como ejemplo. “¿Quieres que vaya contigo?” y “No iré contigo”. Estas frases se pueden decir exactamente de la misma manera, lo que podría tornarse como una línea recta, que equivale, en cualquier forma artística, a la expresión más pobre, débil y obvia.

La línea recta no nos sirve de nada; el arte requiere curvas, y espirales y formas semejantes, pero no la línea recta, a menos que la línea recta se use conscientemente en la psicología, en la voz, etcétera, entonces, claro está, se convierte en una forma muy poderosa de expresión. (Chejov, 2010, p. 126)

Respecto al ejemplo anterior, el ruso recomienda probar con velocidades, intensidades o volúmenes las diferencias en ambas frases para romper con la línea recta de la cual debería escaparse en el arte para que no fuese aburrido, ya que “El público no aguanta una línea recta durante mucho tiempo, pero si existe una variedad de opuestos, se entregará completamente al actor” (2010, p. 127). Así lo sugiere con los parlamentos de la primera escena del Rey Lear, los cuales si se dicen desde “la voluntad, los sentimientos y el pensamiento. Lear será más expresivo si marca estos contrastes” (2010, p. 128).

Sin duda que el referente de la actuación de Chejov, Stanislavski, también dio gran importancia a que los actores comprendieran como debían estructurar su trabajo en torno al contraste, advirtiéndole que de no hacerlo el personaje quedaría soso y sin vida.

El resultado es que constantemente pintas con un solo color. Pero ocurre que el negro sólo aparece realmente negro cuando para contrastarlo se ha volcado en alguna parte algo de blanco. También tu debes volcar en el papel un poquito de blanco en varias mezclas y combinaciones con otros tonos del arco iris. Tendrás el contraste, la diversidad y la verdad. (Stanislavski, 1981, p. 122)

La insistente búsqueda de la verdad en las actuaciones, implicaba que se presentaran en escena los matices que las personas tienen en sus conductas, decisiones y emociones.

A causa de esto, Stanislavski aconseja:

Por eso, cuando interpretas un llorón, busca dónde es alegre, animoso. Si después de esto vuelves nuevamente al llorón, ya no resultará fastidioso; por el contrario impresionará con fuerza redoblada. Y tu llorón continuo, ininterrumpido, es tan insoportable como un dolor de muelas. (p. 122)

Al momento de tomar consciencia de esta herramienta y volverla parte de la composición de los personajes, éstos se hicieron más profundos, pero a la vez más livianos de digerir. En definitiva, más verdaderos, pues demostraban la dualidad de los seres humanos. Y si bien, la obra que se pretende crear será una mezcla híbrida de estilos, de alguna manera el trabajo emocional puede adquirir las convenciones del realismo stanislavskiano que señalan que: “Cuando interpretas a un perverso, busca lo que tiene de bueno. Cuando interpretas a un viejo, busca donde es joven; cuando interpretas a un joven, busca dónde es viejo y así de seguido” (p. 123); en definitiva contrastar siempre el rasgo característico de la creación para que éste obtenga más connotación.

A modo de síntesis, la aplicación del contraste como procedimiento teatral se encuentra en diferentes aspectos del quehacer de un director escénico. Por supuesto que la trascendencia estética del contraste en la visualidad es fundamental, pero similar a su

preponderancia en la apropiación del cuerpo del actor, a la dramaturgia, a la espacialidad, a la iluminación, etc. Y esta presencia necesaria de algo que contraste es transversal a cualquier tipo de teatro, pues no tiene que ver con estilos solamente, sino con mecanismos de mantener la atención del espectador, por lo tanto influye en la recepción que el público tenga de la experiencia teatral.

Claro está que en el contexto del teatro posdramático “se prefiere el empleo de un montaje por contraste que se basa en la derivación asociativa, la repetición o la aceleración con deformación” (Abuin, 2006, p. 211), en tanto estos forman parte de los recursos netamente escénicos que facilitan la utilización de una misma imagen o situación descontextualizada o re-elaborada para querer mostrar otra cosa y así enriquecer la percepción del espectador como ser presente en el espacio.

Estas motivaciones de aplicación del contraste en una pieza de teatro se encuentran presentes en el legado que directores como Tadeusz Kantor y Rodrigo García han realizado con sus innovadoras creaciones. Ellos, utilizando un amplio abanico de recursos para llevar a escena, han logrado remecer las bases de lo teatral incorporando el contraste como “choque” en sus obras que plasman retazos de una sociedad acabada, consumista y asfixiante.

1.4.1. Aproximación al Contraste como método de choque en Tadeusz

Kantor

Es imposible discutir que el teatro de Tadeusz Kantor³¹ tiene bastantes peculiaridades en su construcción en la escena, sobre todo porque rechaza las normas canónicas que durante mucho tiempo trazaron las pautas de creación teatral. Para él el naturalismo era falso y ridículo, porque no lograba el efecto revolucionario que él pretendía, pero a la vez, según sus palabras: “cuanto más ingenuo y extraño resulta el naturalismo en el escenario, más soldada a él está la abstracción” (Kantor, 1987, p. 21). Este dualismo, si es capaz de aparecer en la escena al mismo tiempo, podría significar un contraste de estilos, casi como un paralelismo entre la vida y la muerte, la realidad y lo onírico, etc.; a raíz de su negación a la norma, señala una visión diferente sobre otra ley de composición, el ritmo: “No hay que temer a la *monotonía* y el *automatismo* de la representación, en tanto que oposición a la expresión y a la espontaneidad” (p. 18), y esto porque así se resiste a caer en formalismos, lo que podría proponer la presencia de contrastes dentro de la *monotonía* y *automatismo*, sin necesidad de dinamizar necesariamente esta cadencia.

En las obras del polaco Tadeusz Kantor se observa su pasión por relatar a través de imágenes expresionistas, absurdas, grotescas, los estados emotivos de sus personajes.

En muchos casos aparecen reminiscencias a su propia historia, apelando a la memoria

³¹ Tadeusz Kantor (1915-1990) fue un dramaturgo, escenógrafo y director teatral polaco, quien se destacó por su influencia en happenings, piezas experimentales y puestas en escena arraigadas en su concepto del *Teatro de la Muerte* (que operó como su manifiesto artístico) En 1955 fundó El colectivo *Cricot 2*, con quienes montó: *La Clase Muerta* (1975), *¡Wielopole, Wielopole!* (1980), *¡Que revienten los artistas!* (1985), *Nunca volveré aquí* (1988), y su obra póstuma *Hoy es mi cumpleaños* (1991) Fue homenajeado por su trayectoria artística, por el Consejo de Estado polaco en 1983.

para construir imaginarios que develan la relación de sus protagonistas con la vida y la muerte: “...la vida sólo puede ser expresada en el arte por medio de las apariencias, la vacuidad, la ausencia de todo mensaje” (p. 247). Quizás he aquí un primer contraste a nivel filosófico en la obra de este artista y que podría corresponderse con la obra que se pretende montar.



Figura 11. Tadeusz Kantor, I Shall Never Return, Cricot 2 Theatre, 1988.

Con un alto sentido de lo ceremonial en el rito teatral, sus puestas en escena le entregan a la materia y a los objetos un valor idéntico que al actor, contrastando “aparentemente, una distancia natural y evidente entre el objeto, la realidad y la imagen, ese terreno reservado al acto propio y al ceremonial de la creación” (p. 133). Precisamente, esta es una de las cualidades que permite categorizar sus manifestaciones escénicas como posdramáticas, pues tiene un alto grado de focalización en “valorar los objetos y, sobre todo, los elementos materiales de los acontecimientos escénicos en su conjunto” (Lehmann, 2013, p. 127).

Gracias a sus intervenciones en happenings, arte de acción, escenografías, performances, plástica, etc., Kantor logró establecer una poética que repiensa el teatro,

devolviéndole la particularidad, la diferencia con otras artes estáticas debido al uso del cuerpo del actor en presencia del cuerpo del espectador, “Una obra de teatro no se mira como se mira un cuadro por las emociones estéticas que procura: se la vive en concreto” (Kantor, 1987, p. 13). Para lograrlo él se valió de multiplicidad de recursos que le sirvieran para el total de su espectáculo, “creo que un todo puede contener al mismo tiempo barbarie y sutileza, tragedia y risotada, que un todo nace de contrastes y cuanto más importantes son esos contrastes, más ese todo es palpable, concreto, vivo” (p. 13), por lo que se comprende, en el caso de este director, el contraste adquiere presencia en la mezcla de estados y/o atmósferas; pues de esta forma se podrá afectar al público, entendiendo que la obra se construye en su carácter vivo, convivial y que va más allá de su carácter textual. Lo que dialoga perfectamente con el interés de estimular emociones y reacciones a los espectadores, gracias a la construcción de la visualidad y administración de la percepción en la obra que se montará como ejercicio práctico de esta investigación, en la que el conjunto de recursos escénicos -valga decir música, intérpretes, iluminación, atrezzo, espacio, etc.- generará atmósferas como las descritas por el director del *Teatro Cricot 2*.

Una de las premisas para Kantor siempre fue la intención de perturbar, de transformar, de inquietar, pues “¡una obra de teatro no se *contempla!* Al entrar al teatro uno toma una responsabilidad total. No podemos irnos. Nos espera una serie de peripecias a las que no podemos escapar” (p. 17). Generalmente estas peripecias están constituidas a partir de la memoria reciente “... especialmente caracterizado por el horror pasado y, al mismo tiempo, por el regreso fantasmal. Se trata de un teatro cuyo

tema (...) son los restos de un teatro tras la catástrofe (como los textos de Beckett y Heiner Müller) (Lehmann, 2013, p. 125)”.

El polaco creía firmemente en la acción como acción y no como esclava de la narración: “Los guiones escénicos de Kantor son descripciones de imágenes y acciones, que *por sí* mismas no tienen valor dramático” (Sánchez, 1994, p. 104). Lo mismo ocurría con la expresión, pues no debía estar sujeta a estructuras paralelas (la palabra, el sonido, la forma, o el movimiento), al contrario “si el *contraste* posee poder de acción, siempre está justificado, incluso si está en contradicción con el sentido común” (Kantor, 1987, p. 19); no es por lo tanto necesaria la mimesis de la realidad, al contrario “los colores, los trajes y los maquillajes desdibujan, por un momento, los límites entre lo real y lo ficticio y entreabren la puerta hacia otra dimensión de lo real” (Sánchez, 1994, p. 102). Para este director, cada materialidad usada en la escena, incluyendo a los actores, tenían una preexistencia que no podía omitirse en la configuración del espectáculo, por ende todo se unía como un collage, aparentemente sin sentido, pero que era percibido fuera de la lógica tradicional.

Fuera de los objetos utilitarios, también pueden formar un contraste con la realidad ilusoria: los hombres, por ejemplo maquinistas, o personas cualesquiera, indiferentes, que pasan con objetivos desconocidos, del mismo modo que en los sueños existen personajes extraños que no tienen ninguna relación con los acontecimientos, que pasan en los planos alejados del sueño, con una sonrisa muda de significación desconocida. (Kantor, 1999, p. 310)

Se devela en esta cita, que lo ilusorio y lo real dispuestos en paralelo sobre la escena, permiten otro tipo de contraste, el que opera desde un imaginario ilógico como el personaje extraño que comenta o como el descubrimiento de su Ulises, quien primero aparece como una masa desconocida y luego se visualiza su rostro humano, aportando a

la perturbación que busca el artista. Surge en este análisis el concepto de abstracción, que lo asume por su capacidad de no vincular con aspectos conocidos y que por lo mismo sirve para que la obra se sienta y no se intelectualice.

La actividad mental requerida para seguir una performance es de carácter cognitivo. Los efectos emocionales del teatro en los espectadores (a quienes proverbialmente se les pueden llenar los ojos de lágrimas) pertenecen al reino de lo afectivo” (Balme, 2013, p. 71)

Tanto para Kantor, como para muchos de los directores adscritos a lo posdramático, el cuerpo de los intérpretes es entendido como una materialidad que contagia al espectador, no que lo conduce hacia una lectura racional de la obra, en cambio su función es que dé paso a una experiencia estética: “Y es con la materialidad específica de su cuerpo movable y motor con la que el actor afecta de manera inmediata el cuerpo del espectador, lo “contagia”, esto es, lo traslada también a un estado de excitación” (Fischer-Lichte, 2011, p. 165). La concepción del cuerpo del performer como instrumento de conexión sinestésica con el público, se observa también en la poética de Rodrigo García, como se verá más adelante.

En esta nueva lógica Kantoriana, lo que se instala es la extrañeza como objetivo primordial:

Es un *cuerpo extraño*
en la *realidad que se recrea*:
la REPRESENTACIÓN.
Sólo la conservación (contra el sentido común)
y el *respeto del*
carácter extraño,
de la separación,
de la no penetración recíproca,
permiten y hacen posible
la creación
de una nueva realidad autónoma –el teatro complejo. (Kantor, 1987, p. 57)

Con esta cuota de extrañeza, las imágenes, objetos y formas en escena van adquiriendo un valor esencial: "...como reminiscencias del espíritu épico de la memoria y su predilección por las cosas. Esto sirve como característica de diferenciación entre el modo épico y el modo dramático de representar "una acción como completamente pasada" (Lehmann, 2013, p. 127). La memoria y lo real son cuestiones claves en el *Teatro Cricot 2*, sobre todo para reflexionar con visualidades del pasado sobre el acontecer contemporáneo. No es necesario extenderse en la vinculación que tiene el teatro con la memoria, pero si es preciso convenir en este punto, que es la memoria individual, que deviene a su vez en memoria social, la que se apelará en la creación escénica de esta pesquisa teórica del contraste. Por ende, los referentes a utilizar podrían ser contrastados con este carácter extraño que declaró Kantor.

Aunque el mismo decía que no por ser pintor aplicaba técnicas pictóricas en sus trabajos. Debido a esta intención radical de mostrar una realidad extraña a través de las formas, en ellos se puede apreciar la interpretación personal que le dio a leyes de composición, como el contraste, aunque evidentemente con otras condiciones.

La disposición de las formas se ordena por leyes de contraste y conflicto. Y precisamente los contrastes, en principio incapaces de una coexistencia pacífica, relacionados entre sí por la fuerza, son los únicos que pueden crear un nuevo valor: el conjunto, indispensable para que una obra de arte tome cuerpo. (Kantor, 1999, p. 313)

La visión del director, en su rol de autor, debe enfocarse en cómo lograr la atención de los asistentes, y es mediante de la interrelación del movimiento, de las sonoridades, de las formas escénicas, de la voz del actor, del espacio, etc. que se genera, no en su posibilidad de armonía, sino que en su oposición significante incluso.

Es en la esfera semántica donde los contrastes deben ser más agudos, más inesperados y chocantes; deben conducir al encuentro de dos realidades u objetos distantes, que se excluyan mutuamente (...) No es obligatorio, ni siquiera deseable, que los contrastes se produzcan en una sola esfera o dentro de las mismas categorías. Podemos contrastar un cuadrado no sólo con un círculo, sino también con una línea sinuosa del movimiento y la voz. (Kantor, 1987, p. 26)

En el Teatro de la Muerte se percibe su interés por contrastar lo escénico con la vida misma, tensionar ambas realidades, permitiéndole a la realidad escénica ser autónoma. Y a diferencia de la vida misma, el teatro que pretende ser una obra de arte para trascender debe utilizar ciertas leyes como son: inversiones, repulsiones y choques; las cuales se distancia desde todo punto de vista con los paradigmas y normas de la vida. A diferencia de lo que mayoritariamente se había dado cabida en el arte, tal como se analizará en el capítulo segundo. He aquí el punto de conexión con este estudio sobre el contraste, la generación de choque proveniente de las estéticas de la fealdad contrastadas con imágenes o acciones más armoniosas y sujetas a lo canónicamente establecido.

Para este juego de deconstrucción de la realidad y enfrentamiento de la lógica, la función del choque surge también como una estrategia de contraste de acciones escénicas:

[El choque] Este se cumple en un clima de escándalo. Pero en el arte, chocar es lo contrario. Es un medio real de atacar el pequeño pragmatismo generalizado del hombre de hoy, un medio de despejar el camino de su imaginación sofocada, de hacerla captar contenidos nuevos que no tienen lugar dentro del pragmatismo y el espíritu calculador. (p. 82)

La concepción de un teatro autónomo, crítico y libre, fueron las bases del Teatro Imposible que Tadeusz Kantor promulgaba. A partir de sus embalajes, happenings y obras generadas con técnicas de las artes visuales, la postura radical frente al placer

estético fue el motor de su trabajo, “Reducir el teatro estético a sus valores plásticos es tratar de desviar la atención de las funciones vitales de la obra de arte, que son, o por lo menos deberían ser, el eje del espectáculo teatral” (Kantor, 2001, p. 44). Junto con esto, en su obra, el concepto de belleza pierde fuerza como constructo del paradigma clásico y se abre a otras posibilidades, vinculándola con el rol social del teatro:

La belleza es para mí tanto la armonía como la diversidad de formas; son estos valores los que proporcionaron al ser humano la alegría por la vida, iniciativa y la fuerza psíquica. En este sentido, la necesidad de belleza no se contrapone a las necesidades vitales de la población, que con toda razón exige una vivienda y, además, de manera urgente. (p. 134)

A lo largo de su trayectoria el *Teatro Cricot 2* se transformó en un referente artístico por su nueva mirada a la escena, la que debía enfrentar a los espectadores con una realidad paralela, abstracta y dolorosa; además, por atreverse a superponer estilos, romper tonos actorales, e incluso a instalar el rol del director en la escena misma, como un actor más. Única forma de ser coherente con su comprensión del teatro como arte vivo.

En su declarado manifiesto *El Teatro de la Muerte* rectifica la valía del uso del contraste en todas sus formas y posibles aplicaciones, ya que será una estrategia para exaltar a los asistentes. Instalar dos realidades, dos objetos, dos elementos diferentes en una misma escena, implica por parte del público, que se contrasten sendos aspectos y surja una nueva realidad que desde el punto de vista de su interés apuntaba a golpear el sentido de la vida y su degradante condición.

En resumen, las estrategias de contraste que se distinguen en la poética de Kantor corresponden a aspectos éticos y estéticos marcados por su propia biografía:

- Vida y Muerte,
- Lo ilusorio y lo real,
- Mezcla de tragedia y risotadas,
- Convivencia de inversiones, repulsiones y choques con delicadas sutilezas,
- Semántica: Realidades u objetos distantes que se excluyen,
- Lógica de acción opuesta al sentido común,
- Disposición por contraste y conflicto de las escenas, y
- El valor del arte para atacar lo pragmático.

Estas estrategias se aplican tanto en la visualidad como en la ejecución de las acciones por parte de los performers; es así como se contraponen movimientos con la inmovilidad, equilibrios y desequilibrios, líneas verticales que enfatizan la figura en oposición horizontal y viceversa. Cualidades que le otorgan el carácter tan especial al trabajo con su *Teatro Cricot 2*, ya que la administración del contraste como recurso estético favorece la atención, a pesar de la densa atmósfera que lograba emplazar este director en sus obras, consideradas hoy como referente escénico.

La visión de aplicar el contraste a nivel transversal en la realización escénica para generar un choque perceptivo en los espectadores, es lo que movilizó la elección de Tadeusz Kantor como referente para esta investigación, y una vez revisadas las técnicas con las que pensó el contraste se confirma su alto impacto en la futura puesta teatral que se efectuará, ya que en su poética se vislumbran claramente los aspectos que rompen con lo tradicional y que instalan la vacuidad, lo denso, lo lento para contrastar con la dinámica de la vida, aplicables en la planta de movimiento y en el estilo de interpretación, el que puede variar a lo largo de una obra.

1.4.2 Exploración del Contraste visual y textual como transgresión en Rodrigo García

En el trabajo del argentino radicado en España, Rodrigo García³², se vislumbran concretamente los elementos clásicos de un teatro posdramático al haber abandonado el texto como generador de acción: “La obra teatral con sus personajes y la manía de la representación, pasa en otro espacio y en otro tiempo. El teatro tradicional tiene algo horrible y es que te hace olvidar durante un par de horas de que estás vivo” (García, 2015), además dispone en escena simultáneamente diferentes acciones (encarnadas por los actores y proyectadas con material audiovisual), así mismo ha impulsado a que la condición visual de sus espectáculos tome mayor protagonismo llenando la escena con imágenes saturadas, repulsivas, grotescas y que transitan en torno a la abyección.

El gesto prioritario parece ser la oposición al teatro conservador de Madrid. Para ello, como declara él mismo en sus entrevistas (Leonard y Gabriele, 2000: 46; Castro, 2010: s/p) y como destacan algunos críticos (Sánchez, 2006: s/p; Cornago, 2008: 87), entabla un diálogo con el paisaje contemporáneo de las artes, sobre todo el de las artes visuales (instalaciones, videocreación, performance), que dejaría huellas imborrables en su forma de entender el trabajo sobre un escenario. En algunos de esos espectáculos, se observan también un uso del cuerpo y de la comida que se extramará [sic] en producciones posteriores hasta “lo abyecto” (Sánchez, 2006: s/p). (Abraham, 2011)

Herederos de Kantor, Müller y Beckett, su obra al tener tanto valor en lo visual presenta el contraste en la oposición del significado de las imágenes escénicas que instala paralelamente a discursos o narrativas textuales. En el siguiente ejemplo se

³² Rodrigo García (1964) Director teatral, dramaturgo, y escenógrafo argentino radicado en España. Fundó La Carnicería teatro en 1989, desarrollando innumerables puestas en escena, como: *Conocer gente, comer mierda* (1999), *Compré una pala en IKEA para cavar mi tumba* (2003) *Prefero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* (2004), *Arrojad mis cenizas sobre Mickey* (2006), *Versus* (2008), *Esto es así y a mí no me jodáis* (2010), y *Daisy* (2014). El año 2009 recibió el Premio Europa Nueva Realidad Teatral y actualmente es Director del Centro Dramático de Montpellier.

visualiza cómo es capaz de mostrar la violencia física, la tortura, la crueldad y contrastar la acción con un ícono tan ligado al universo de lo infantil, pero a la vez con la intervención de elementos propios del sistema capitalista imperante.

Y en el Dinero (1994) lo violento se asociaba a lo sexual en una serie de poses eróticas y acciones agresivas (a veces pretendidos ejercicios de tortura) por parte de los actores (en contraste con la presencia de los ositos de peluche y la referencia constante al dinero). (Sánchez, 2007)

Como el interés de este director es quebrantar los límites y romper con el conservadurismo del teatro formal, se vale de estrategias vinculadas a la crueldad que proponía Artaud:

El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior. (Artaud, 1971, p. 94)

En el desarrollo de la carrera de Rodrigo García, fue internándose en una poética que juega con lo cotidiano, exacerbando su violencia para hacer reflexionar a los espectadores sobre la ignominia del ser humano. Para ello se vale de la monotonía como Kantor y utiliza la pausa, la calma, y lo suave como contraposición a lo terrible de sus imágenes y situaciones, que, a la vez, transitan entre la ficción y lo real.

En los montajes de Rodrigo, los actores utilizan sus propios nombres, apelan al espectador, lo implican con cómplice sensibilidad o lo ignoran, provocadores. Hay situaciones carcajeantes, vomitivas o melancólicas. Hay palabras poco complacientes, a ratos lúdicas y siempre directas. Palabras en acción, porque... cuando la locura es verbal se tolera y aplaude. Hay música, taladradoras, ópera, silencio espeso; hay monólogos magistrales, los que García escribe para destripar la realidad y para hundirse en lo cotidiano sin rozar jamás la vulgaridad. (Beatriz Bergamin, 2006)

Es capaz de enfrentar al mismo tiempo la belleza armónica que brinda la música clásica, con canciones populares, como desafiando el valor de ambas: “Generalmente en mi obra mezclo elementos populares, cotidianos con asuntos elevados, cultos, porque yo soy así, me gusta el fútbol y mi vida también es así. Sobre todo me gusta jugar con esto en el mercado francés” (García, 2008). Pero al mismo tiempo, con juegos en los que fluidos comestibles se vuelven materialidad para acciones sexuales, liberando todas las perversiones en la obra.

... donde la música de Schönberg o Beethoven sonaba al mismo nivel que las canciones populares y los aullidos de los intérpretes y servía de fondo a acciones brutales, escatológicas o irritantemente cotidianas, donde la violencia contra los muñecos parecía más soportable que la violencia contra los humanos. (Sánchez, 2007)

También lo dramático se ve afectado por la contraposición de la palabra versus la acción, pues la palabra surge a ratos como una afirmación enfática, pero en realidad lo que se quiere manifestar es lo contrario a lo que se está diciendo, viendo o haciendo, o simplemente se rompe con la lógica aristotélica y se cambia a una escena que no tiene nada que ver con la anterior. Sus guiones son cada vez más políticos, pero en ningún caso se vuelven críticos o poco claros, “...ello no hace del discurso algo romo o plano; al contrario, éste se halla compensado por el reiterado uso de una mordiente ironía y otros recursos retóricos” (Miguel Carrera Garrido, 2013, p. 89), además en su afán de recordar que todo lo que se está viendo es artificial, surgen a modo de quiebres las constantes autoreflexiones sobre el proceso creativo o la misma escenificación.

La coherencia ética que ofrece la obra de García surge de su visión crítica de lo que significa ser artista, por lo mismo reconoce que no le interesa teorizar sobre su trabajo,

pues surge como una necesidad personal de llevar a escena algo que a él le interesa decir. Para articular sus dichos, muestra contraposiciones éticas, estéticas y visuales que enriquecen la cruda performance que se realiza en los montajes del argentino-español.

Todos estamos de acuerdo en lo que está bien y en lo que está mal. Si construyo una obra de teatro diciendo lo que está bien y denunciando lo que está mal, es muy poco interesante, no aporta nada, y además es falso, ese tipo de denuncia es falsa. Entonces prefiero exponer en mis obras mensajes contradictorios todo el tiempo, incluso poner criterios que no comparto, pero me interesa expresarlos. (...) Pues no, prefiero hacer un tipo de teatro que diga: mira, la policía es muy buena, porque es muy bueno que a veces te peguen dos palos en la cabeza y te la rompan para que aprendas, y eso es lo que me interesa poner en escena, entonces la gente dice, qué me está diciendo este tipo. (García, 2008)

Algunas de las obras en las que se encuentran las estrategias antes descritas son: *Conocer gente, comer mierda* (1999), *Os hubierais quedado en casa capullos* (2000), *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2003), *Ronald el payaso de Mc Donald* (2003) o *Esparcid mis cenizas sobre el Eurodisney* (2006); y en ellas regularmente vemos que:

...sus personajes son una especie de línea borrosa que tratan de sobrevivir y por ello es posible que estemos frente a un trabajo que siempre va a rayar en lo burdo, con un absurdo desenfrenado, que se apoya en la incorporación del humor como constante y que no trata de abandonarse, pero es lo cómico lo que logra desencadenar lo grotesco. (Cartografías dramáticas. Violencia en el discurso del teatro y las artes, 2010)

En definitiva, lo que García hace es trabajar el contraste entre la violencia y el amor, no sólo desde su materialización visual, sino que lo aplica con ironía y como contrapunto a la textualidad que aparece, pues la palabra no es la conductora de la acción, pero se establece como una materia que divulga el pensamiento crítico del director a través de una dramaturgia simple, pero cargada de significados.

Mi obra suele tacharse de violenta, pero no estoy tan de acuerdo. La violencia está en la calle, en la política, en países entero que la sufren... yo sólo me expreso usando mis herramientas, a veces son duras, pero nunca tanto como la vida. Señalar la violencia –que es distinto a ser violento- es más importante que ocultarla... Yo intento que en mi obra también haya un sitio para el amor y la esperanza. (García, 2009)

El discurso político en las obras de García adquieren potencia, pues como él mismo dice: “al mostrar lo crudo de la realidad, creo que contribuyo a pensar que la vida puede ser más agradable, si somos conscientes que no todo es color de rosa” (2009); es decir la contradicción moral la materializa en contrastes aplicados en su escena contestataria, por los relatos que articula y por las situaciones reales que somete a los actores, relacionándolos con materialidades y con el público como si estuviesen en su casa.

A modo de especificar las estrategias que utiliza García en el contraste, se estudia la obra: *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's*, estrenada el año 2003 y revisada en formato audiovisual el año 2015, para identificar cómo dialogan la visualidad con la dramaturgia en esta pieza específicamente, escogida por su combinación de sonoridades sintéticas, populares, música en vivo, pero también por la exacerbación de lo grotesco y lo abyecto al usar alimentos, olores, vísceras, líquidos en sus propios cuerpos.



Figura 12. Rodrigo García. *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's*, 2003. *La Carnicería Teatro*.

La puesta es una seguidilla de diversas escenas que no tienen relación con las siguientes. Al principio se presentan monólogos de los tres actores que relatan la primera vez que fueron a un Mc Donald's. Mezcla de realidad y ficción, son anécdotas humorísticas contrapuestas con situaciones trágicas que han vivido (o eso es lo que se hace creer): como la muerte del padre, la estadía en una ciudad extranjera y una cirugía por fimosis. A medida que se relatan los monólogos los actores quedan en ropa interior y se retuercen en el piso rociados con lácteos y con el contenido de las cajas felices del mentado restaurant. Esta acción que comprende una especie de coreografía, es repetida por los tres integrantes y es sonorizada con tonos metálicos. A uno de los actores se le vierten vísceras y trozos de animal, los cuales a posteriori son aspirados directamente desde su cuerpo.

Se aprecian dos dimensiones diferentes, una sostenida desde la oralidad y la otra desde el cuerpo; la segunda con mayor carga emotiva, quizás, debido a que implica el cuerpo expuesto al contenido residual que recibe. Esta performance rompe brutalmente con las tranquilas imágenes que acompañaron los soliloquios iniciales.

La siguiente situación instala a otro actor de pie frente al público. Le ponen una pecera que contiene a un pez, un compañero le exige que la sostenga, pues cada vez que éste baja los brazos o se queja, es apremiado, golpeado y corregido en su postura para que vuelva a estar erguido. Transcurridos 3 minutos aproximadamente su colega introduce una manguera en la pecera y empieza a extraer el agua, por lo que se evidencia la posibilidad de que el pez muera asfixiado. La escena que lleva al límite la vida y la muerte del pez, extiende el cruel acto hasta dejar la pecera sin agua por unos instantes,

obligando a ver la agonía del pez. Más tarde, vuelven a verter agua, desarmando la situación casi sin importar la sensación de angustia que pudo haber experimentado el espectador por los largos 6 minutos que dura la acción y que es soportada por el actor de pie que se queja por su cansancio como si pidiera detener el juego.

Esta acción que parece no contar con lógica, transmite el abuso de poder y la condición de la tortura con actos concretos y reales, en el que se es testigo de maltrato a la persona y al pez que se encuentran en escena. Posible situación de reproducir en el montaje de la obra resultante de esta pesquisa, ya que expone al cuerpo y contrasta una situación sin lógica narrativa, pero tremendamente provocadora de cuestionamientos éticos y estéticos, los que resultan contrastantes al pensar en los límites de la representación teatral.

Después de la escena analizada anteriormente, queda una atmósfera desesperanzadora, la que es interrumpida por voces en off que comienzan a repetir insistentemente nombres de marcas comerciales. Esta sonoridad ocurre mientras los actores se pintan los logos de estas marcas en diversas partes del cuerpo y luego se las copian a sus compañeros aferrando sus cuerpos, a través de diferentes posiciones que simulan sesiones de modelos. Lo que da pie a que ellos danzan sin control y libremente realizando posiciones homoeróticas. Al mismo tiempo se lanza agua al escenario y todos juegan en una especie de trance.

Esta catártica danza se frena con el relato de uno de los actores que jugando con masas que emulan heces, presenta su árbol genealógico con la representación de cada

integrante de su familia con una de estas materias fecales. Y todo esto da paso a la presentación de su núcleo familiar, quienes son invitados a subir al escenario.

Aquí el contraste visual del objeto representativo con las relaciones interpersonales que suponen sentimientos, grafican la fragilidad de los afectos y de las relaciones humanas. Sin necesidad de que el texto se vuelva explicativo o que se indique el tema, sólo basta escuchar la presentación de los familiares del actor, mientras él va distribuyendo las masas a lo largo del espacio.

La siguiente escena tiene a los actores y a los familiares sentados en línea frente al público, escuchando las reflexiones sobre fijaciones de uno de los performers, quien dice que ve a Judas por todas partes, como representación de los engaños y abusos cotidianos de los que se es víctima diariamente. Esta narración es acompañada por un video que repite en imágenes los encuentros que el actor expresó verbalmente antes. Al finalizar el apoyo audiovisual, una banda de músicos sube a escena y toca. Esto le da paso a un relato de la infancia, que cuenta la importancia de los dibujos animados de los ochenta y el mensaje político que transmitían, conjuntamente con fotografías de las personas y caricaturas que son mencionadas en el nuevo monólogo.

Esta secuencia de imágenes y reflexiones están enmarcadas en una atmósfera distendida, cómica, pero bastante crítica. Luego de este conversatorio, el actor es tapado con periódico en su cabeza y se le aplican una serie de comestibles que dan la impresión de estar ahogando al intérprete. Éste, sin resistencia alguna, soporta esta tortura con un libro en la mano de Dostoievski, *Crimen y Castigo*. El apoyo audiovisual emerge

nuevamente para proyectar preguntas al público sobre su conocimiento de arte, dictaduras, abusos, etc.

Nuevamente el director opone esta atmósfera de tortura con la escena que viene a continuación en la que se señalan las cualidades que E.E.U.U. tiene para ser la superpotencia mundial, apuntando a que se debe a su trabajo y no porque sus logros han caído del cielo. En eso los públicos lanzan comida al escenario, en tal cantidad que el piso se vuelve un basural. Así avanza la obra con más relatos de la infancia, hasta que en un minuto para hablar sobre el amor y el sexo, dos actores se bajan la ropa interior y mientras van hablando aparentan una penetración.

Lo que llama la atención aquí, más allá del mismo acto fingido del sexo entre ellos, es la intimidad con la que trabajan y a la que los intérpretes ceden, ya que sus genitales están en contacto con los del otro en un contraste entre la acción sexual y el subtexto sobre el valor del amor que propone el narrador. A lo que se suman, escupitajos que se lanzan como si fueran niños.

El uso de lo grotesco en esta obra es insistente y se usa como recurso violento para transmitir las ideas que a García le interesan colocar a disposición de quien las lea; quizás posible cualidad de utilizar en la acción escénica de esta tesis, a modo de graficar la condición grotesca que es propia de la vida y que no se hace presente habitualmente en el terreno de lo consciente.

Este contraste entre acción escénica grotesca y quiebre de la moral, de lo íntimo, se coteja en acciones presentes en la obra de García, como cuando se le conecta una manguera al trasero del actor, que está inserta en una botella de bebida cola que chorrea

por el ducto y cae por la entrepierna del actor, quien bebe la gaseosa sin importarle el trayecto del líquido que escurre. Tan violenta imagen, además de otros temas, es otra reflexión sobre el consumismo y la adicción que existe por esa marca en particular.

En definitiva, la exposición del cuerpo en esta obra permite que trasciendan las lecturas semánticas y que lo sensitivo y lo visualmente abyecto se utilice como contradicción de los textos a ratos o como verdadera realización de la metáfora. El espacio pierde su condición de albergue de lo bello, y al contrario, la mezcla de consistencias, colores y sabores desplegados por el suelo son reflejo de esta sociedad consumista, deshumanizada y con poca consciencia del abuso a los recursos.

El contraste en este montaje aparece en los planos dramáticos, espaciales, visuales, actorales, para mostrarnos consistentemente el dualismo entre la ficción y la realidad.

A través del análisis de *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's*, es posible identificar aspectos que se repiten en el trabajo artístico de este director. En ellos se aprecia que asume el contraste como una contradicción radical entre dos situaciones, como por ejemplo:

- Oposición de significados en los objetos dispuestos en la escena,
- Uso de la música clásica y popular,
- Oposición de la palabra a la acción,
- Presentación de las obsesiones, crímenes y salvajismos desde el humor, e
- Incorporación de lo ficcional contrapuesto con la realidad (proceso creativo).

En el imaginario de García lo mundano y lo sublime se encuentran sin tapujos, sus intérpretes son la herramienta principal para materializar sus creaciones, ya que rompe

con la estructura actancial y dispone al actor como persona para que dialogue con el espectador frontalmente. Pareciese que el sentido de una obra viva, benjaminiana, es lo que prevalece en *La Carnicería Teatro*, por lo que las atmósferas se contrastan entre sí, aunque no tengan ninguna relación lógica, pero al presenciarlas se comprende el todo sin alejarse de las enloquecedoras y saturadas imágenes.

Las metodologías del contraste que se observan en García, tienen haber con la oposición de lo visual con lo textual, es decir, en su poética tan centrada en la no representación se preocupa por generar acciones e imágenes no lógicas, atrevidas y que someten al cuerpo del actor a condiciones brutales que no necesariamente son observables en la realidad, pero que al superar la dimensión semiótica son completamente apreciadas por comprometer el cuerpo como herramienta sinestésica. En cambio, lo textual se rige por ser un discurso directo, concreto y absolutamente entendible, lógico, a pesar de la ironía que utiliza como subtexto. Ambas dimensiones son las que ofrecen una posibilidad de develar el dispositivo escénico sin perder la línea discursiva que se construye con imágenes y absolutamente valederas en la puesta en escena que se está vislumbrando como resultado de estos análisis teóricos, donde se aprecian los contrastes de la vida misma entre lo bello y lo feo desde una alternativa posdramática.

CAPÍTULO II.- ESTÉTICAS DE LA FEALDAD: LO GROTESCO, LO MONSTRUOSO, LO OMINOSO Y LO ABYECTO

“Todos los del oficio estamos locos, a algunos les da por la alegría, a otros por la melancolía, pero todos estamos más o menos marcados”.
Lord Byron

“Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar”.
(Rilke, 1993)

2.1. Contraste histórico del binario bello-feo

Luego de haber estudiado en el capítulo anterior la teoría de los contrastes, sus posibles aplicaciones en la puesta en escena y la apropiación personal que Tadeusz Kantor y Rodrigo García hicieron al usarlo como herramienta perceptiva, es preciso revisar como ha sido la convivencia histórica entre lo bello, considerado como ideal canónico y las estéticas de la fealdad, reconocidas disidentes de los estándares habidos en el arte. De esta manera se podrá distinguir cual es el valor de utilizar en el teatro un contraste que opere como potenciador de las percepciones en un contexto posdramático, pero que a la vez subvierta la posición de lo estéticamente armonioso como lógica imperante, para trasladar al espacio escénico imaginarios patéticos extraídos de realidades concretas.

Importante es reconocer que desde tiempos inmemoriales el ser humano ha buscado en la armonía y la simetría cualidades que generan placer a la vista y al espíritu. En un principio se inquiría que las formas de la obra de arte estuvieran orientadas a la belleza, pues se entendía que lo bello es lo que produce goce y por lo tanto era digno de admirar. “Santo Tomás proclama que lo bello es aquello cuyo conocimiento produce placer, y San Agustín se pregunta si las cosas son bellas porque deleitan o deleitan porque son bellas, optando por la segunda opción” (Walzer, 2009, p. 41). En ambos casos se instaura una asociación de lo bello y el placer que persistirá por mucho tiempo, relegando a un segundo plano, o incluso marginando, el concepto de lo feo como valor estético en una obra de arte.

Al hablar de belleza, necesariamente debemos revisar la apropiación que los griegos manifestaron, pues ellos concebían lo bello como la perfección (*kalokagathia*), concepto que reunía valores positivos como la bondad, lo bueno y lo bello. (Eco, 2011, p. 23)

Esta concepción de lo bello como ícono de la perfección, se entiende desde la cosmovisión de que “en lo bello, el hombre se coloca a sí mismo como medida de perfección” (Nietzsche, 2010, p. 118); y se centra en su objetivo que es “rechazar del ámbito de lo bello cuanto implique o sugiera desproporción, desorden, infinitud o caos” (Trías, 2006, p. 2). Bajo este prisma, la posibilidad de que en una misma obra existan ambas estéticas en contraste se vuelve estéril, puesto que el ideal de lo perfecto no acepta estos matices en sus formas; de modo que se desprende que lo relativo a la hermosura implica una composición armoniosa y agradable de ver opuesto a lo que implica la fealdad como valor estético, relegando lo derivado de lo feo a subtextos o acciones fuera de escena.

Evidentemente, la cultura occidental ha sido muy influenciada por el ideal griego para comprender la belleza. Ya se observaba en el siglo IV a.C. cuando Aristóteles se manifestó en torno a las cuestiones del arte “... en el animal hermoso y en toda cosa hermosa que consta de partes, no sólo deben estar ordenadas, sino que debe también existir la medida correspondiente, pues la belleza consiste en la medida y en el orden” (Aristóteles, 2011, p. 51).

La preocupación de la belleza como ideal estético, ha estado presente en todas las épocas, convirtiéndose en un objeto de deseo y de análisis por su sentido de la proporción. De allí inclusive, nace el interés por comprender la pintura o la arquitectura, a través de las matemáticas y la proporción aurea.

Prevalece la presunción, desde la antigüedad grecorromana, de que lo bello implica armonía y justa proporción. Si bien en su esencia los platónicos y neoplatónicos —antiguos o renacentistas— concebían la belleza en su pura simplicidad espiritual y luminosa, no dejaban de aceptar ese carácter limitativo y formal, de armonía y proporción entre las partes... (Trías, 2006, p. 2)

Sin embargo, la belleza no solo se definía en el arte en su materialidad, sino que se encontraba presente en la naturaleza misma, proviniendo de allí los ideales primarios de lo bello que permitían identificar en lo hecho por el hombre ese algo bello.

Kosmos significa inicialmente el “cosmético” de las mujeres; más tarde pasa a ser “bello”, así como mundus en latín quiere decir “limpio”, “puro”, “ordenado”, antes de designar al universo. Ambos términos remiten a algo caracterizado por el orden, por la mensurabilidad y la armonía de las partes respecto del todo. En el mundo antiguo, la belleza concernía en primer lugar a la naturaleza y sólo en segundo término al arte. (Bodei, 2011, p. 7)

Entonces, a la belleza se le ha asignado un valor superior que a la fealdad, relativo al orden en su esencia más pura, asumiendo orden como dignidad y nobleza en aspectos morales, lo que la contrapone con lo feo por ser esto sinónimo de desorden, de falta, de

maldad, etc. Lo bello no sólo abarca aspectos estéticos sino que al ser aplicado en la ética, lo bello juega un rol social importante para marginar lo que no esté dentro de los límites de lo bueno³³, es decir, el poder de la belleza como estándar de lo que debe ser apreciado tuvo un lugar preponderante en la visión de mundo del hombre para entender el universo, intentando darle características medibles como el sentido de la exactitud o la proporción.

Ésta última es una cualidad necesaria para determinar la belleza en un objeto, ya que este objeto debe cumplir con su condición eusinóptica para que sea valorado como tal, “... por ello no resultaría hermoso un animal demasiado pequeño (pues se pierde la visión del objeto cuando éste se acerca a lo ínfimo), ni tampoco demasiado grande (porque no podría así haber visión del mismo, ya que la unidad y la totalidad escaparían a la mirada del observador,...” (Aristóteles, 2011, p. 52). Se infiere que todo lo ilimitado e infinito queda fuera entonces de esta clasificación, en tanto la belleza debe ser limitada y perfecta.

La propagación de este tipo de frases en la constitución de las primeras civilizaciones, lograron que lo bello fuera excluyente de cualquier situación o cosa que se saliera de sus márgenes, casi no permitiendo su contraparte, su contraste. No obstante, si se visita el templo de Delfos se podrá encontrar allí, pero en la orientación opuesta, la representación de Dionisio, dios del caos; o sea, aunque no tiene un rol protagónico se reconoce la existencia de algo que no se ajusta a lo definido como bueno o propio de la

³³ Tras estas apreciaciones mencionaremos lo bueno en esta investigación como lo bello desde la estética y como lo moralmente adecuado desde la ética.

belleza y de este modo se acepta la convivencia de un opuesto que en su existencia resalta la existencia de otra, pero que nunca podría ser parte del mismo objeto.

Con el paso del tiempo, el terreno conquistado por lo bello sufrió distintas valoraciones, así en la edad media el concepto de lo bello ya no se relacionaba sólo a la estética y a la teoría del arte, si no que al estar asociado a lo divino como ideal ético por los cristianos, se aplicaba a la moral y a la naturaleza como espacios reales en el que se encuentra lo realmente bello, “... tenemos la garantía de que, cuando el filósofo medieval habla de belleza, no se refiere sólo a un concepto abstracto, sino que se remite a experiencias concretas” (Eco, 1999, p. 14).

Historias relativas a la condición de lo feo como reflejo de una maldad interior la encontramos en la persecución y quema de brujas que por orden eclesiástica se realizó durante los siglos XV y XVIII: “...la mayoría de los casos las víctimas de la hoguera fueron acusadas de brujería *porque eran feas*” (Eco, 2011, p. 212). Lo que demuestra que, ya en esta época, la visión del cuerpo como reflejo de lo feo se vuelve peligroso al estar fuera de la norma, en tanto su condición de fealdad está fuera de los parámetros que marcan la bondad como ideal ético y estético.

En este periodo se vincula la belleza del cuerpo de la mujer con su honorabilidad y con su bondad. Esto deja de manifiesto que las creaciones artísticas se ven afectadas por esta categorización de la visualidad “...Horacio, Catulo y Marcial nos proporcionaban desagradables retratos femeninos, y ferozmente misógina era la *Sátira* sexta de Juvenal. Ovidio, en *De los medicamentos de la cara*, aunque dedicado a la cosmética, advertía que a la mujer la embellece la virtud más que los cosméticos” (Eco, 2011, p. 159).

Se aprecia que la belleza es una definición que establece los parámetros estéticos, no sólo de lo relativo al arte, sino que abarca también aspectos sociales y valóricos, “Estas configuraciones determinan, en buena medida, las condiciones materiales, semánticas y estéticas por las cuales la belleza «se da a ver» al mismo tiempo que aquellas por las cuales la belleza «se enuncia»” (Walzer, 2009, p. 18).

La tendencia a graficar lo feo trasciende a los inicios de la Época Moderna, una de las obras que da cuenta de esta diferenciación es el cuadro *La muerte y las edades del hombre* de Hans Baldung Grien³⁴, pintado en 1540 y que hoy se encuentra en el Museo del Prado en Madrid; en él se instalan dos cuerpos viejos desnudos que dan cuenta de la decadencia de la carne por el paso del tiempo. No hay intención de embellecer o de resignificar la condición de la edad, está allí explícita y con una acercamiento a la muerte concreto. La muerte por cierto, es representada con un cuerpo cadavérico, con profundas cuencas en los ojos, piel arrugada y un cráneo cubierto con pocos cabellos descoloridos. Lo interesante de esta obra, es que hace un acercamiento profundo a la visión del cuerpo en la época, evidenciando el pensamiento histórico del detrimento hacia la pérdida de la juventud, por ende de la belleza saludable.

Grandes conocedores del corazón humano se han sumergido en los abismos terroríficos del mal y han descrito las espantosas figuras que surgen de aquellas tinieblas. Grandes poetas, como Dante, han destacado aún más estas figuras; pintores como Oncagna, Miguel Ángel, Rubens y Cornelius las han puesto ante nuestro ojos... (Rosenkranz, 1852, p. 135)

³⁴ Hans Baldung Grien (1484/1485-1545) Pintor y grabador alemán, fueron sus obras sobre brujería, nigromancia, aquelarres y representaciones de la muerte las que lideraron su trabajo pictórico, centrándose en lo inquietante y atractivo que este tema provoca al ser tan cercano a lo oscuro.

Será sólo hasta el Renacimiento cuando la belleza recupera su lugar dominante en la definición del arte, se abandona el simbolismo aparecido en la Edad Media y se potencia la belleza sensible en las expresiones artísticas, buscando la mimesis con la naturaleza y las proporciones reales de las cosas que son replicadas en su forma. Es decir, mientras más cercana la obra a la realidad, más será su valor estético entendido desde la perspectiva de la belleza clásica, heredada de la Grecia y Roma antigua.

Es en esta época que artistas como Da Vinci y Filarete, recobran el sentido de la proporción y armonía como cualidades para determinar lo bello. El primero crea *El hombre de Vitrubio*, y el segundo basándose en la misma figura propone la “ciudad ideal”, como plano arquitectónico que aseguraba el orden social y la belleza.

Esta apreciación del ideal de belleza vuelve a sucumbir entre los siglos XVI y XVIII, con el gótico y el barroco. No obstante, avanzando en la historización de lo bello y lo feo, vamos viendo cómo la pugna entre ambos ideales estéticos se convierte en el motor del pensamiento filosófico, moral y matemático para muchos autores de disciplinas como el psicoanálisis, la teoría del arte, filosofía, ética, etc.

En el mismo contexto, Lessing (1766) “para defender su tesis, elabora una compleja fenomenología de lo feo, analizando sus distintas expresiones en las diferentes artes y reflexionando sobre la dificultad de representar artísticamente lo que provoca repulsión” (Eco, 2011, p. 271), pues según su punto de vista, la poesía puede immortalizar hechos repugnantes sin hacerlos evidente, pero “... la escultura (como la pintura, arte del espacio) solo puede representar un instante, y al fijarlo no puede mostrar un rostro

descompuesto de forma desagradable, porque la violencia deformadora del dolor físico no podría conciliarse con la belleza de la representación” (p. 271).

Para sistematizar pensamientos como éste y por la necesidad de comprender los alcances de lo bello, en relación con lo percibido por el hombre en la obra de arte, surge la estética³⁵ como disciplina orientada a vislumbrar el mundo de las sensaciones y el gusto para explicar la metafísica del objeto observado. En el mismo siglo XVIII se comenzó a hablar de las Bellas Artes, denominación entregada por Charles Batteaux³⁶, y es a partir de este periodo que se piensa lo artístico en conjunción con la belleza.

El arte durante muchos siglos se manifestó bajo la tutela de la belleza como ideal estético, casi hegemónico. Sin embargo, lo feo, aunque en un plano inferior de reconocimiento, ha formado parte de las preocupaciones estéticas de artistas en contraste con lo bello.

Es un fenómeno general en nuestra naturaleza que lo triste, terrible y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible; que las escenas de dolor y de terror nos atraen y nos repelen con la misma intensidad. ¡Cuán numeroso el cortejo que acompaña a un delincuente hasta el lugar del suplicio!. (Schiller, 1951)

Las reflexiones de Schiller (1791) apuntan claramente a esta atracción culposa que emerge en el ser humano por todo lo contrario a lo bello. Es una invitación a mirar lo que es real, lo que está presente, pero que por mucho tiempo se ha intentado subyugar bajo la belleza canónica. Entonces, esto es una noción que puede estar presente a la hora

³⁵ Denominada así por Alexander Baumgarten, quien acuñó la voz inspirándose en el término *aesthesis* (sensación).

³⁶ En 1746 se publica el libro *Les beaux-arts réduits à un même principe* de Charles Batteux, en el que se separan completamente las artes útiles (mecánicas) de las que generan placer (música, poesía, escultura y danza). Véase: *Historia de la Estética y la Teoría del Arte De la Antigüedad al siglo XIX* (Pochat, Götz, 2008).

de componer atmósferas o acciones en la obra resultada de esta pesquisa, ya que lo ético y estético que se aleje de lo bello es posible utilizarlo como material para contrastar la crueldad de lo real con lo armonioso de la ficcionalidad presentes en lo escénico.

Por lo tanto, se quiebra el paradigma de que lo bello es la única estructura lógica del arte a lo largo de la historia, sobre todo en el siglo XVIII cuando “Objetos que carecen de armonía y justa proporción entre los elementos que los componen podrán ingresar en el campo de la sensibilidad, conectando esta facultad con la facultad, superior al entendimiento, de la razón” (Trías, 2006, p. 7). Por una parte el idealismo alemán y las reflexiones de Kant³⁷, hacen que surja la condición de lo sublime, concepto que permite trascienda un nuevo valor estético, bajo el alero del Romanticismo³⁸.

Uno de los temas del Romanticismo fue la representación de lo sublime y Edmund Burke³⁹ teorizó sobre él como contrapunto de la belleza instaurada por el neoclasicismo.

Lo sublime es un sentimiento de miedo y espanto que recorre al hombre frente a un espectáculo de particular intensidad emotiva como el vacío, la oscuridad, la soledad, las tormentas, la grandiosidad del desierto o, como aquí, la aurora boreal. (Crepaldi, 2005, p. 18)

Las propuestas realizadas por Burke vinculan el mundo emocional con la estética en una especie de contraste:

...defiende una idea de belleza regida por las pasiones y los sentimientos, en las que el placer puede estar asociado al dolor o al miedo. Nace así la poética de lo Sublime entendido como valor estético: es la percepción de sucesos naturales, situaciones, datos reales objetivos

³⁷ Son famosas las páginas que dedica Kant a lo sublime en su *Critica del juicio estético* (1790) El filósofo declara: “El placer de lo sublime no es un gozo positivo, sino que más bien contiene asombro y estimación, por lo que merece el nombre de placer negativo” (Tarabra, Daniela, *Saber ver los estilos del arte*, 2008, p 266).

³⁸ El término romántico indicaba en Inglaterra una evasión fantástica y emotiva de la realidad y se utilizó para definir un amplio movimiento cultural y se extendió en Europa entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX Véase: *El Siglo XIX* (Crepaldi, Gabriele, 2005, p 14).

³⁹ Edmund Burke (1729-1797) Fue un Estadista y filósofo británico, considerado el padre del liberalismo-conservadurismo y ferviente opositor a la Revolución Francesa.

desmesurados y poderosos por los que el hombre se siente atraído, pero que escapan del control de su razón. (Tarabra, 2008, p. 266)

Se vislumbra una puesta en crisis de lo Bello con la aparición de lo Sublime como poética. El arte abre su mirada hacia mundos inexplorados, pero que se encuentran presentes en el cotidiano... “Así el inmenso Océano agitado por la tempestad, no puede llamarse sublime. Su aspecto es terrible, y es necesario que el espíritu se halle ya ocupado por diversas ideas para que tal intuición determine en él un sentimiento que por sí mismo es sublime, puesto que le lleva a despreciar la sensibilidad, y a ocuparse de ideas que tienen más altos destinos” (Kant, 1983, p. 23), este mismo ejemplo Immanuel Kant lo explica a partir de las reflexiones que el hombre comienza a tener sobre su entorno, “...la naturaleza despierta principalmente las ideas de lo sublime por el espectáculo de la confusión, del desorden y la devastación, puesto que en esto muestra su grandeza y poderío” (1983, p. 23).

Estas nuevas miradas de lo bello, oponen el sentido de la razón y el sentimiento, desatando las amarras que lo artístico había contraído con los intereses del clásico. Lo que prima en este periodo, es “el placer estético y sensorial, en el goce artístico” (Tarabra, 2008, p. 266), el cual sale de las fronteras de Alemania y se esparce por Europa y el mundo.

Las críticas a esta teoría animan el ambiente cultural inglés de la época, mientras se difunde en el ámbito artístico el gusto por una belleza inquietante e irregular que ya no obedece a los cánones tradicionales de perfección. La naturaleza se torna protagonista de los cuadros, mostrada con los aspectos más terribles y salvajes del paisaje, como cascadas, despeñaderos, tormentas y sucesos catastróficos. El hombre, en cambio, se ve de pequeño tamaño, a merced de las fuerzas primigenias de la naturaleza que escapan a su control racional (p. 266).

Lo Sublime juega un rol trascendental en el Romanticismo, pero no podemos olvidar que ya en la antigua Grecia, posiblemente entre el siglo III y el I a. C., se escribe un tratado⁴⁰ que plantea este concepto⁴¹ en la discusión artística, pero con un enfoque más centrado en la majestuosidad del hombre y su pensamiento, lo que marca la diferencia con el Romanticismo, "... lo sublime es el eco de la grandeza de pensamiento" (Pseudo-Longino, 2007), deja de manifiesto que la tragedia es por esencia el vehículo de lo Sublime, pues los grandes hombres se enfrentan a situaciones límites que generan en ellos fuertes pasiones y heroicas acciones, tal como nos muestra cuando analiza *Los Siete contra Tebas*, en el que no se necesitan palabras para describir la escena sublime.

Esquilo osa aventurarse en imágenes de lo más heroicas, como en los Siete contra Tebas, cuando dice:

Siete capitanes, impetuosos guerreros, inmolan un toro sobre un escudo de negros nudos, y sumergiendo las manos en la sangre del toro juran por Ares, Enio y Pánico, el sanguinario. (p. 55)

En sus observaciones, entrega algunas pautas respecto a la presencia de lo Sublime:

Pues por naturaleza los hechos suenan más solemnes cuando los nombres se acumulan así, en masa. Pero es preciso reservar este procedimiento sólo a aquellas cosas en que el argumento admite esa amplificación, redundancia, hipérbole o pasión, pues colgar campanillas por todas partes sería demasiado sofisticado.

XXIV1 También lo opuesto, es decir, reducir los plurales a singulares, contribuye mucho a la sublimidad. (p. 69)

⁴⁰ *El tratado De lo Sublime*, escrito por Longino, probablemente fue escrito entre el siglo III a. C. y el siglo I, fue copiado en el siglo X tras la revisión de San Agustín. Posteriormente es editado en Basilea en 1554 por Francesco Robartello. Su potencia hace que durante los siglos XVII, XVIII y XIX se continúe estudiando e inspirando las analogías de reconocidos autores.

⁴¹ Según Pseudo-Longino, lo Sublime es... "adverbio latino *sublime* " en los aires, en lo alto", y en el adjetivo *sublimis*, "suspendido en el aire, alto, elevado", del cual hay un uso figurado, coincidente con el sentido específico que aquí interesa, y que está ampliamente atestiguado en Varrón, Marcial, Horacio, Ovidio y Quintiliano (este último habla del estilo sublime", *sublime genus dicendi*). Sublime viene probablemente de *sublevo*, "levantar, alzar del suelo" (Pseudo-Longino, *De lo sublime*, 2007, p 7).

Establece ciertas aproximaciones del drama trágico con la conformación de la música, pues indica que la perífrasis o circunloquio, es sin duda alguna, una de las figuras retóricas que en buena combinación enriquece mucho más la belleza de la obra, “Pues así como en la música, por medio de los llamados acordes, el sonido dominante termina por ser más placentero, del mismo modo la perífrasis a menudo se encuentra en consonancia con la expresión propia...” (p. 72). Estas apreciaciones, aunque hechas en la antigüedad, hacen sentido con los escritos que encontraremos luego en los poetas románticos, quienes centran su creación en las pasiones y sentimientos del hombre por considerarlo un ser lleno de grandezas.

Con lo revisado hasta ahora, no cabe duda que, es el hombre el que permite establecer parámetros frente al ideal estético de la belleza, por lo mismo, en su condición dominante, puede emitir juicios sobre un objeto centrándose no en el razonamiento analítico tradicional sobre proporciones, armonías, etc., de manera semejante permitiendo que las sensaciones provocadas por ese objeto sean las que promuevan valorar el concepto de belleza: “El hombre... no es ni exclusivamente materia ni exclusivamente espíritu. La belleza, como consumación de su humanidad, no puede ser exclusivamente mera vida,... ni puede ser exclusivamente espíritu” (Schiller, 2012, p. 194).

Tal como se planteó en el Romanticismo, quebrar los parámetros establecidos desde la razón, apreciar el arte, la vida y la naturaleza con profundos sentimientos, liberándolos en la creación sin temor a superar los límites, favorece a que lo romántico

no sólo signifique una apertura en lo artístico, sino que refleja cambios en el pensamiento social y en el rol del hombre en la sociedad.

El artista Caspar David Friederich, conocido por ser un pintor romántico por excelencia, se preocupó por establecer las condiciones que permiten transmitir los diferentes estados de ánimo mediante la visualidad que otorgaban sus obras; por ello, le concede importancia al lector o espectador, pues será su capacidad de empatizar con el artista la que generará la comprensión de la obra al provocarles sentimientos melancólicos usando diversos recursos expresivos como: “pintar con colores “tristes”, como el violeta, el púrpura y el azul; hacer prevalecer las sombras sobre las luces; colorear de negro las velas de los navíos; colocar pocas figuras en un paisaje desnudo; dibujar ramas retorcidas o quebradas; pintar el árbol a contraluz, es decir, en tonos oscuros sobre fondo claro; representar el vuelo de los cuervos negros, mensajeros de presagios funestos” (Prette & De Giorgis, 2002, p. 174). Así se suscribe como un ícono de la plástica romántica, al impregnar sus lienzos de sentimientos nostálgicos y tristes.

Cabe recordar que este recurso de los colores para provocar estados emocionales en su conjunto o en su contraste, ya se analizó en el primer capítulo, allí se observaba las teorías que Itten planteó respecto a la combinación de colores en las creaciones artísticas, las cuales se relacionan con las utilidades que artistas como Friederich le dieron durante el Romanticismo a las gamas cromáticas que plasmaron en sus obras.

Esta característica de las pinturas románticas potencian la condición de lo Sublime, e intentan generar los mismos procesos mentales que Trías identificó cuando se está frente a la presencia de un espectáculo natural Sublime:

1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado.
2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y de temor.
3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable.
4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (Infinito de la naturaleza, del alma, de Dios).
5. Mediación cumplida entre espíritu y naturaleza en virtud de la sensibilización de la infinitud (...) El hombre «toca» aquello que le sobrepasa y espanta (lo inconmensurable); lo divino se hace presente y patente, a través del sujeto humano, en la naturaleza; con lo que el destino del hombre en esta tierra queda, en esta situación privilegiada, puesto de manifiesto. (2006, p. 5)

Más tarde en la obra escrita por Víctor Hugo en 1827, *Cromwell*, el autor se da el tiempo para repensar el concepto de lo bello realizando una actualización a su época, la cual favorece la reflexión en torno a un sin número de hechos y objetos que se quedan fuera de análisis si se evalúan con las métricas de la belleza: “lo bello no tiene más que un tipo, lo feo tiene mil” (Hugo, Víctor). Cuestiona el interés del arte por lo bello y propone incorporar las realidades que eran ridiculizadas hasta ese punto a través de lo grotesco:

En el pensamiento de los modernos, por el contrario, lo grotesco desempeña un papel importantísimo. Se mezcla en todo; por una parte crea lo deforme y lo horrible, y por otra lo cómico y lo jocoso... pone cuernos a Satanás, pies de macho cabrío y alas de murciélago; es el que ya arroja en el infierno cristiano las espantosas figuras que evocaran más tarde el genio áspero de Dante y de Milton, o ya le puebla de formas ridículas, en medio de las que servirá de diversión Callot, el Miguel Ángel burlesco. (Hugo, Víctor)

En la nueva apertura de Víctor Hugo como reflexión estética, lo grotesco apunta a una serie de personajes y actos que tienen relación con brujería, satanismo y la decadencia del ser humano. Justamente es este último punto en el que Rodrigo García, como se vio en el capítulo anterior, pretende instalar lo grotesco en la escena. Al igual que en el Romanticismo, él necesita plasmar visualmente en sus montajes la degradación

de lo humano, de la moral, si bien lejos de tópicos demoníacos, lo grotesco surge en él para demostrar como la maquinaria capitalista se ha vuelto el demonio que somete al hombre.

Con la llegada del siglo XX, quienes cuestionan los modelos establecidos hasta entonces, exploran en su propio contexto y extrapolan en sus creaciones búsquedas diferentes que van más allá de lo meramente estético, “Los movimientos artísticos de este tiempo rompen con la tradición y buscan nuevos caminos, más allá de la mimesis y de la búsqueda de verosimilitud. Se persigue la provocación...” (Walzer, 2009, p. 57), por lo general pretenden reflejar los lados oscuros del alma humana en contraposición con la destrucción de los ideales clásicos, todo esto impulsado por sus realidades, que se funden entre las guerras, las muertes y la masificación de la reproductibilidad técnica, tal como lo menciona Walter Benjamín⁴².

Las vanguardias no son bien recibidas en su tiempo, pues reflejan lo impropio del ser humano y develan lo que no se quiere apreciar; no obstante, se apropian de la escena artística y se instalan como el triunfo de lo feo. Con el paso del tiempo, las creaciones vanguardistas han adquirido valor por sus poéticas irreverentes y renovadoras del quehacer plástico, escénico, literario, etc. Los vanguardistas querían remecer a la sociedad con la búsqueda de nuevos lenguajes: “A lo largo de la década de 1910, Marinetti insistió a menudo en la ruptura del lenguaje convencional en todas las artes, en el poder de la analogía de contrastes o en la sucesión de opuestos” (Abuin, 2006, p. 27);

⁴² Walter Benjamín (1892-1940) Escritor, teórico marxista y filósofo estético nacido en Alemania. En su ensayo *La obra de Arte en la época de la reproductibilidad técnica*, manifiesta su inquietud sobre las consecuencias de la reproducción en el arte gracias a los avances tecnológicos, argumentando que se produciría la pérdida de lo aurático (Benjamín, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, 1989).

mientras el público reaccionaba horrorizado a estos cambios bruscos que empezaban a aparecer en al escena europea. La negación de ver expuestas las realidades menos bellas, a través del arte, escandalizaba a los burgueses, quienes veían cómo proliferaban los creadores en esta línea trágica y horrenda.

Movimientos como el futurismo, surrealismo, expresionismo, cubismo, etc., se destacaron por someter a los espectadores a presenciar exacerbaciones, deformidades, ridiculizaciones, descontextualizaciones de personas y de cosas. Todo lo que pudiese convertirse en un choque para lo establecido era bien recibido, sobre todo si representaba el imaginario del inconsciente, que cobró más vida que nunca en el arte, al trasladar las pesadillas a las obras que instauraban así el reino de lo oscuro en la creación. Un buen ejemplo de esto es el *Manifiesto Dadaísta*⁴³ (1918) que apuntaba que la belleza ya había muerto. Una declaración tan radical, asume que las emociones debían ser liberadas en la creación, incluso las menos nobles, las cuales hasta entonces no se articulaban como discurso.

Toda forma de asco susceptible de convertirse en negación de la familia es Dadá; la protesta a puñetazos de todo ser entregado a una acción destructiva es Dadá; el conocimiento de todos los medios hasta hoy rechazados por el pudor sexual, por el compromiso demasiado cómodo y por la cortesía es Dadá; la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dadá... (Tzara, 2011, p. 374)

La propuesta de abolir lo establecido en las artes que hizo el Dadá, es similar a los planteamientos de Kantor en sus trabajos y a la subversiva poética que García ha

⁴³ En Zurich durante la I Guerra Mundial se fundó el Cabaret Voltaire (1916) que dio refugio a artistas de toda Europa que emigraron de sus países a causa de la guerra. Allí, liderados por Tristán Tzara, nace el movimiento dadaísta que promueve un cambio, la libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, lo aleatorio, la contradicción, defienden el caos frente al orden y la imperfección frente a la perfección. Evidente contraste con lo que se había estado haciendo justo antes de la guerra en la época del Realismo.

impulsado desde los ochenta en España; los conecta ese interés por materializar realidades que no son consideradas habitualmente, por escenificar dimensiones donde lo perceptivo adquiere mucha más valía que la reflexión psicológica. Se contrasta en ellos el análisis intelectual de la representación formulado por el Realismo contra las leyes de la lógica.

Tal como el Dadá, la mayoría de las poéticas vanguardistas se convirtieron en fuertes enemigas de la representación de la belleza en un contexto de norma, al contrario, lo contemporáneo superaba la estética inocente y delicada. Este surgimiento de rebelión incita a Marcel Duchamp⁴⁴ a experimentar con el ready made en creaciones escandalizadoras como el urinario en un museo, el bigote de *La Gioconda* y *Torture-Morte*⁴⁵.

Para el teatro vanguardista y postmoderno, lo relativo a lo feo se vuelve un estandarte, impulsando el surgimiento de destacados directores teatrales como Antonin Artaud y Tadeusz Kantor; pero compartido con la aparición de la performance como espacio de creación irreverente, siendo el Fluxus de Cage, uno de los movimientos más decisivos en esta materia y que acuñaron su propia definición de lo bello y lo feo: “En el budismo Zen nada es bueno o malo. O feo o bello... El arte no debería ser diferente a la vida, sino una acción incluida en la vida. Como toda vida, con sus accidentes, sus casualidades y variedad y desorden y sólo eventualmente belleza” (Sánchez, 1994, p.

⁴⁴ Marcel Duchamp (1887-1968) Pintor y caricaturista francés nacionalizado estadounidense, transitó por todas las tendencias artísticas en boga de su época: impresionismo, postimpresionismo, fauvismo, cubismo Su gran aporte se encuentra en la descontextualización del objeto, acuñando el término ready-made para referirse a objetos no artísticos que conservados o transformados se instalan en museos o galerías de arte y adquieren sentido como obra de arte.

⁴⁵ Creado en 1959, se encuentra en París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou (Yeso pintado y moscas sobre papel montado en madera 29,5 x 13,5 x 5,5 cm Colección Robert Lebel).

76). Esta cita del teórico español, fomenta el interés de esta investigación en usar el contraste para hacer aparecer lo caótico, en una imagen delicada o en una situación sutil, al interior de las puestas en escena.

2.2. Visión contemporánea de la belleza

En lo señalado recientemente, el advenimiento de las corrientes vanguardistas en las primeras décadas del siglo XX, rompió con lo establecido, convocando artistas y pensadores que consideraron lo bello como un estándar estético gastado “A los hacedores y proclamadores de lo nuevo, la belleza no podía sino parecerles un patrón de medida conservador” (Sontag, 2003). Tanto que “... llamar “bella” a una obra de arte significaba que estaba muerta. “Bello” ha llegado a significar sólo “bello”: no hay elogio más común ni más soso⁴⁶” (Sontag, 2003). Recordemos que con el surgimiento de las vanguardias se rompe con el ideal de mimesis, empujando a los artistas cada vez más hacia lo real (o al menos acercándose a ello desde lo escénico).

Esta ruptura con la condición de lo bello no es la eliminación del todo del lugar icónico que ha mantenido la belleza, al contrario, es un reposicionamiento de lo feo para representar la realidad que se vive a través del arte y que está presente en el cotidiano. Es la aceptación de la fealdad como estética real y contrastante, ya que es parte de la vida real, por ende material artístico válido.

⁴⁶ Frase acuñada por Gertrude Stein.

Este cambio del arte también presentó un problema en la relación con el espectador, pues complejizó el lenguaje y perdió la lógica aristotélica que facilitaba la comprensión de las obras. El público se enfrentaba a situaciones abstractas, sin sentido y en las que la realización escénica no se anclaba, en algunos casos, a ninguna historia en particular. La reacción del público era de incertidumbre ante lo vivido y en ocasiones les costaba definir la experiencia a la que habían asistido: “No se trata de que a la mayoría del público no le guste la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, *no la entiende*” (Ortega y Gasset, 2003, p. 49), situación que ocurrió con movimientos como el futurismo o posteriormente con la performance art o los happenings.

Una de las causas por las que ocurrió este choque, fue porque empezaron a utilizarse medios no convencionales en el arte (principalmente desde los sesenta a los noventa), además de romper con las tradiciones naif que representaban sólo los aspectos más bellos de la vida. Es así como el uso de la fealdad como dirección estética y temática, ha servido como registro material de la crueldad de la sociedad, el derramamiento de sangre en las guerras y los crímenes de lesa humanidad; haciendo que los parámetros en los que se mueve el mundo artístico busque nuevas formas de narrar y por supuesto, llegando a la propia descomposición de sus procesos creativos (renovación).

El rol protagónico que el artista comienza a tomar en estas manifestaciones obliga a que el cuerpo del propio creador sea el que esté expuesto como materialidad. Claro ejemplo de esto son las performances de Marina Abramovic, Olivier de Sagazán, Orlan o las fotografías escalofriantes de David Nebreda, no sólo poniendo en crisis el valor de

la belleza, sino incluso el mismo valor del arte: “La eliminación de noción de belleza como criterio para juzgar el arte no necesariamente es indicio de que la autoridad de la belleza ha disminuido. Es más bien un testimonio del descrédito en que ha caído la idea de que existe algo llamado arte”... (Sontag, 2003). Esta revolución y tensión, va más allá del cuestionamiento de las temáticas que se representaban, implicó interrogantes sobre el valor de la creación en sí misma y la trascendencia de lo artístico.

Cuando se masifica “...la exhibición de cuerpos enfermos, demacrados u obesos sobre el escenario, o la autoagresión y otras formas de violencia contra el propio cuerpo por parte de los performers” (Fischer-Lichte, 2011, p. 100), se plantea la discusión sobre el trabajo del artista: “El fracaso de la idea de belleza refleja el descrédito del prestigio del juicio mismo como algo que puede concebirse imparcial u objetivo, y no siempre al servicio de alguien o necesariamente autorreferencial” (Sontag, 2003). Sus detractores se preguntan si estas acciones y sus materialidades corresponden a una obra de arte, en cambio sus defensores validan los nuevos medios de expresión, comprendidos como medios propios de la posmodernidad.

Lo interesante en esta época postmoderna, no es necesariamente la vinculación semántica de lo presentado al público, sino la experiencia que se permita el artista y el espectador en el momento de la realización, “si uno tiene paciencia e interés suficiente como para mirar muchas pinturas de un tipo determinado, pronto empezará a disfrutar de unas más que de otras, y poco a poco se percatará de qué problemas están tratando de resolver esos artistas” (Gombrich, 2011, p. 470). Comienza a importar mucho más el proceso y la experiencia que el resultado mismo de la pieza artística, esta cualidad que

en lo escénico surgió con las performances, poco a poco empieza a replicarse en las obras de teatro posdramáticas, tal como se revisó en el capítulo anterior de esta investigación.

El contraste aparece no sólo como recurso plástico o estético, sino que adquiere una significación superior. La dualidad, lo híbrido, la otredad, etc. son conceptos posmodernos que albergan binarios, los cuales ontológicamente siempre tienen un aspecto contrastante y que le otorgan una presencia ideológica al contraste para comprender lo feo y lo bello.

También refleja el descrédito de los discursos binarios dentro del arte. La belleza se define a sí misma como la antítesis de lo feo. Es obvio que no se puede decir que algo es bello si uno no está dispuesto a decir que algo es feo. Pero cada vez hay más y más tabúes a propósito de llamar a algo, lo que sea, feo (...) Lo que importa es encontrar lo bello en lo que no había sido hasta entonces percibido como bello (o la belleza dentro de la fealdad) (Sontag, 2003).

Se percibe aquí un cambio de paradigma, ya que la mirada de los opuestos: bello – feo, amplifica su registro y reconoce el contraste que existe entre ambos como una copresencia. Así lo feo puede convivir con lo bello en un mismo objeto artístico, e incluso se puede aceptar que lo feo tenga su propio matiz de belleza.

En esta época se puede asociar la develación del dispositivo escénico como un hecho fuera de la norma, fuera del cánón de belleza tradicional en el teatro, ya que se empieza a visualizar el proceso creativo y el artefacto teatral, ya no se esconde nada en pos de la ilusión. Se observa como el punctum de esta investigación adquiere validez, ya que “El contraste se justifica por la necesidad explícita de mostrar al espectador un teatro artesano, en el que se note la huella de los dedos, como si no hubiera vigilancia ni control aunque eso suponga que el conjunto chirrié a veces” (Abuin, 2006, p. 197).

En pleno periodo de esta transformación nos encontramos en los años ochenta, periodo en el que la orientación al arte feo (cuerpo horroroso), se vislumbraba como la nueva tendencia que hacía emerger el concepto de La Nueva Carne⁴⁷; acuñándole el significado al cine de David Cronenberg, debido a que:

Su conjunción de intereses surge de una innata fascinación por la turbiedad moral, su cultivo de una atmósfera malsana e insana, su incidencia en los desdoblamientos de identidad, su preocupación por el desorden social e individual, su afición por la sexualidad extrema, rasposa, extraña, en suma, por su abierta, gustosa práctica de violentar el paisaje audiovisual mainstream. (Freixas, 2002, p. 291)

Tras exponer algunas miradas de la belleza y para demarcar nuestra visión del concepto de fealdad, es preciso establecer que concordamos con lo dicho por Trías, respecto a este sincretismo estético “Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello” (Trías, 2006), en tanto siniestro se corresponde con lo abyecto, por tanto feo. El binomio bello-feo es complementario entre sus partes y no solo una oposición radical.

Pese a que la disolución de los cánones clásicos de la belleza (orden, armonía, proporción, equilibrio, escala humana, claridad, precisión, etc.) es un hecho cultural que caracteriza al arte moderno, no nos resulta fácil prescindir, no sólo del concepto, sino de esos mismos cánones. (Trancón, 2006, p. 75)

Podemos encontrar belleza en la fealdad y viceversa, “se nos repite por doquier que hoy se convive con modelos opuestos porque la oposición feo/bello ya no tiene valor

⁴⁷ En el prólogo de *La Nueva Carne una estética perversa del cuerpo*, José Antonio Navarro escribe que “... Ni el más aguerrido analista cultural sería capaz de proponer una definición válida capaz de englobar las distintas manifestaciones creativas –y filosóficas- que en los últimos veinte años han transformado el cuerpo humano en un nuevo ente monstruoso, el cual, de forma extremadamente gráfica, mediante pústulas y supuraciones infecciosas, tumores y malformaciones *provocadas*, cirugía extrema y manipulaciones genéticas, sexo violento y carne apaleada, injertos tecnológicos e invasiones víricas, expresa terrores que desde siempre anidan en el alma humana Miedos viejos bajo envoltorios nuevos” (Navarro, José Antonio, *La Nueva Carne: una estética perversa del cuerpo*, 2002).

estético: feo y bello serían dos opciones posibles que hay que vivir de forma neutra” (Eco, 2011, p. 426).

En el recorrido que se ha efectuado hasta ahora sobre las valoraciones críticas que ha tenido la belleza y su contraparte, ha quedado de manifiesto que históricamente lo bello ha sido valorado con mayor preponderancia en la creación artística y que sólo a partir de la crisis del arte empujadas por las vanguardias modernas, se ha comenzado a abrir un espacio concreto a lo esencialmente feo. Por esta causa, es necesario que para poder contrastar a la belleza del arte con expresiones provenientes de la fealdad, sea necesario identificar las diferentes transfiguraciones de lo feo que han servido como estéticas para la creación de diversos artistas. Con estas clasificaciones se podrán seleccionar las cualidades éticas y estéticas que permitirían ser trasladadas al mundo escénico para estimular lo perceptivo y para mostrar el contraste a imágenes de visualidad armónica.

Las corrientes artísticas escogidas para contrastar con lo puramente bello que se estudiarán más adelante son: lo grotesco, por su capacidad de generar distancia emocional del suceso puesto en escena; lo monstruoso, por que somete a la presencia de cuerpos desarticulados y/o con formas horrorosas; lo ominoso, por ser el paso previo antes de enfrentarse con lo violento en su totalidad; y lo abyecto, por su potente visualidad e irrupción de lo real.

2.2.1. Enfermedad y salud como reflejo de lo feo y lo bello

Dentro de las teorías más clásicas, antes de que se descubrieran los patógenos, virus, bacterias, etc., se conoce la teoría humoral como parte de la etiología de las enfermedades: “Se afirma que la escuela de Cnido no conocía más que dos humores, bilis y flegma, frente a la de Cos que conocía cuatro, sangre, flegma, bilis negra y bilis amarilla” (Hipócrates, 1990, p. 15). Esta comprensión de la enfermedad, en la que se responsabiliza al estilo de vida sobre la salud, fue una de las teorías que Hipócrates sentenció frente a la creencia de antaño sobre que algunas enfermedades serían originadas por brujería o dominaciones satánicas, otorgándole un origen más espiritual que físico a los síntomas de algún mal. Sobre todo en los casos de las enfermedades mentales y epilepsias, esta última conocida antiguamente como “el baile del sambito” por las convulsiones que sacudían el cuerpo del afectado. Sorprende que en esa época y dado el poco conocimiento que existía respecto al origen de las enfermedades, se editaría un manual llamado *Malleus Maleficarum* o *El Martillo de los Brujos* (Kramer & Sprenger) en el que se señalan las pautas para detectar la presencia de brujas entre las personas del pueblo y el tratamiento que debían recibir para sacar el demonio de sus cuerpos.

Esta tensión entre la vida y la muerte ha sido motor creativo para muchos artistas:

El decadentismo, sobre todo, se mostrará muy indulgente incluso con las formas más repugnantes de la decadencia física, y es cierto en todo caso que a partir del siglo XIX se sublima la descomposición causada por una enfermedad pulmonar (tal vez para exorcizar el contagio de una enfermedad todavía incurable), desde el fallecimiento de Violetta moribunda en *la Traviata* de Verdi hasta, en el siglo XX, esa epopeya de la tisis que es *La montaña mágica* de Thomas Mann. (Eco, 2011, p. 302)

Específicamente cuando se mira desde el punto de vista de lo enfermo en contraste con lo sano, “La representación de la enfermedad y de la muerte fue un motivo recurrente en los años ochenta en el contexto del arte contemporáneo, especialmente por medio de la fotografía” (Sánchez, 2012, p. 188) , tal es el caso de “la serie realizada por Hannah Wilke durante la enfermedad terminal de su madre” (p. 188) desde 1978 a 1982, momento que falleció su progenitora.

Creadores como Wilke, al observar como los padecimientos de alta complejidad afectan el cuerpo, el ánimo y las relaciones interpersonales de las personas, han representado estos males gracias al contraste para escenificar el antes y después de una enfermedad catastrófica, comprendiendo que ésta “irrumpe con una deformación física repentina. El propio cuerpo se vuelve siniestro, ajeno, vomita líquidos y excrementos. La náusea es la respuesta interior frente a la muerte” (Rosenzvaig, 2009, p. 130). Los síntomas de la enfermedad generan una degradación del cuerpo y de la identidad social de las personas, que se contraponen con la condición saludable de un ser productivo a ojos del sistema capitalista en el que estamos insertos.

El aislamiento en que el sistema médico trata de mantener al enfermo, el alejamiento de su actividad y de sus seres queridos, como si el enfermo hubiera de sentir vergüenza de su condición de moribundo y hubiera de mantener en secreto la inminencia de la muerte. (Sánchez, 2012, p. 189)

Si se considera que los problemas de salud han afectado al hombre desde siempre, es claro que las artes se preocuparían de representar estas cuestiones, ya que “El teatro en la historia del hombre es casi tan antiguo como la enfermedad misma” (Rosenzvaig, 2009, p. 13). Es esta convivencia histórica la que ha incitado a que la falta de salud

física y mental se haya teatralizado por diferentes autores. De hecho, en el teatro helénico ya aparecía mencionada la enfermedad como contraste con el valor épico de las tragedias clásicas:

Lo contaminado y lo consagrado se funden, Apolo cura y también enferma, Tiresias ve lo prohibido, se ciega a la luz, se transforma en clarividente. Como consecuencia de la impureza de Edipo la peste arrasa Corintio. El ser contaminante no impide que sea sacralizado. Al quebrantar la ley está obligado a mantenerse separado de los hombres, incurre en una contaminación sacrílega. Lo convierte en intocable, su contaminación lo obliga a estar alejado de la gente como los dementes de la antigua Grecia. (p. 22)

Sin embargo, hasta poco antes de la modernidad su presencia se limitaba a una participación relativizada al castigo o culpa de un hecho y no como protagonista temática, por lo que su representación no implicaba construcción visual desde la fealdad, ya que bastaba con que se mencionara. Tal es el caso de la obra *Edipo* (sf) de Sófocles, o en Molière con *El enfermo imaginario* (1673), incluso más tarde en los textos de *Espectros* (1881) de Henrik Ibsen o *La muerte de Iván Ilich* (1886) escrita por Tolstoi, por ejemplo.

El teatro moderno es el que introdujo como temática los padecimientos de la enfermedad, las simulaciones del enfermo, la figura del médico y todo lo que atañe a la culpa trágica. La enfermedad como un hecho de características individuales no aparece como tema en la tragedia griega y es porque la tragedia clásica la envuelve la pena, mientras que a la moderna la envuelve el dolor, la culpa y el arrepentimiento. (Rosenzvaig, 2009, p. 24)

El afán de re-presentar la enfermedad en su condición visual del cuerpo sano - cuerpo enfermo, se vio influenciado con la poética artaudiana al relacionarse con el teatro y la peste, "... así como las imágenes de la peste, en relación con un potente estado de desorganización física, son como las últimas andanadas de una fuerza espiritual que se

agota, las imágenes de la poesía en el teatro son una fuerza espiritual que inicia su trayectoria en lo sensible y prescinde de la realidad” (Artaud, 1971, p. 25).

Entonces, si bien la enfermedad ha estado siempre presente en el teatro, es en el lenguaje contemporáneo donde cobra mayor valor, sobre todo porque no la incluye como metáfora o como condición ajena, sino que como concepto dramaturgico central, tal es el caso de *Psicosis 4:48* (2000) de Sarah Kane o también experiencias teatrales posdramáticas donde se ha abordado el cuerpo como soporte material de las estéticas, ya que “en ninguna otra forma artística el cuerpo humano –su realidad vulnerable, violenta, erótica o *sagrada*- es tan crucial como en el teatro” (Lehmann, 2013, p. 345); estas estrategias de composición trascienden el rol cromático del contraste, y en cambio, pretenden provocar emocionalidades y percepciones intensas como el asco, la indignación y el horror, contrastadas con sentimientos pertenecientes al universo de lo bello. Pero sobre todo por la potencia que el contraste visual adquiere al enfrentar en el espacio teatral imágenes y situaciones de delicada poética con otras crudas y descarnadas, las que gatillen percepciones que no siempre están presentes en las salas de teatro de nuestro país.

2.3. Lo Grotesco

Lo Grotesco puede ser cómico..., pero también trágico...

(Meyerhold, 1999, p. 121)

Un aspecto relativo a lo feo que es interesante analizar corresponde a lo grotesco; adjetivo que se instaura cuando son descubiertas antiguas pinturas en el Renacimiento y que "...contenían motivos fantásticos: animales de forma vegetal, quimeras y figuras humanas" (Pavis, 1998, p. 227), causando extrañeza a las personas que las veían.

Sin duda alguna, la cualidad principal de esta condición grotesca tiene que ver con la capacidad de mostrar un lado de la fealdad, pero que aparentemente se vuelve más tolerable y que por su comicidad provoca la risa en los espectadores de un hecho o de un ser grotesco.

Los componentes de lo grotesco son lo cómico y lo obsceno, es decir, todo lo que active el pudor que hace reír: "Se pueden manifestar comportamientos obscenos por rabia o por ganas de provocar, pero muchas veces el lenguaje o el comportamiento obsceno simplemente hacen reír: basta pensar en cómo les gusta a los niños explicar o escuchar chistes sobre los excrementos" (Eco, 2011, p. 131). Se dice que algo es grotesco por las proporciones ridículas de sus facciones o de sus genitales, como ocurre con la figura del priapo; también cuando el lenguaje se vuelve impropio y cuando sacamos de contexto un objeto o a una persona por el simple hecho de burlarse de ella.

Este concepto estilístico, si bien adquiere pregnancia con el romántico, es posible detectarlo en la literatura, grabados o pinturas desde la Grecia antigua pasando por la Edad Media:

Estrepsiades: ¡De modo que el culo de los mosquitos es una trompeta (...)

Discípulo: Mientras escrutaba las trayectorias de la luna y sus revoluciones observando el cielo boquiabierto, en plena noche, el lagarto le cagó encima desde el tejado. (Aristófanes, 2013)

En la historia hay personajes caricaturescos que se corresponden al grotesco como definición estética, algunos de ellos son el rústico, el sátiro y en general todos los personajes que se relacionen con lo rufián (el embaucador, el maloliente, etc.); la gula (y sus efectos como el pedo o las flatulencias) y lo lascivo (entorno a los genitales expuestos o el exceso de erotismo). Vinculados a lo grotesco por su condición social: “La obscenidad (y la magnificación de lo deforme y de lo grotesco) aparece en las sátiras contra el rústico y en las fiestas carnales precisamente en relación a la vida de los humildes” (Eco, 2011, p. 137).

Esto más allá de ser humor popular, nacía de la real marginalización que el feudo y el mundo eclesiástico efectuaban para ridiculizar la intimidad de los hombres provenientes de clases sociales más bajas. Por el contrario, quienes vivían en las ciudades se veían reflejados en fiestas relacionadas con matrimonios o carnavales populares. En estas festividades se permitía la risa como una reacción normal a todo lo impúdico que pudiese manifestarse en la escena popular, a diferencia de lo que ocurría en festividades religiosas, donde el protocolo y el orden no podían faltar.

Estos carnavales se transformaron en un espacio valorado para exponer lo feo que tenía características de gracioso, y por cierto con la cualidad de generar la burla. En relación a esta revisión histórica, podría decirse que la burla de lo grotesco se entiende como ironía en las puestas en escenas de *La Carnicería Teatro*, las cuales fueron revisadas con anterioridad en el capítulo I. De alguna manera, volviendo al caso de las festividades, éstas para el pueblo se transformaron en un canal válido de catarsis para conseguir una revancha a los maltratos sufridos por los poderosos.

Las razones de la deformación grotesca son extremadamente variables; van desde el simple gusto por el efecto cómico gratuito (en la commedia dell'arte, por ejemplo) hasta la sátira política y filosófica... No existe lo grotesco, sino determinados proyectos ideológicos grotescos (grotesco satírico, parabólico, cómico, romántico, nihilista, etc.) (Pavis, 1998, p. 227)



Figura 13. Joel Peter Witkins. El Beso, 1982. Impreso en Gelatina de plata 14 5/8 x 14 3/4 pulgadas. Boesky Gallery and Silverstein Gallery, Nuevo México.

Al estar relacionado lo grotesco con lo tragicómico, el teatro se ha valido de su capacidad de impacto porque “conserva su esencial función del principio de deformación, con el suplemento (...) de un enorme sentido de lo concreto y del detalle realista”, es por ello que Meyerhold argumentaba que era “...la forma de expresión por excelencia de lo grotesco: provocación premeditada, desfiguración de la naturaleza,

insistencia en el aspecto sensible y material de las formas” (Pavis, 1998, p. 227), expresión usada para contrarrestar con lo trágico “El pálido Pierrot de largas piernas se desliza a través de la escena sugiriendo por sus gestos la eterna tragedia de la humanidad y en seguida le sucede en el ritmo endiablado, la vivaz arlequinada, lo cómico sigue a lo trágico y la canción sentimental hace sitio en la brutal sátira” (Meyerhold, 1999, p. 120). Como bien dice este director, la palabra grotesco “designa a lo monstruosamente bizarro, producto del humor que, sin razón aparente, relaciona las nociones más divergentes, *porque descartando los detalles y no atendiendo más que a la originalidad, sólo se retiene lo correspondiente a su actitud frente a la vida, actitud hecha de alegría de vivir, de ironía y de capricho*” (p. 120).

Se entiende que “Lo grotesco permite abordar lo cotidiano, en un plano inédito. Lo profundiza hasta el punto de que lo cotidiano deja de parecer natural” (p. 120), es decir lo conocido se vuelve ajeno, pero esta vez sin el halo tenebroso que surge cuando nos enfrentamos a lo siniestro. En definitiva, lo grotesco se escapa del terreno natural para entrar a un estado supranatural, es decir juega con la imagen de lo fenomenal y apunta a que el espectador se enfrente a lo inconcebible, impidiendo “a la belleza convertirse en sentimiento (en el sentido schilleriano)” (p. 120), debido al distanciamiento que se genera al reflexionar sobre los excesos que presenta lo grotesco versus la representación realista. Pero si otorga al artista la posibilidad de cambiar la percepción del público de forma inesperada, lo moviliza de un plano a otro repentinamente y lo traslada de donde lo acaba de colocar a otro plano que él no se esperaba.

Cuando, en la lucha entre la forma y el fondo que implica el arte grotesco, la forma haya obtenido el triunfo. Entonces, el alma de lo grotesco llegará a ser el alma de la escena: la

naturaleza particular de lo fantástico se impondrá en la interpretación, la alegría de vivir se afirmará tanto en lo cómico como en lo trágico, lo demoníaco aparecerá en la ironía y lo trágico en lo cotidiano, se aspirará a la inverosimilitud convencional, a las alusiones misteriosas, a las situaciones y a las transformaciones: se tenderá a separar lo sentimental de lo romántico; en lo real, la disonancia erigida en armoniosa belleza, superará a lo cotidiano. (p. 121)

Cerrando este apartado, no queda más que decir que la función de lo grotesco hoy, nos serviría para reflejar la realidad de la sociedad, con sus enfermedades y efectos en lo humano, pero sin rechazarla como en el absurdo, si no más bien mostrando una cara que no es realista, pero que refleja la decadencia o deformidad en aspectos morales que se manifiestan en el cuerpo. Tal como en las obras de Rodrigo García, lo grotesco emerge como efecto contrastante a las estéticas relativas a la belleza, pero también a las conductas humanas que se apartan de lo moralmente adecuado y que son llevadas al escenario para recordar la levedad del ser humano.

2.4. Lo Monstruoso

Quid quid luce fuit, tenebris agit (Nietzsche, 2007) ⁴⁸

La presencia de un ser que se aleje de los cánones humanos relativos a la forma, evidentemente contruidos desde la belleza, resulta ajena a los parámetros sociales con los que se relaciona la imagen perfecta. Existe una categoría que permite segmentar todo lo que vislumbra una presencia humana, pero que por su forma se le relaciona con

⁴⁸ Traducción del autor: *lo que actúa en la luz, actúa en las tinieblas.*

el mundo animal o en tiempos modernos con la máquina. Hablamos de lo monstruoso, adjetivo tajante para definir una criatura humanoide y que desde tiempos inmemoriales siempre ha estado presente.

Es justo reconocer entonces que la presencia de monstruosidades son parte de la tradición oral, basta con recordar que “Es probable que Platón se inspirara en estas anomalías para imaginar la figura del andrógino originario, y sobre las mismas bases se concibieron en parte muchos de los monstruos que se decía habitaban las tierras de África o de Asia y de los que se tenían escasas e imprecisas noticias” (Eco, 2011, p. 107), esta desinformación en parte se debe a que generalmente todo lo relacionado con la teratología se encontraba fuera de las fronteras civilizadas e implicaba travesías o transitar por terrenos peligrosos para hallar estas criaturas.



Figura 14. Olivier de Sagazan. Transfiguración, 2008. Performance.

Por cierto que esta condición monstruosa implica estos destierros sociales, un monstruo es una paria peligrosa en el entorno de las ciudades. Aunque estas figuras poco a poco fueron siendo parte de lo arquitectónico y del lenguaje eclesiástico, como

ocurre con las gárgolas que se hicieron incorporaron a la arquitectura del gótico durante la Edad Media.

Esto muestra que poco a poco en la historia, lo relativo a la monstruosidad se va reconociendo y tolerando, para luego volver a rechazarlos y así sucesivamente, pues estas atrocidades eran de todas formas hijos de Dios. Fue tanto el predominio que alcanzaron estas imágenes bestiales, que se hicieron presente en las discusiones morales y se comenzó a escribir sobre ellas en los *Bestiarios moralizados*⁴⁹, recopilación de las especies más extrañas ligadas con una explicación cristiana moralista. Si bien los avances medievales son lentos y se maneja todo en base a las leyendas, los territorios conquistados y viajes frecuentes permiten que la figura del monstruo siga expandiéndose a través de la tradición oral.

Por influencia de los descubrimientos de los navegantes que encontraban pueblos salvajes (reales) de costumbres salvajes, Shakespeare nos hablará del horrible (e infeliz) Calibán (...). Luego, poco a poco, se irá perdiendo la confianza en el monstruo; a Poe le parecerá perturbador (...) Ya en nuestros días, tras haber pasado por Drácula, ... Frankenstein, mister Hyde, King Kong y rodeados de muertos vivientes y alienígenas llegados del espacio, tenemos nuevos monstruos a nuestro alrededor, aunque sólo nos inspiran sentimientos de miedo y no los vemos como mensajeros de Dios. (Eco, 2011, p. 125; Shelley, 1994)

Esta cualidad monstruosa está muy latente en la obra de Mary Shelley:

¿Por qué habéis dado vida a un ser monstruoso frente al que incluso vos, apartáis de mí la mirada, lleno de asco? Dios, con su misericordia, hizo al hombre hermoso y atractivo, a su imagen y semejanza; pero mi cuerpo es una abominable parodia del vuestro, más inmundado todavía debido a esta semejanza (Shelley, 1994, p. 181).

En este fragmento de *Frankenstein*, se ve como es la misma criatura que se reconoce abominable, fuente de asco y que sufre la marginación de ser un ente alejado de la

⁴⁹ Estos textos contenían la explicación moral de cada una de las criaturas. El primero que se escribe en el mundo cristiano es el *Fisiólogo*, escrito en griego entre los siglos II y III de nuestra era.

sociedad. Esto declara inmediatamente que la condición del monstruo deviene en la soledad y la absoluta relegación a vivir en la oscuridad, alejado de los otros; es que “Frankenstein se ha erigido como una metáfora e ícono de lo monstruoso” (Orellana, 2013, p. 83), pues en él encontramos a esta nueva forma o especie que es “...el resultado del bricolaje de materia inerte, cuyo soplo de vida es originado a partir de conocimientos específicos de diversas disciplinas científicas” (Orellana, 2013, p. 83). Un cuerpo formado a partir de fragmentos post mortem de otros cuerpos. En esta obra apreciamos la aparición de lo híbrido una de las características esenciales en lo monstruoso.

Esta nueva creación mitad humano y mitad algo, aparece para subvertir la condición esencial de lo humano, poniendo en tensión además, la cuestión ética sobre el origen de la vida. Como se aprecia en Frankenstein, el poder científico que otorgan los avances en la medicina, le entregan al hombre la opción de dar vida a lo inanimado. Mezcla de Dios y Caronte, pues da la vida para que su único destino sea la muerte.

La cuestión es que visualmente este nuevo ser, dista de ser a imagen y semejanza del hombre, en él sólo vemos atisbos de una humanidad rota. Quizás este aspecto es algo posible de trabajar en una obra de teatro, encontrar estrategias con las que esta pérdida de humanidad sea posible de llevarlas al cuerpo del actor sin necesidad de recurrir a vestuarios o caracterizaciones animalescas.

Frankenstein engloba este cuestionamiento moral respecto a la distancia que existe con lo humano, pero a lo largo de la historia, vemos como surgen nuevas hibridaciones originadas por distintas causas que le entregan a un cuerpo la característica fatal⁵⁰.

... en los últimos veinte años han transformado el cuerpo humano en un nuevo ente monstruoso, el cual, de forma extremadamente gráfica, mediante pústulas y supuraciones infecciosas, tumores y malformaciones provocadas, cirugía extrema y manipulaciones genéticas, sexo violento y carne apaleada, injertos tecnológicos e invasiones víricas, expresa terrores que desde siempre anidan en el alma humana. Miedos viejos de envoltorios nuevos. (Navarro, 2002, p. 11)

Si bien mencionamos estos animales horrendos que habitaban tierras lejanas y que tanto sirvieron para la configuración de los mitos primitivos, lo monstruoso también se hace presente en la figura del hombre que a causa de enfermedad pierde su forma original, extremando sus proporciones o volviendo su imagen temible a causa de su nuevo cuerpo.

Antonin Artaud en su obra *El Teatro y su Doble* (1971), cuando describe los flagelos físicos y morales que la peste causó en la pequeña ciudad de Cagliari, en Cerdeña, ya nos adelanta el perjuicio que la enfermedad genera en el hombre, por ende en su organización civil: “El orden se derrumba. El virrey asiste a todos los quebrantamientos de la moral, a todos los desastres psicológicos; oye el murmullo de sus propios humores; sus órganos, desgarrados, estropeados, en una vertiginosa pérdida de materia, se espesan y metamorfosean lentamente en carbón” (1971, p. 15), también el cine nos muestra los

⁵⁰ El filósofo Umberto Eco nos señala que existen dos variantes en el mundo de los monstruos, una de ellas son: “Los portentos eran acontecimientos prodigiosos y sorprendentes, pero naturales (como el nacimiento de niños hermafroditas o con dos cabezas)” (2011, p 241).

estragos físicos que la enfermedad provoca, tal es el caso de *El hombre elefante*⁵¹, el monstruo de feria, que, paradójicamente, es un individuo de sobrecogedora humanidad, un hombre enfermo” (Pedraza, 2002, p. 44), llevado a la pantalla por David Lynch.

En ambos ejemplos, la deformación como eje central de esta monstruosidad que se apodera de la imagen, pervirtiendo su rol en la sociedad, relativiza la condición del ser social, afectando la moralidad y convirtiendo, a quienes sufren de estas características, en seres del límite, del borde, sin derechos.

Con el paso del tiempo, se reconoce otra figura tendiente a lo monstruoso, por su apariencia casi humana, el cyborg: “... un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (Haraway, 1995, p. 253). Pero esta condición relativamente nueva, no es sólo condición de la ficción, si analizamos lo que plantea Haraway en su *Manifiesto Cyborg*: “La medicina moderna está asimismo llena de cyborgs, de acoplamientos entre organismo y máquina, cada uno de ellos concebido como un objeto codificado, en una intimidad y con un poder que no existían en la historia de la sexualidad” (1995, p. 253). En concreto, gracias a que la imaginación del hombre ha podido transitar en estos territorios “ficticios”, es que “Desde el Terminator hasta la fantástica Rachel en la película Blade Runner de Ridley Scott, el cyborg es la imagen del miedo, amor y confusión de la cultura ante LO OTRO” (Radrigán, 2011, p. 68).

⁵¹ La película *El hombre elefante* (1980), dirigida por David Lynch y protagonizada por Anthony Hopkins y John Hurt, cuenta la historia de John Merrick un joven que nace con serias deformaciones en su rostro a causa de una rara enfermedad. La apariencia de Merrick se acerca a la de un elefante, lo que lo mantiene atrapado en un circo ambulante de criaturas deformes. Es descubierto por un cirujano, Treves, quien lo rescata y promete ayudarlo. La película irá develando al sensible hombre que hay detrás de esta extraña enfermedad.

Claramente esta capacidad de coexistir entre la ficción y la realidad del cyborg, pone de manifiesto que la condición de lo monstruoso estará siempre presente en la realidad, en lo político, en la medicina, en lo artístico; y es que su potencial reivindicador de la posición del cuerpo moderno es un fuerte golpe a los cánones habituales de lo normado y establecido.

De lo monstruoso se destaca su relación con la moral, pero también esa virtud de transitar en los límites de lo humano y lo otro, no se pierde su imagen humana totalmente, sino precisamente es imagen híbrida es la que genera la extrañeza, el temor y el rechazo social. No se quiere ver a un alguien (o algo) que tuvo un origen similar al humano, pero que hoy yace distante y diferente en un cuerpo mixto que no se reconoce como el mío.

Cuando analizamos el capítulo anterior los tipos de contraste y las aplicaciones efectuadas por el referentes en el campo de la dirección, observamos que la pugna entre barbarie y sutileza, como condición estética es terreno para la habilitación de un cuerpo monstruoso en la escena, pero también bajo el prisma del contraste que ocurre cuando hay un cuerpo venido de una lógica sin sentido o proveniente de la muerte y un cuerpo sano, normal, dentro de lo normal a nivel social.

2.5. Lo Ominoso

Uno de los grandes temas del fantástico es “el otro”, la influencia del extraño o lo desconocido en nuestro universo cotidiano, el dominio del individuo o una comunidad por parte de una entidad superior, y normalmente, maligna, al menos según desde nuestros postulados ético-políticos o religiosos.
(Duque & Sala, 2002, p. 112)

El concepto de lo ominoso o lo siniestro, como lo llama Freud, proviene de los temores más primitivos del hombre. Desde niños nos enfrentamos a situaciones que tienen una atmósfera fuera de lo normal, que tienen características que conectan el mundo cotidiano con el paranormal.

Son justamente estos miedos los que provocan el estudio que realiza, en 1919, Freud sobre lo “Unheimlich”⁵², concordando con Ernst Jentsch en que “la capacidad para experimentar esta cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos” (Freud, 2003, p. 2484), es por esto que es necesario identificar lo relativo a lo siniestro y su relación con lo oscuro, lo oculto y lo feo.

En el tratado de lo Siniestro, el psicoanalista define este concepto como “...aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde hace tiempo atrás” (p. 2484), es algo nuevo que surge generando extrañamiento y espanto, que según la definición de Schelling, es siniestro “... todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (p. 2485), también argumenta que “...constituye un regreso a la represión, esto es, de algo olvidado que emerge de nuevo y, por tanto, de algo

⁵² Voz alemana antónimo de “heimlich” y de “heimisch” (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Definición extraída de la obra citada en esta tesis.

inusual que reaparece tras la suspensión de alguna cosa conocida que había perturbado nuestra infancia personal o la infancia de la humanidad” (Eco, 2011, p. 312). Primer acercamiento a esta definición que impulsa el trabajo de Freud hacia la observación de psicopatías o angustias infantiles, enunciando que las fantasías⁵³ pueriles se vuelven terribles porque “... lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas y superadas parecen hallar una nueva confirmación” (Freud, 2003, p. 2503), como por ejemplo, cuando somos temerosos de “... la soledad, del silencio y de la oscuridad,... estos son realmente los factores con los cuales se vincula la angustia infantil, jamás extinguida totalmente en la mayoría de los seres” (p. 2505).

La teoría freudiana señala la vinculación de los horrores siniestros con fenómenos sobrenaturales, pero también tiene un enorme arraigo con las castraciones y el mundo sexual. Aquí vislumbramos la relación entre angustia y cuerpo, o del mismo modo horror y cuerpo, lo que se plasma gráficamente en la analogía que realiza Freud con la obra de Hoffman, *El Hombre de la Arena*⁵⁴; relato que cuenta la vivencia de Nataniel, un joven asolado por los miedos primarios de su niñez y que lo persiguen durante toda su vida. Estas pesadillas lo llevan a identificar a un viejo amigo de su padre como el

⁵³ Según Roger Callois, en la cita que hace Umberto Eco en *Historia de la Fealdad* (2011), lo maravilloso es natural y no sorprende, en cambio lo fantástico sí. Dice: “lo fantástico como lo Siniestro se manifiesta en una cultura en la que se cree que el milagro no es posible, y que todo debería poder explicarse según las leyes de la naturaleza, por las que el tiempo no puede retroceder, un individuo no puede estar al mismo tiempo en dos lugares distintos, los objetos no tienen vida, hombres y animales tienen características diferentes, etc.”.

⁵⁴ La novela *Der Sandmann (El arenero)*, es parte de los *Cuentos Nocturnos (Nachtstucke)* del autor alemán Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822).

temible Arenero, mítico personaje que visita a los niños que no pueden dormir y les arranca los ojos, encegueciéndolos con arena⁵⁵.

De esta obra se destacan la atracción de lo animado que antes estuvo muerto, almas en pena que vuelven a la vida con intenciones más aterradoras; el inicio de lo autómatas, seres no humanos que cobran vida; la omnipotencia de las ideas, entendidas como el temor al “mal de ojo” o supersticiones que se concretan; y por último, el doble, repetición compulsiva que aflige por ser el retorno de lo semejante.

Como se aprecia, el cuerpo está instalado en la configuración de lo *Unheimlich*, en tanto refleja la pérdida de la condición natural, lo conocido se vuelve ajeno, perturbante. Indudablemente este efecto inquietante es el que motivó a Tadeusz Kantor a incorporar maniqués en sus montajes, ya que este cuerpo autómatas se oponía al cuerpo del actor en su condición de cuerpo vivo. Se puede rescatar de lo ominoso, el contraste que surge entre lo inanimado y lo activo, posiblemente yace aquí una posibilidad de ser llevada a la obra teatral. Lo autómatas, lo inanimado, lo muerto adquieren gran valor para generar situaciones siniestras con el cuerpo del performer o con la incorporación de muñecos en la escena. Por otro lado, el sentido del “otro yo”, o sea el doble, hace mención a un propio cuerpo que se vuelve extranjero, extraño, desconocido.

... pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas” (Freud, 2003, p. 2493).

⁵⁵ Véase *El arenero* de E T A Hoffmann.

Este encuentro con lo ominoso genera “...angustia, inquietud, ansiedad, repulsión, imposibilidad, miedo, emociones negativas” (Mora, 1992, p. 67); esto implica entonces que el cuerpo es el canal por donde transitan estos sentimientos, pero también es la fuente de lo siniestro. Observamos que dentro de lo ominoso aparece la abyección como gatilladora de una repulsa frente a mi propio cuerpo o el cuerpo de otro que no es cercano. Es el rechazo instintivo por lo que podría hacernos daño, pero que se devela con menos violencia, acaso, que lo puramente abyecto.



Figura 15. Tadeusz Kantor. Pupitres y maniquíes de La Clase Muerta, 1975. Parte de la exhibición permanente. Museo de la Literatura en Varsovia.

Nuestro acercamiento con lo ominoso y el cruce con lo abyecto, se debe a que en el arte se puede, “... exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad” (Freud, 2003, p. 2504), de allí que el contraste entre lo siniestro y lo vivo sea un factor a evaluar.

Lo ominoso contrasta de modo radical con lo bello, pues la asunción de lo rechazado, emerge a partir de la identificación de un cotidiano violento, subversivo y provocador;

es decir, un real cruel, que se opone a lo norma de lo perfecto, lo que tiene proporción y es asible en un cotidiano tradicional, como fue revisado en la sección preliminar.

Para identificar las potenciales imágenes o atmósferas que se pueden extraer para la puesta en escena, se analizan los planteamientos de Freud releídos por Eugenio Trías⁵⁶, quien señala que el término siniestro puede ser aplicado a personas, cosas y situaciones:

1. Un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia) (Trías, 2006, p. 11)

Por ejemplo, el cruzarse con un gato negro en mitad del camino.

2. Un individuo siniestro, portador de maleficios y de presagios funestos para el sujeto, puede o tiene el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el padre). El tema del doble se asocia, obviamente, con el lema de lo siniestro (2006, p. 11)

En este caso podríamos referirnos al fantasma del padre en *Hamlet*⁵⁷, quien aparece para develar la verdad de su asesinato, trayendo al príncipe desgracia y desconsuelo.

3. “La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”: figuras de cera, muñecas sabias y autómatas. (2006, p. 11)

Lo anterior podemos atribuirlo a la muñeca Olimpia del *Hombre de la Arena*⁵⁸.

4. La repetición de una situación en condiciones idénticas a la primera vez en que se presentó, en genuino retorno de lo mismo; repetición que produce un efecto mágico y sobrenatural, acompañado del sentimiento de deja vu; dicha repetición sugiere cierta familiaridad muy placentera respecto a lo que entonces se vive (en caso de que la repetición quede tan sólo sospechada) o bien cierta sensación de horror, fatalidad y destino (en caso de que la repetición sea flagrante) (2006, p. 11)

⁵⁶ Eugenio Trías (1942-2013) Fue un filósofo español, reconocido por sus aportes al pensamiento crítico en temas como lo bello, lo sublime, el amor, la pasión, la ética, la crisis de la Modernidad, etc. Dentro de la profusa cantidad de condecoraciones que recibió, se encuentra el Premio Internacional Friedrich Nietzsche, máximo galardón internacional para los escritos filosóficos.

⁵⁷ Evidentemente nos referimos a la obra de William Shakespeare, *Hamlet*, donde la aparición del espíritu del padre impulsa la acción dramática y genera la anagnórisis del personaje protagónico.

⁵⁸ Op. cit.

En la obra *Edipo Rey* de Sófocles, pareciese que en el momento que Edipo se entera de sus hechos y de los dichos del oráculo al momento de su nacimiento, presenciamos como volvemos a revivir el minuto en que él se encuentra con Layo y lo mata, para luego usurpar su puesto y casarse con su propia madre. Esta secuencia de actos, vuelven al presente como un recuerdo cargado de oscuridad y tragedia.

5. Unas imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos especialmente valiosos y delicados del cuerpo humano, órganos muy íntimos y personales como los ojos o como el miembro viril. Imágenes que aluden a despedazamientos y descuartizamientos. (Trías, 2006, p. 11)

Muchas de las fotografías de *Vanitas*⁵⁹ de Joel Peter Witkins⁶⁰), muestran instalaciones con miembros desprendidos en blanco y negro, que hace a las imágenes más siniestras por el juego del contraste claro oscuro propio de este estilo.

6. En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado). Freud alude a un paciente suyo que, en ocasión de haber ocupado un huésped una habitación de hotel que él había reservado, exclamó “¡Ojalá se muera esa noche!”, deseo optativo que se realizó, como pudo comprobar a la mañana siguiente: el huésped había muerto esa misma noche (2006, p. 11)

El dramaturgo Friedrich Dürrenmatt⁶¹ en *La Visita de la vieja dama* (1955), le otorga un halo ominoso a la oferta que Clara hace a la ciudad, en el caso que muera Elías, su antiguo amor, el pueblo recibirá apoyo económico.

⁵⁹ *Vanitas* está compuesta por 30 fotografías en blanco y negro que datan de 1982 a 2011. La muestra contiene imágenes de cadáveres disecados, fetos y hermafroditas que representan la visión de decadencia y mortandad del artista.

⁶⁰ Joel Peter Witkins (1939) Es un reconocido fotógrafo cuya obra ha marcado los parámetros del arte contemporáneo debido a su transgresora estética. Su trabajo se centra en mostrar una belleza que esta fuera del canon utilizando composiciones mórbidas con cadáveres, deformidades físicas, antiguos objetos encontrados, animales y modelos nada de frecuentes.

Como se ha planteado, en lo ominoso una de las cualidades que más inquietan es cuando un ser que parecía animado adquiere vida propia. Este recurso escénico, ampliamente utilizado en películas de terror⁶², es también recogido en el teatro por Edward Gordon Craig⁶³ con su supermarioneta⁶⁴ y más tarde con los maniqués de Tadeusz Kantor. El objetivo de trabajar con estos muñecos es porque reflejan la diferencia que existe entre la vida y la muerte, enfatizando que en el teatro encontrarse con la muerte es mucho más interesante por su rebeldía que por la concepción de la vida. En estos casos nos cuestionamos si necesariamente al aparecer un autómatas surge lo fantástico, o dependiendo el contexto, podría ser un choque con lo real.

En resumen, es esta pugna entre lo fantástico y lo real, que ubica a lo siniestro como antesala de lo abyecto, paso previo a la violencia literal de la abyección. Es un sentimiento que es favorable conocer en esta investigación, pues su riqueza estética sirve para contrastar en la escena los parámetros de tendencia armónica desde distintos enfoques, no sólo desde la imagen, sino que desde la atmósfera o desde lo que es casi imposible ver en la escena, al utilizar el contraste del claro oscuro por ejemplo.

⁶¹ Friedrich Dürrenmatt (1921-1990). Nacido en Suiza, fue un dramaturgo, narrador en lengua alemana, y artista plástico, que escribió numerosas obras, ensayos, actos radiofónicos y crítica teatral.

⁶² Véase: *El Amo de las marionetas* (1989) de David Schmoeller, *Muñeco diabólico* (1988) de Tom Holland y *Saw 82004* de James Wan.

⁶³ Edward Gordon Craig (1872-1966). Fue un actor, productor, director de escena y escenógrafo británico que buscó replantear la forma de hacer teatro en su época, oponiéndose al naturalismo, por considerarlo el responsable de tener al teatro en un estado miserable.

⁶⁴ El profundo interés por lo visual en Craig le hizo considerar al actor como un objeto escénico más, y en su afán de conseguir grandes escenificaciones visuales, sugirió el reemplazo del actor por una supermarioneta, no por su interés en muñecos, sino porque detestaba lo lábil del actor emocionalmente hablando, y esperaba actores con formación física que le permitieran usarlos como instrumentos plásticos o visuales.

2.6. Lo Abjecto

Felicidad de ser objeto de escarnio y desprecio para el único hombre en quien he tenido fe (Jouhandeau, 2006, p. 177)

Las décadas de los 80 y 90 fueron el periodo en el que lo abyecto se volvió objeto de fascinación para teóricos y creadores, quienes se percataron de la influencia emocional, biológica y física que causa el ser provocado por la abyección. Este concepto se transformó en una estrategia artística utilizada profusamente para mostrar las imágenes de violencia y su relación con el cuerpo (o condición de lo humano) que la época ofrecía.

Basta con mirar la situación socio-política de nuestro continente para apreciar cómo hechos históricos intervinieron el cuerpo social e individual. Por ejemplo, muchos países de Latinoamérica recobraban poco a poco la democracia, dejando atrás cadáveres, torturados, desaparecidos, mutilados, etc.; otros con claros desajustes económicos generaban altas tasas de pobreza y miseria; los niveles de delincuencia permanecían en constante crecimiento (asaltos, ataques, secuestros); el acceso y consumo de drogas se masificaba en la juventud, dejaban evidentes secuelas en el cuerpo de los adictos; Estados Unidos lideraba ataques continuos a los países árabes; y, millones de víctimas aumentaban semana a semana las cifras de fallecidos por SIDA, develando el estado de marginalización y vulnerabilidad de las, entonces, minorías sexuales. “De ahí la atracción que ejerce sobre artistas de vanguardia, que quieren perturbar tanto el orden del sujeto como el de la sociedad” (Foster, 2001, p. 157).

Muchas de estas imágenes eran transmitidas con facilidad por los medios de masa. Sin censura y sin pudor se exponían los cuerpos degradados, heridos y desmembrados. Entonces, tras este escenario ¿de qué otra forma podrían reaccionar los artistas si no reflejando a través de la materialidad de lo abyecto la crueldad que se apreciaba abiertamente en la sociedad? ¿El Arte Abjecto es válido como estrategia para remecer la consciencia del espectador? ¿Cuáles son las características propias de la abyección que puedan ser asumidas por la creación artística? Seguramente muchas de estas respuestas se circunscriben en la tensión que se instala entre el Realismo y lo Real, siendo este último el contexto propicio para que lo abyecto aparezca, sobre todo como elemento que se enfrenta a la representación que muchos creadores ya cuestionaban.

Como bien enuncia Hal Foster, efectivamente sí existen razones para que lo abyecto encuentre un prolífico nido en los artistas contemporáneos, ya que “...existe insatisfacción con el modelo textualista de la cultura, así como la visión convencionalista de la realidad, como si lo real, reprimido en la postmodernidad postestructuralista, hubiera retornado como traumático” (Foster, 2001, p. 170).

No obstante, tal como se ha visto en este capítulo, estéticas de la fealdad que asuman el trauma como objeto de representación han existido durante toda la historia humana y por cierto, en la artística, por lo tanto a poco andar podemos pesquisar obras pictóricas que manifestaban la fragilidad del cuerpo humano desde antes del medioevo. Sólo con observar las pinturas del Cristo doliente o de la Crucifixión, vemos a un Jesús maltratado y con serias heridas que emanan sangre, exponiendo la fragilidad del humano al evidenciar los fluidos vitales saliendo del cuerpo magullado.

Un arte, entonces, interesado en la representación del cuerpo y sus productos resultantes cuando éste exhuda, está herido, o en relajo, no es para nada nueva. Sí lo es, en cambio, el exceso de realismo exhibitivo, la pasión por desnudar la realidad y despejarla de todo entramado simbólico. (Salinas, 2013, p. 169)

Pero, para poder comprender las alternativas que otorga la estética de lo abyecto, es necesario realizar una reflexión sobre su teoría y las diversas apropiaciones que el arte visual, el fotográfico, el plástico o el escénico han hecho de este concepto.

2.6.1. Ontología de lo Abyecto

La filósofa Julia Kristeva se interesa en pensar lo abyecto como ícono de la repulsa abriendo la conversación no sólo por su carácter estético, sino también por su carga ética, tanto desde su uso como su significante. En su libro *Poderes de la Perversión* (1989), describe la relación que lo abyecto tiene con el yo, permitiendo vislumbrar los alcances psicoanalíticos que éste tiene en la conducta del ser humano.

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, esta orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebatado, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. (Kristeva, 2006, p. 7)

Esta amenaza, como la describe la autora, nace a partir de un objeto que al perder su condición inicial se convierte en un objeto caído, repulsado, rechazado, generando sentimientos espontáneos, sin permitir el control racional; tal como se apreciaba en el apartado lo monstruoso de este capítulo, cuando se comentó la película *El hombre*

elefante de David Lynch. La respuesta a lo abyecto es una reacción primigenia que aparece irrefrenable. “Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca u olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada” (2006, p. 8). Es la aparición brusca de este objeto abyectado, el que supera todo límite, no obedece normas ni se somete al orden, prefiriendo siempre el caos.

Para esta autora, lo caído “... es algo rechazado del que uno se separa, del que uno se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (p. 11). Es decir, el imaginario menos pensado adquiere consistencia, presencia, en el terreno de lo real. Impidiendo racionalizar su razón de ser, “... lo abyecto, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma” (p. 8). Esto nuevo, tiene “un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta” (p. 9), reduciendo mi capacidad de intelectualizar ese objeto, no hay espacio para la comprensión intelectual, trastornando la lógica.

Una mirada similar entrega Foster: “Tanto espacial como temporalmente, la abyección es la condición en la cual la identidad se encuentra perturbada, donde se produce un colapso del significado” (Foster, 2001, p. 157), no permitiendo el entendimiento, la lectura inicial se ve arrasada sin poder entregar respuestas inmediatas.

Surge así lo abyecto, con sus muchas variantes de lo repulsivo, lo excluido, por ejemplo cuando analizamos la persecución a los travestis y homosexuales en prácticamente todo el mundo, vemos como por vivir en un cuerpo lejano al normado, el

género entra en disputa⁶⁵ con lo social; se encuentra íntimamente ligado a lo expulsado, pues lo abyecto representa a quienes se encuentran al margen, “lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas "invivibles", "inhabitables" de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo "invivible" es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos” (Butler, 2002, p. 19). En la reciente cita, la autora comparte su visión sobre sujetos abyectados, más bien sobre los cuerpos de estos sujetos: “los límites del constructivismo quedan expuestos en aquellas fronteras de la vida corporal donde los cuerpos abyectos o deslegitimados no llegan a ser considerados "cuerpos"” (2002, p. 38). Vemos aquí como se ha construido, a partir de la visión heteronormativa, la relación que la sociedad mantiene con los cuerpos de “esos” que no encajan en lo establecido (mujer-femenina y hombre-masculino). Es justamente, esta mirada sobre los cuerpos abyectados que hace Butler, la que en esta investigación se aplica al cuerpo de los enfermos como contraste del cuerpo sano, pues los enfermos al no tener la condición de salud requerida para ser parte de la sociedad, son ocultados, evitados y se transforman, en ocasiones, en seres contaminantes que con su dolencia significan el quiebre de lo aceptable para el sistema productivo. Como bien lo decía Artaud “Cuando la peste se establece en la ciudad, las formas regulares se derrumban. Nadie cuida los caminos; no hay ejército, ni policía, ni gobiernos municipales...” (1971, p. 23)

⁶⁵ Véase *Cuerpos que Importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (2002) y *El género en disputa El feminismo y la subversión de la identidad* (1990) de Judith Butler, para profundizar en el análisis de los cuerpos, el género y lo abyecto.

Por ende, la enfermedad vista en su grado más crítico, no tolera la representación de su imagen, sino que al romper la metáfora, develando su paso, intenta plasmar la imagen real tal cual, sin medida, demostrando su capacidad arrasadora sobre los cuerpos de los pacientes y de quienes los rodean. Este es el punto de conexión con lo abyecto, cuando gracias a los síntomas propios de la enfermedad surgen imágenes que “... evocan el cuerpo vuelto del revés, lo de dentro fuera, al sujeto literalmente abyecto, expulsado. Pero también evocan lo contrario, el sujeto en cuanto imagen invadido por la mirada del objeto” (Foster, 2001, p. 153). En resumen la definición de lo abyecto en contraste con la salud se vincula porque:

...la acción de expulsar o abyectar, constituye una necesidad del sujeto, una condición para el mantenimiento de su sujeto. Sin embargo, el ser abyecto, el estado de abyecto provoca un impacto, tiene un potencial subversivo, puede descomponer, desordenar, disolver los límites. (Sánchez, 2012, p. 160)

Lo abyecto se superpone a los límites marcados generando reacciones inmediatas como la repugnancia e indignación, tal como expone Carlos Eduardo Figari (2009), cuando clasifica⁶⁶ las causas de lo abyecto:

Tabla 2. Categorías de lo abyecto según Carlos Eduardo Figari.

Categoría	Descripción
Temor a la naturaleza	El ser humano al escindirse de la naturaleza para inscribirse en la cultura, se torna temeroso de lo que ahora se vuelve ajeno y peligroso. He ahí la moral y la religión que “rescatan” al hombre de ser abyecto.

⁶⁶ Las categorías de la tabla, si bien son extraídas del artículo citado *Emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación* de Carlos E Figari, se muestran como interpretaciones que realiza el autor de esta investigación, a fin de sintetizar lo propuesto por Figari Véase: *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología* (Figari & Scribano, 2009).

El horror o la reverencia a lo divino	Conductas asociadas a lo divino por excelencia, a lo atávico, y que signifiquen la ruptura de la cultura en la que está inserto, se vuelve abyecto. Existen muchas tribus que consideran de un nivel más cercano a la divinidad a personas con deformidades o que transgreden su género. Los mantienen en una zona liminar física y social.
La insoportable condición del no-ser	No sólo es lo cadavérico, sino que todo lo que con una apariencia cercana a la imagen primaria, hoy se vuelve extraña, ya sea por no tener la misma condición (estar en un estado de humillación y desmedro) o porque su cuerpo se aleja de la norma: por ejemplo, travestis, desmembramientos o extensiones no naturales del cuerpo, cuerpos torturados en dictaduras.
La animalidad humana	Referencia a lo monstruoso. Aquello que se construye como un híbrido entre lo humano y lo animal. Que por no corresponder al canon de belleza, es imposible considerarlo humano. Esta ligado al temor con la naturaleza.
La contaminación	La cualidad de ser un objeto y sujeto contaminante se relaciona con el desecho a nivel social-moral o corporal. Existen algunas culturas que prohíben conductas por remitirlas a lo marginal, en tanto, excluido de lo social, por ende tabú; o bien, lo expulsado por el propio cuerpo (heces, fluidos, menstruación, semen, orina, vómito), que se vuelven contagiosos al ser rechazados por el propio cuerpo ⁶⁷ . En el caso de la basura, desecho y pérdida de su condición inicial, observamos que asume el mismo valor de objeto contaminado. Lo mismo ocurre si hablamos de elementos clínicos que estuvieron en contacto con cuerpos enfermos, pues si hoy se reutilizan en otro contexto, hayan sido o no esterilizados, se vuelven fuente de contagio.

Con las definiciones vistas hasta ahora, y con el fin de perfilar el uso que se le dará a Lo Abyecto en esta investigación, entenderemos lo abyecto como: la develación extremista de lo real, que enfrenta al individuo con su propia identidad y que provoca repudio por su capacidad de reconocerse en lo abyectado. Es causante de emociones como la repugnancia, la indignación y el horror, emociones que utiliza el artista para provocar reflexiones sobre la degradación del ser humano actual pervirtiendo la concepción de belleza.

⁶⁷ El único fluido corporal que no adquiere un significado abyecto son las lágrimas, que relacionadas con otras emociones, nunca se vuelven repulsivas en su condición material.

2. 6. 2. El Arte del Horror

En el recorrido histórico que se ha realizado para pesquisar la presencia de lo feo como contrapunto de la belleza en el mundo artístico y así definir estrategias de contraste en la puesta en escena, ha quedado en evidencia que el contraste que provocan las estéticas de la fealdad se han incorporado como maniobras de provocación en todas las civilizaciones. Diferenciando su utilización por sus objetivos, entre los que se cuentan lo religioso, lo moral, lo doctrinario, lo político, la salud pública, la revolución de las vanguardias y la transgresión del cuerpo para expresar la crisis del ser humano contemporáneo. Sin embargo, si lo abyecto es un sin sentido ¿cuál es el sentido del arte abyecto? ¿Se justifica la creación desde una estética en abyección?

El arte de la abyección sería el estado de un arte bajo, o incluso de un arte del residuo, un arte del resto cuando todo ha sido desechado... *Abjicere*, es también renunciar, en el sentido de renunciar a toda autoridad, abandonar, vender a bajo precio, deshacer... ¿Puede existir un arte así? Y si existe, ¿cómo admitirlo en el seno de una exposición destinada a un público? (Clair, 2007, p. 22)

Se comprende que Arte Abyecto, obliga una lectura desde la subjetividad total, obligándonos a analizarlo con un nuevo modelo, el cual desde lo sensible permita comprender “esto”.

Existe un holgado catálogo de obras y artistas preocupados por las posibilidades estéticas que le otorga lo abyecto para representar el trauma, lo terrible, el horror y la violencia.

La obra de Goya, Rubens, Blake, Bacon, el “Teatro de la Crueldad” de Artaud; Poe y Baudelaire, pasando por el filme *'Freaks'* de 1932, hasta el *'Accionismo vienés'* y las *performances parasuicidas* de Marina Abramovic, la fotografía de Joel Peter Witkin, todo ello podría funcionar, argumentalmente, al menos, como ejes cruciales de la *fascinación histórica por lo abyecto*, lo grotesco, lo siniestro o lo feo, o simplemente como aquello que

se opone a la tríada Arte – Belleza – Verdad, una ‘*Estética de lo feo*’ (...) que se sustenta en la paradójica relación de atracción / repulsión establecida con aquellos registros. (Salinas, 2013, p. 168)

Son varios los trabajos fotográficos que transitan en el espacio de lo abyecto. Quizás por la capacidad de registrar situaciones intolerables y sostener imágenes que impiden mirarlas detenidamente, pero que al estar en el formato gráfico no implican un peligro real para el espectador, lo que podría ser contrastante con la imagen presente del teatro. Si bien son imágenes chocantes, no en todos los casos surge una reacción fisiológica al mirarlas.

Podría ser incluso, que para pensar la pertinencia de un *transgressive art 2.0* lo grotesco, lo feo o lo repugnante y lo incoherente, ya se encuentran domesticados para la contemplación estética. Tal como pasa con Serrano y su *Piss of Chriss*, o Nebreda y sus excremenciales *autorretratos*. (Salinas, 2013, p. 169)

Ahora bien, para poner en contexto, esta adaptación al arte residual, se produce hoy en una época en la que el acceso a imágenes reales es tan fácil e inmediato que la sensibilidad a lo abyecto pareciese estar en continua evolución. No obstante, es necesario recordar que la incomodidad que generan las fotografías abyectas, en muchos casos tienen que ver con la capacidad de mostrarnos lo privado que se vuelve público. Ese es el caso de Richard Billingham⁶⁸, quien a través de su obra *Ray's A laugh* (2000) documenta episodios de la convivencia familiar, compartiendo el mundo de sus padres y hermanos con quien desee mirar. Las decadentes imágenes de un padre alcohólico y la grotesca apariencia de una madre con obesidad mórbida, develan la miseria de la sociedad inglesa.

⁶⁸ Véase: http://www.saatchigallery.com/artists/richard_billingham.htm.

Una foto vendría a manifestar el punto de vista de un fotógrafo, creador de huellas que delatan su encuentro con los fenómenos del mundo. El registro de este hallazgo, representa lo real y su figuración. (Muñoz, 2013, p. 117)

Por su lado, la artista Cindy Sherman irrumpió en los 80's con una serie enfocada en traer a escena las problemáticas femeninas, "Sherman dissects the phantasmagoric space conjured up by the female body, from its exteriority to its interiority"⁶⁹ (Mulvey, 1991, p. 139). Es el cuerpo mediatizado, expuesto, y abusado de la mujer el que le interesa reivindicar a esta artista.

The final form of abjection in Sherman's work is what Rosalind Kraus argues is the international way in which her photographs employ the informe ideas of horizontality and entropy or disorder to refuse a classical, easily interpreted visual language that operates on the level of superficial objects⁷⁰ (Zurek, 2011, p. 16)

En la obra *Sin Título #190* (1989), se observa como genera un desorden visual al mezclar sin lógica alguna diferentes sustancias que no buscan más que remecer el ojo del público para saturarnos con imágenes degradantes y asquerosas "The image contains feces, intestines, mud, worms, and even what appears to be caramel-coated popcorn, marinating together in a kind of monochrome sludge"⁷¹ (Zurek, 2011, p. 18).

Las fotografías de Sherman que plasman lo repudiable, no hacen más que dar cabida a lo que por instinto o por temor se evita ver, a lo que por su condición genera peligro, lo desagradable de ver. Entonces, si "Lo agradable significa para todo hombre lo que le

⁶⁹ "Sherman desintegra el espacio fantasmagórico configurado en el cuerpo de la mujer, desde su exterior a su interior". Traducción del autor.

⁷⁰ "La forma definitiva de lo abyecto en la obra de Sherman, es lo que Rosalind Kraus señala como la manera internacional en el que sus fotografías emplean las ideas de lo informe en la horizontalidad y la entropía o el desorden para rechazar un lenguaje visual clásico, fácilmente interpretado que opera en el nivel de los objetos superficiales". Traducción del autor.

⁷¹ "La imagen contiene fecas, intestinos, barro, gusanos, e incluso lo que parece ser palomitas de maíz con caramelo, todo mezclado en un lodo monocromático". Traducción del autor.

proporciona placer; lo bello lo que simplemente le agrada; lo bueno, lo que estima y aprueba” (Kant, 2012), es claro porque sus obras son tan polémicas, ya que lo que muestra disgusta, y refleja lo terrible que habita en un interior o en lo oscuro de un cotidiano que se niega a mirarse en su totalidad, relegando lo que no quiere ver a un sector marginal y privado.



Figura 16. Pier Paolo Pasolini. Imagen de la película Salo o los 120 días de Sodoma, 1975

Esta fuerte relación que existe entre el cuerpo y la abyección, estimula también a la pintura, de eso no cabe duda. Comprender que el cuerpo y su forma externa son esenciales para el arte pictórico, es de perogrullo; pero, reflexionar sobre el interés que muchos pintores han tenido en el interior del cuerpo humano aparentemente no es tan sabido.

A lo largo de la historia la ciencia y la medicina se han ligado con los aspectos estéticos del arte, para estudiar el cuerpo sano, enfermo y su condición de cadáver:

En la época antigua, el cuerpo era apreciado como el espacio donde el cosmos se desplegaba; había una correspondencia entre la astrología en la dimensión física del cuerpo, cuya enfermedad se iniciaba en los astros para luego manifestarse en él... El médico, desde la visión renacentista, descubría e iluminaba los aspectos velados depositados en el cuerpo. (Muñoz, 2013, p. 124)

Es preciso mencionar que cuerpos heridos, envejecidos o muertos han sido objeto de representación desde el arte antiguo; sin embargo, a medida que el conocimiento se vuelve una necesidad y el hambre de descubrimientos empieza a propagarse en la época moderna, el arte se convierte en un aliado para graficar lo que no se ve habitualmente. Los estudios de anatomía, por ejemplo, comenzaron realizando disecciones a cadáveres, pero con el tiempo se requirió realizar vivisecciones⁷² a condenados a muerte, para identificar certeramente el funcionamiento del cuerpo y de sus organismos. Esta cruel acción, se realizaba sin anestesia en sus inicios, siendo necesaria para comprender la relación que arterías, nervios, órganos, etc. tenían entre sí y como se diferenciaban entre cada individuo.

Como era requisito plasmar este conocimiento en un libro, se solicitó la ayuda de reconocidos artistas como Tiziano y su discípulo Johannes Stephanus de Calcar, quienes ilustraron magistralmente la conformación de músculos, huesos, órganos y arterias, ya que le dieron perspectiva a sus dibujos. En cambio las obras anteriores habían sido creadas por los mismos profesores de anatomía, quienes no tenían ni un conocimiento sobre el arte del dibujo. Fue así como se publican VII tomos del libro *De Humanis Corporis Fabrica*, escrito por Andreae Vesalii el año 1543. Mucho más tarde, Frank H. Netter escribe el *Atlas de Anatomía Humana*, incorporando ilustraciones mejoradas y a color, transformándose hasta el día de hoy en lectura obligada para los estudiantes de medicina y anatomía.

⁷² Quizás la obra *La desolladura de Sisamnes* de Gérard David (1498), es un ejemplo de las vivisecciones, pues se aprecia un hombre con los ojos abiertos siendo abierto y desollado, rodeado de varios hombres que lo contemplan.

Luego de revisar el vínculo entre ciencia – arte – abyección, la pregunta que surge es, ¿por qué visualizar un cuerpo abierto en alguna de estas publicaciones no tiene el mismo carácter perturbador que las pinturas abyectas?, pues bien, se debe a que lo abyecto emerge sólo cuando es inesperado y el contexto no justifica su aparición. Es decir, para que surjan reacciones a lo abyecto, el contraste a utilizar debe ser el divergente, donde lo sorprendente sea el estímulo que enfrenta esto real con el espectador de la puesta en escena.

Si se piensa, por lo tanto, en la conmoción que causaron en el circuito artístico y religioso de la época, cuadros como: el *Tríptico de San Pedro mártir* de Fra Angélico (1425), en el que se ve el ataque asesino al santo, quien tiene la cabeza sangrante, mientras escribe en el suelo con su propia sangre; o *Lección de Anatomía del doctor Nicolaes Tulp* de Rembrandt (1632), donde se representa una clase en la que se realiza una autopsia; o en las *Pinturas Negras* de Goya: *Bodegón con costillas, lomo y cabeza de cordero* (1808), muestra trozos de un animal carneado a la espera de su consumo y *Saturno devorando a su hijo* (1819), pintura en la que vemos un acto caníbal, representado por el dios del tiempo Chronos tragándose a su hijo, como metáfora del inevitable paso del tiempo.

Este último artista “... se concentra en sus obsesiones y produce obras completamente originales, ajenas al gusto imperante libres y fantásticas, consecuencias de la enfermedad, el delirio y la amargura” (Varios Autores, 2006, p. 7). Afectado por situaciones familiares y por el acontecer histórico del momento (la Guerra de la Independencia) “... aumentan su angustia y su reclusión interior. Desaparece su

optimismo ilustrado, decepcionado por la invasión Napoleónica y su fe en el ser humano. Su paleta se vuelve más negra y su pincelada más empastada. La violencia invade sus obras...” (Varios Autores, 2006, p. 7).

Un artista más contemporáneo y reconocido por su abyección puesta en las figuras que pintaba y en su propia forma de ver la pintura, es Francis Bacon⁷³. Este destacado irlandés, que llevó una vida de excesos muestra su fascinación por:

... el accidente de circulación en el que halla singular belleza. Ese sublime espanto lo hipnotiza y le da nuevos ánimos. Un rayo de sol, la sangre, los cuerpos dispersos, las posturas fugitivas, los cristales rotos.

Y lo fascina un libro que compró en la juventud, en una librería especializada, y que trata de las enfermedades de la boca: erupciones, hinchazones, eflorescencias de las mucosas. Orgánico y vegetal.

Y también lo fascinan los mataderos y las carnicerías. Los animales colgados, la carne descuartizada, las salpicaduras, los diferentes tonos de rojo de la obsesiva sangre. Vuelve a citar a Esquilo: [...] *me es grato el hedor de la sangre humana*⁷⁴. (Borel, 1996, p. 13)

Su preocupación no era contar historias con sus cuadros, si no provocar sensaciones, siempre en el terreno del paroxismo. Con colores vívidos exteriorizaba un mundo interno plagado de amargura, soledad y angustia. “Nada nos describe Bacon, aborrece la narración —¡abajo la historia de la pintura!—, pero nos lo dice todo, nos lo dice a voces. *Querría pintar el grito [...]*, solía decir” (Borel, 1996, p. 5). Se advierte un contrapunto con el uso de los colores que se hizo en el periodo romántico para graficar emociones como la soledad y la angustia, pues en Bacon vemos que el contraste se realiza con colores cálidos y procurando que la imagen sea poco nítida, más que la visibilidad, es la expresividad de sus cuadros lo que le interesa transmitir (carácter estético interesante de

⁷³ Francis Bacon (1909–1992) Irlandés de nacimiento y radicado en Londres consiguió renombre en la plástica por su estilo provocador y ambiguo. Sus pinturas son reflejo de lo figurativo idiosincrásico, que se caracteriza por la deformación pictórica y por lo ambiguo en la expresividad.

⁷⁴ Véase: *La Orestíada* de Esquilo.

estudiar para ser usado en la obra teatral más adelante). Las pinceladas del irlandés se originan por una profunda admiración estética de lo que se oculta en el interior del cuerpo. La boca es su fetiche.

Su palpitante inquietud por instalar en la escena todo lo invisible, lo visceral, se traduce en:

Lo que no se podrá nombrar si las percepciones se mezclan y confunden: mareos, vómitos, espasmos, embriaguez (y no la embriaguez poética o metafórica, sino la embriaguez fruto del alcohol bebido sin tasa). Mareo de la sensación, de lo que discurre por el interior de la cabeza y del cuerpo. Pintura física, y del gesto ante todo. Pinceles humedecidos en el fluido orgánico. (Borel, 1996, p. 5)

En su obra *Dos figuras* (1953) y *Figura con carne* (1954), muestra como veía el mundo privado. Como exacerbaba, a través del color y la forma, los gestos y los cuerpos que disponía en sus lienzos. Una de sus características es que logró transmitir el horror de lo íntimo a los ojos de los espectadores, provocando escalofríos con sus imágenes violentas y con sus figuras humanas de proporciones trastocadas⁷⁵. Son estas figuras humanas trastocadas las que llaman la atención en la obra de este pintor y que gatillan la búsqueda escénica para lograr materializarlas en el montaje de tesis.

Ahora bien, tras haber revisado algunos de referentes visuales que han experimentado en el campo de lo residual, cadavérico, etc., es necesario indagar en la presencia de la abyección en las artes escénicas.

En la tragedia griega, y según Aristóteles, lo terrible debía ser mencionado por el actor, pero en ningún caso, concretarlo en imágenes o acciones en el escenario. Nos

⁷⁵ Véase: <http://www.francis-bacon.com/>.

comenta que los sentimientos trágicos están relacionados con el pensamiento, por ende son enunciadas por la palabra: “Pertenece al pensamiento todas aquellas cosas que deben ser producidas por el discurso. Sus partes son la demostración, la refutación, el producir las pasiones – como piedad, el temor, la ira y otras por el estilo – y establecer la grandeza y pequeñez de las cosas” (Aristóteles, 2011, p. 93). Y aunque no niega que deben estar presentes en la composición “Hay sin embargo una gran diferencia en que tales cosas se expresen por medio de las acciones, o que sean establecidas mediante el discurso por el orador; porque en el drama deben aparecer sin que se les enseñe, mientras que el discurso deben establecerse por el orador y surgir en el transcurso de la exposición” (Aristóteles, 2011, p. 93). Sin duda alguna, esta “censura” se evidencia al revisar rápidamente los textos de las grandes tragedias clásicas, en las que se anuncian como ya realizadas todas las atrocidades. Por ejemplo, cuando Edipo se arranca los ojos no lo hace en escena, él aparece más tarde ciego y herido, seguramente ya auxiliado en su dolor, sin que el público pueda apreciar su autoflagelación.

Estas reglas de buena forma, que predica el filósofo, se diferencian bastante de lo permitido en la escena románica, ya que, aunque no era una pieza teatral, las luchas de gladiadores en el Coliseo Romano eran un verdadero espectáculo imperdible. El teatro con capacidad para reunir a 50.000 espectadores, se repletaba de morbosos asistentes hambrientos de ver las sangrientas batallas entre prisioneros, condenados y ciudadanos que por mejorar su situación económica exponían su vida hasta la muerte.

El Imperio de Nerón es reconocido por sus avances en el comercio y en el hacer cultural, pero también por su abusivo mandato⁷⁶. Debido a esta situación social, se buscó distraer la atención del pueblo, otorgándole espectáculos que los entretuvieran, y a la vez, los llenaran de terror.

Trescientos pares de gladiadores lucharían hasta la muerte y mil doscientos criminales condenados serían devorados por los leones. También habría luchas entre elefantes y rinocerontes, búfalos y tigres y leopardos contra jabalíes. Y, como número especial, veinte bellas jóvenes serían violadas por asnos. La entrada para los sitios posteriores era gratuita. Las primeras treinta y seis filas de asientos tendrían un precio reducido (Mannix, 2004, p. 2)

Son quizás estos los primeros vestigios del vínculo de lo espectacular con lo feo directamente en la escena. En cambio, la irrupción de lo abyecto en las últimas décadas, si bien no ha perdido su carácter político e irreverente, emerge más bien como resultado de oponer el sentido de lo Real al sentido de Representación.

Las prácticas escénicas en esta última década se han hecho eco de ese interés por lo real, más allá de su conversión en signo, en elemento narrativo o en imagen demudada. No se trata de mostrar la posibilidad de presentar lo real prescindiendo de cualquier construcción, sino de mostrar que la incorporación de la composición formal, o incluso de la ficción, el tratamiento visual y narrativo de lo efectivo, no tiene por qué acabar ocultándolo. (Sánchez, 2012, p. 23)

En definitiva la apertura a lo Real en las artes escénicas demanda de los creadores que se efectúe un cruce entre lo ficcional del teatro tradicional y las nuevas claves que trajo consigo el teatro posmoderno, sin embargo, genera el problema de la representación de la realidad versus la irrupción de lo real, al no resolverse fácilmente su conexión; por

⁷⁶ Él es responsable del asesinato de su hermanastro y también de su propia madre. Es famosa la leyenda que cuenta que cuando Roma ardía, él, indolente, tocaba su lira. La tiránica sombra que acompaña a Nerón se fortalece cuando la historia muestra a un pueblo que desfallecía de hambre, a ejércitos a punto de amotinarse, a causa de un reinado abusivo y cargado de crímenes.

ejemplo cuando se muestra el contraste de una realidad compartida que no es consciente por todos.

Este cambio paradigmático de lo representacional que ocurre en los 70's, se debe en gran parte a la gestión realizada por el auge de la performance y el aplastante fulgor del Futurismo de Marinetti⁷⁷, con su Teatro de Variedades. Ambos, son los puntapiés iniciales para incitar a la exploración en el lenguaje teatral, sobre todo por el radicalismo en el hacer y en su ideología, los cuales se oponen a todo paradigma anterior:

El Teatro de Variedades es hoy el crisol en el que bullen los elementos de una nueva sensibilidad que se prepara. Se encuentran en él la descomposición irónica de todos los prototipos gastados de lo Bello, de lo Grande, de lo Solemne, de lo Religioso, de lo Feroz, de lo Seductor y de lo Espantoso, y también la elaboración abstracta de nuevos prototipos que sucederán a éstos. (Sánchez, 1999, p. 115)

Por su parte, artistas como Kaprow, Dine, Oldenburg, Cunningham, Rainer, Paxton, etc., incursionaban en experiencias que transitaban entre el happening y las performances, siempre concebidas como acontecimientos en presente, influenciando a lo que sería posteriormente el teatro radical. Nace también el uso del documentalismo y/o de la historia reciente, no sólo como parte del contenido, si no que esta vez se asume como forma.

En su libro *Performance: teoría y prácticas interculturales* (2000), Richard Schechner comenta lo ocurrido con la performance *Arbeit Macht Frei vom Toitland Europa*⁷⁸ del Centro Israelí de Teatro de Akko; en la que se juega con la presencia del

⁷⁷ El manifiesto del Teatro de Variedades (1911), buscaba romper con las estructuras clásicas, revelándose contra toda forma imperante. Había que destruir todo lo existente para crear todo de nuevo.

⁷⁸ Esta obra sitúa al público en un recorrido por lugares en los que queda registro real del Holocausto. Los asistentes son recibidos por guías que se presentan como sobrevivientes, quienes relatan historias que al

público y se le presenta una historia real, usando lugares representativos de la misma y con acciones que se ejecutan en tiempo real con la ayuda del público:

El efecto de Arbeit se debió al movimiento de lugar a lugar, el ambiente claustrofóbico, la comida compartida, la intensidad del discurso directo y el proponer cuestiones y analogías histórico/éticas. Arbeit habitaba un espacio conceptual y real ubicado entre lo que normalmente se piensa como teatral –simbólico, no-de-veras– y lo que es real: el museo del Holocausto, actores cuyas identidades se deslizan del “yo” al “personaje”. Se sirvió y se comió una comida, el cuerpo de Khaled sangró, las hinchazones eran reales. Como en un seder o una t’aziyeh, las acciones eran al mismo tiempo reales y simbólicas. (Schechner, 2000, p. 235)

Se puede apreciar claramente que tanto el Futurismo como la Performance, intentaban recuperar el carácter estésico en la producción escénica, y una de las estrategias era el uso del real.

Una vez que se ha mostrado la irrupción de lo real en las artes escénicas, es oportuno volver al punto de la incorporación de lo abyecto en la escena contemporánea.

Para los artistas una de las acciones más recurrentes para instalar una estética abyecta es la flagelación, en la que al poco tiempo de realizada la acción se evidencia en el cuerpo de los performers sangre o heridas, que logran provocar reacciones involuntarias en los espectadores. Es el caso de lo ocurrido a los asistentes de la performance *Lips of Thomas* de Marina Abramovic, efectuada en 1975 en la galería Krinzinger de Innsbruck, donde la yugoslava se rasguña su piel para dibujar la estrella judía en su vientre. Los espectadores “...vieron brotar sangre e imaginaron el dolor en el propio cuerpo, y esa percepción incidió directamente en su reacción corporal. La corporalidad o materialidad

poco rato son vivenciadas de alguna manera por el mismo público. Véase: el capítulo Teatro del libro “Performance: teoría y prácticas interculturales” de Richard Schechner.

de la acción prevaleció en este caso claramente sobre la signicidad” (Fischer-Lichte, 2011, p. 36).

La cualidad que lo abyecto tiene al estimular sensaciones y emociones sólo con su presencia, confirma su carácter perceptivo más que racional: “el efecto físico motivado por las acciones parece prevalecer en este caso (...) Y puede que precisamente ese efecto –el corte de la respiración o la sensación de náusea– sea el que ponga en marcha el proceso de reflexión” (2011, p. 36). Es por esta característica, que el arte de acción y la performance han sido los que utilizan con mayor frecuencia la abyección dentro de sus estrategias, por su capacidad de desarrollar relaciones igualitarias entre actores y espectadores, compartiendo la responsabilidad de la escena para que efectivamente se genere una experiencia.



Figura 17. Hermann Nitsch. Teatro de Orgías y Misterios, mediados de la década del 50

Si a lo anterior se suma el concepto de ritual, es posible que los asistentes a un espectáculo participen comprometidamente, como los invitados a las muestras de Herrmann Nitsch con el accionismo vienés, donde sus participantes accedían a ser bañados en sangre de animal, agua sucia, fecas y otros desechos; por su puesto, además

de otorgarles la libertad de “...desollar y despedazar un cordero en las que no solamente los actores, sino también los participantes entran en contacto con objetos taburizados en otros contextos, en ellas es posible además tener experiencias sensorialmente singulares” (2011, p. 38). En palabras de Fischer-Lichte, lo que opera aquí es el Búcle de Retroalimentación Autopoiética, que se analizó en el apartado de Visualidad y Percepción en el primer capítulo, puesto que “Hagan lo que hagan los actores, sus actos tienen efectos en los espectadores, y hagan lo que hagan éstos tendrán igualmente efectos en los actores y en el resto de los espectadores” (2011, p. 78). Por consecuencia, como se ha visto, lo abyecto apela a una experiencia sinestésica, donde los sentidos adquieren relevancia al ser el canal que primero se enfrenta al estímulo en la escena, ya sea mediante la acción (tacto), a lo que se ve en escena (vista), a lo que se escucha en el ambiente (audición), a lo que se degusta como parte de la acción (gusto) o a los olores y hedores que se expelen como parte de la acción (olfato). Esta multi-condición de alterar el estado, amplía y supera la condición semántica racional de lo que se dispone en el escenario, más bien opera una especie de empatía por ese ser que se expone en la escena y que referencia al propio cuerpo, actos transgresores, crueles o repulsivos, que seguramente no se ha detenido a mirar en la realidad y que al ser puestos en el contexto teatral, se vuelven siniestros por operar en lo marginal, en donde se rompe la lógica y aparecen los temores y angustias que no se pueden controlar.

CAPÍTULO III.- APROPIACIÓN DEL CONTRASTE EN LA PUESTA EN ESCENA *DE INMUNDA*

Porque destruyo mi propio trabajo
Yo soy un error
Porque soy un atado de nervios
Yo soy un error
Porque soy insensible
Yo soy un error (Fabre, 2009, p. 23)

3.1. Definición operacional: el contraste aplicado en la escena

En la primera etapa de la investigación se hizo latente que el área específica de la pesquisa sería la composición escénica, pues el interés se centraba en estimular la percepción de los espectadores, a través del contraste aplicado en las estéticas de la fealdad, vistas en el capítulo anterior.

Habiendo finalizado el levantamiento de información respecto al contraste como procedimiento, iniciamos el proceso creativo para vincular concretamente lo que se consiguió en el marco teórico y generar hallazgos en la fase práctica. Antes de describir este proceso creativo revisaremos la definición operacional del contraste con la que se enfrentó la construcción de la obra *De Inmunda* en su aspecto compositivo:

El contraste es una cualidad compositiva que se utiliza para comparar dos o más condiciones estéticas que son diferentes entre sí a nivel de imagen, o bien, son opuestas en sus atmósferas, percepciones y/o en su concepción ética. Al aplicarse el contraste en una escena teatral, es posible potenciar, a través de los sentidos, el mensaje explícito o la metáfora utilizada como elemento narrativo en una puesta en escena. El contraste puede aparecer en su condición radical, violenta o por medio de sutilezas en la composición⁷⁹.

⁷⁹ Definición del autor.

Llegados a este punto, confirmamos que el contraste tenía más posibilidades de aplicación que sólo desde el campo visual; pudiendo ser empleado de diferentes maneras en el área de la dirección, en tanto se relaciona directamente con otros aspectos de la composición como el ritmo, el movimiento, el énfasis, etc.; de este modo, contrastar se vuelve una necesidad estética para que, con la percepción del espectador, éste pueda comprender intelectiva y estéticamente las diversas dimensiones y lecturas de un montaje con las características de la obra *De Inmunda*. Del mismo modo, el contraste entre belleza y fealdad fue asumido no sólo como ideales estéticos en su condición visual o perceptiva, sino también por su referencia a los binarios orden-caos, bien-mal, limpio-sucio, vida-muerte, salud-enfermedad, etc.

3.2. Premisas del proyecto escénico

Las disquisiciones respectivas al uso del contraste para ser aplicado en el teatro extraídas después de redactar el capítulo I y II, revalidaron la permanente presencia de lo bello y lo feo en el arte, claro está que con un alto énfasis en lo relativo a la belleza. Estos capítulos evidenciaron una serie de opciones técnicas del contraste que pueden ser empleadas en la percepción de una puesta en escena: visualidad, iluminación, sonoridad, espacialidad, construcción de imágenes escénicas, actuación, composición estética, gama cromática, pureza o cruce de estilos, etc., por lo que generamos un esquema con las diversas alternativas para poder estudiarlas y probarlas en el montaje. De cara a una mejor comprensión se segmentará este esquema según el área en la que podría ser destinada:

Tabla 3. Cuadro sinóptico de los tipos de contrastes posibles de aplicar en la interpretación⁸⁰.

Contrastes en la Interpretación	Descripción
Interpretación realista en contraste con actuaciones oníricas, metafóricas o abstractas	En el contexto de los posdramático, la convivencia de dos o más lógicas es valorable, ya que ambas pueden aportar variedad de imágenes sin perder la intencionalidad o generar confusión por estar en la misma escena. Así como Kantor utilizaba muñecos para contrastar el cuerpo vivo del cuerpo autómatas, una interpretación realista de un personaje puede contrastarse si ese mismo personaje desarrolla una corporalidad o visualidad no naturalista y evidentemente más extraña.
Representación mimética (personaje) en contraste con la presentación performativa (actor)	Inter-relación de dos formas diferentes de escenificación que facilitan la multiestabilidad perceptiva ⁸¹ . El contraste se presenta al igual que en el ítem anterior en la cualidad de la interpretación, puede convivir un personaje realista con la aparición de la persona que interpreta este personaje. Es decir, el intérprete como “Ser” en la escena. Si bien, el objetivo no es igual al distanciamiento usado por Bertolt Brecht ⁸² , si es posible ver a un actor ejecutando su personaje y luego verlo haciendo un relato testimonial o poniendo su propio cuerpo en crisis dentro de la lógica de la puesta en escena.
Personajes realistas coherentes con la diégesis de la obra en contraste con personajes “extraños” sin relación aparente	Como una de las posibilidades escénicas que Kantor le otorgó al contraste, fue la de instalar personajes sin relación con los acontecimientos, lo cuales provienen de un sin sentido y en ocasiones mantienen con una alta carga sensorial. No se busca una intención mayor en la escena con estas intervenciones, salvo la de provocar, confundir y posibilitar que el espectador le entregue el significado que mejor le parezca.
Uso de opuestos en la interpretación de un personaje (contrastes presentes en el mismo)	Aunque la concepción de trabajar contrastes en la construcción de personajes proviene del realismo ⁸³ , siempre es interesante ver dualidades u oposiciones en lo escénico, pero además visualizar esos contrastes en la apariencia, corporalidad, gestualidad, etc. enriquece mucho más la percepción de ese personaje. La diferencia radical permite evitar la monotonía, aumenta la expresividad y acentúa las contradicciones.

⁸⁰ Se recuerda que el concepto de interpretación en esta tesis se refiere a la ejecución de actores, bailarines y músicos en la escena, para distanciarse del término actuación, que es relativo a los actores fundamentalmente.

⁸¹ Se refiere a la capacidad de un espectador de percibir diferentes estímulos en diferentes códigos sin perder comprensión ni interés.

⁸² En este caso se apelaba a la aparición del actor para distanciar de la historia y generar reflexiones políticas en el público.

⁸³ Véase Stanislavsky, Constantin, *Mi Vida en el Arte*, 1981 y Chejov, Michael, *Lecciones para el Actor profesional*, 2010.

En las clasificaciones recientes se hace mención a los diferentes recursos que se pueden aplicar en la interpretación dentro del contexto de un montaje posdramático, y en cuyo interés está centrada la percepción y visualidad. Extrayendo algunas referencias de las ideas que Tadeusz Kantor llevó a cabo en el trabajo con sus actores, contrastando la presencia del cuerpo vivo con un cuerpo autómatas o un cuerpo extraño dentro de la ficción.

Tabla 4. Cuadro sinóptico de los tipos de contrastes posibles de aplicar en la composición estética (visualidad, espacialidad, iluminación, planta de movimiento, etc.).

Contrastes en la Composición estética	Descripción
Ley del contraste según la Gestalt	Dependiendo de la posición relativa de diferentes elementos será la atribución de cualidades que se le otorgue a cada uno (como el tamaño de los mismos). En directa relación con la planta de movimiento o la ubicación de los objetos será el efecto perceptivo que éstos tengan, vale decir, distancia entre acción y público o disposición en el espacio de los objetos según la intención que se le quiera brindar.
Contrastes en la luminosidad	Según J. Aumont, dos objetos parecerán tener la misma luminosidad si su luminancia relativa en relación con su fondo es la misma, cualesquiera que sean los valores absolutos de estas luminancias. La luminosidad de dos objetos puede percibirse como la misma, siempre y cuando su interacción con el fondo sea similar. Posible de aplicar para presentar dos objetos diferentes como similares.
Contrastes de color: lo blanco en contraste con el negro; lo caliente con lo frío; y lo pequeño con lo grande	Al aparecer dos contrarios absolutos el nivel de contraste se incrementa. Significados de virtud, verdad, salvación de la luz frente a impiedad, pecado, existencia aterradora que otorga la oscuridad. Estos opuestos en contraste permiten demarcar la espacialidad o diferenciar las cualidades entre ellos de un objeto, personaje o elemento escenográfico.
Movilidad en contraste con Inmovilidad	El movimiento capta o diluye la atención, al enfrentarse ambas cualidades, una de las dos será más latente en la escena. La mezcla de la danza con la actuación en una escena facilita el probar este contraste porque existe mayor exploración corporal en la danza a diferencia de la actuación realista.
El uso realista de un Objeto cotidiano en contraste con el uso metafórico del objeto	Tal como ocurre con los personajes extraños o acciones sin sentido, los objetos usados en contexto de realismo, pueden adquirir otros significados en la lógica abstracta o metafórica dentro de una misma escena (Rodrigo García), lo importante es usar este contraste con una intención provocativa.

Intensidad de aparición, divergencia o sorpresa	Cuando fallan los principios de selección, la economía de la atención debe organizarse de acuerdo a estos criterios (<i>Estéticas de lo performativo</i> ⁸⁴). El contraste funciona aquí como mecanismo de quiebre, en tanto modifica el status quo anterior y genera nuevos estímulos, idealmente no esperados por el espectador. El reframing utilizado en las terapias psicológicas funciona de este modo, pues así el paciente puede poner en perspectiva una situación al compararla con otra.
El ideal bello en contraste con el real feo (transgredir el canon)	Trascendiendo el carácter que otorgan a las formas o imágenes, lo bello y lo feo se contrastan éticamente y atmosféricamente. Aquí el contraste opera cuando la presencia de ambas estéticas se utiliza con un fin provocador o de choque (posible de ver en Kantor y García, así como en las vanguardias de principios del siglo XX).
Música y efecto de sonidos	La sonoridad tiene una rápida capacidad de estimular la percepción, ya sea por las armonías en contraste con sonidos estruendosos o fuera de ritmo. Permite también marcar diferencias entre las nuevas escenas y las anteriores, para colaborar con el salto perceptivo que se desee estimular en los asistentes a la obra.
Emociones agradables en contraste con emociones desagradables	Como fue expuesto por Luis Advis en la obra citada en el capítulo I, la emoción desagradable puede funcionar estéticamente como contraste, pero no convertirse en la estimulación dominante. Esto es porque lo desagradable se puede soportar por menos tiempo, influyendo en la atención del espectador.
El ideal de la vida en contraste con la vacuidad, apariencias y ausencia	Permite a nivel de composición oponer energías tan radicales como la vida (efervescencia-salud) con el gesto mínimo, la falta, lo que no se concreta (la muerte). Este contraste fue uno de los que mayor preponderancia tuvo en la obra de Tadeusz Kantor, pues él observaba que, tras la segunda Guerra Mundial, la vida real se encontraba sometida a la condición de la muerte, posible de observar en los cuerpos y rostros de los sobrevivientes.
Lógica de la acción en contraste con acciones fuera del sentido común	En Kantor es posible observar, al igual que la inclusión de personajes abstractos en un entorno realista, la ejecución de acciones que no tienen nada que ver con la lógica imperante y así dar paso a una nueva condición relativa al sin sentido. Una especie de absurdo para contrastar lo presentado en la escena con el campo de lo fantasioso o lo ilógico.
Música clásica en contraste con canciones populares	La sonoridad de una obra es como la vida, ya que reúne diferentes aspectos en un mismo contexto. El teatro puede mezclar sin generar rechazos, al contrario sus diferencias se realzan en contraste con lo otro. Rodrigo García busca hacer un teatro que no tema a la relación de lo diferente, de lo opuesto.

En el cuadro sinóptico analizado arriba se seleccionaron procedimientos del contraste provenientes de la psicología, de la plástica, de la música, de las artes visuales y del teatro, los cuales permiten la convivencia de contrastes entre la belleza y la fealdad; comprendiendo su simbiosis y rechazo permanente debido a los valores morales

⁸⁴ Se refiere al libro publicado por Erika Fischer-Lichte, *Estéticas de lo performativo* (2011), en el que plantea las modalidades de percepción que ocurren en las realizaciones escénicas contemporáneas, estableciendo diferencias con la percepción del teatro tradicional.

adjudicados a cada una de estas estéticas a lo largo de la historia, tal como fueron descritos en el segundo capítulo. Lo anterior nos permitió tener claridad respecto a cómo utilizar el contraste de lo bello y lo feo a nivel de la experiencia estética, es decir desde lo percibido integralmente y no sólo desde la visualidad como ocurre en la plástica. Esta influencia en la experiencia estética de la obra, incrementó el valor de lo convivial que implica, entre otras prácticas, que los acontecimientos ocurran en tiempo real, es decir en presente, para afectar el campo perceptivo del espectador.

Tabla 5. Cuadro sinóptico de los tipos de contrastes posibles de aplicar a nivel dramático.

Contrastes a nivel dramático	Descripción
Evidenciar proceso creativo en contraste con la ficción dramática	Una de las cualidades de lo performático es no esconder el dispositivo escénico, por lo tanto, este contraste se genera como efecto de distanciamiento ⁸⁵ , con el fin de refrescar la percepción del espectador y de anular la ficcionalidad, causándole un choque al obligarlo estar en presente y reconocerse como espectador de un montaje teatral. Este recurso contrastante es ampliamente utilizado por Rodrigo García en sus trabajos.
Efecto combinado de dos o tres géneros (disciplinas para narrar en contraste)	En la práctica moderna se acepta la presencia de una o más disciplinas en un espectáculo, casi con la intención de crear una obra de arte total, como le llamaba Wagner, pero siempre se establece que uno de ellos debe ser el dominante ⁸⁶ . Bajo la premisa de que los intérpretes (actores, bailarina y músicos) estén en vivo en la escena, sugiere que sus áreas artísticas se conjuguen para servir de contraste de estilos, obligando a un salto perceptivo del espectador.

⁸⁵ La clasificación de distanciamiento que se menciona en este cuadro es realizada por el autor de la tesis, comprendido como el recurso que separa la percepción del espectador de la trama y lo devuelve al acontecimiento realizado en presente y en ningún caso es similar al efecto *Verfremdungseffekt* desarrollado por Bertolt Brecht, cuyo objeto era otorgarle al público una posición de cuestionamiento, de tensión crítica frente a la representación que estaba viendo, y de esta forma él fuera capaz de generarse su propia opinión del tema instalado en la escena.

⁸⁶ La intención de esta tesis no es indagar en lo multidisciplinario, pero es preciso mencionar que corrientes más contemporáneas señalan la posibilidad de trascender lo inter o multi disciplinario para dar paso a la transversalidad, es decir un proceso en el que se utiliza un aspecto propio de un género artístico y es utilizado en otro sin perder sus particularidades, pero deviniendo en un resultado diferente de los elementos conjugados.

Texto, fábula o acción en contraste con construcción de imágenes escénicas	Cualidad de reemplazar o superponer una imagen escénica en vez de usar el texto, fábula o acción como elementos narrativos. Al poder utilizar la danza o al manejar una concepción de la interpretación más amplia que la de caracterizar y enunciar un texto, la creación de imágenes que movilicen la percepción en la obra adquiere validez para contrastar el valor literal y realista de la dramaturgia clásica.
Lo trágico en contraste con lo cómico; Actitud: la barbarie con la sutileza; y la inocencia con la violencia	La relación que lo relativo a la belleza tiene con valores y conductas éticas, permite considerar diferentes estilos y actitudes en escena como posibles contrastes para potenciar imágenes. Además, generan matices, descanso y repentinas emociones por divergencia. Para Rodrigo García, el caos en contraste con lo sublime o lo delicado, siempre se vuelve más terrible, por ende aumenta su valor provocador.
Naturalismo en contraste con la abstracción	El Naturalismo ofrece un realismo extremo que al contrastarse con escenas abstractas o metafóricas consigue mezclar imaginarios disímiles y paralelos; pudiendo crear escenas de una poética delicada o volverla en una poética del horror, como las que pretendía Tadeusz Kantor en su Teatro Cricot 2.
El uso de la denuncia literal en contraste con la ironía	A nivel de dramaturgia y de acciones escénicas, se exponen los temas, pero se diferencian en su enunciación, pues lo que se hace contrastante con lo que se dice. En el caso de Rodrigo García, éste usaba la ironía para no declarar una sola visión en su trabajo, pues la idea no es dar respuestas sino abrir interrogantes.

En la construcción dramatúrgica también se empleó el contraste, dado que nuestro montaje se enmarcaba en el contexto de lo híbrido, lo que permite jugar con disciplinas diferentes, o mezclar estilos, textualidades, etc. Por construcción dramatúrgica, entonces, para este proceso creativo se concuerda con lo señalado en el prólogo⁸⁷ de *Repensar la dramaturgia*: “...la utilización del cuerpo como elemento narrativo y narrador en el que ocurre y tras el que discurre la fábula en un mismo espacio y tiempo, y donde el movimiento y la expresión articulan una determinada semiótica, conforma una nueva dramaturgia en la que la palabra deja de ser imprescindible” (2010, p. 5). Es decir, los contrastes de la tabla recién expuesta guardan relación con este novedoso alcance de lo dramatúrgico.

⁸⁷ Pedro Alberto Cruz, como Ministro de Turismo y Cultura de Murcia, durante el año 2010 escribió un texto que abre la edición de *Repensar la dramaturgia*, la cual reunía escritos de diferentes autores sobre las nuevas dramaturgias contemporáneas.

Habiendo identificado las tipologías de contrastes usados por los referentes de dirección tanto como en las teorías psicológicas y artísticas, se planificó la etapa práctica de exploración del proceso creativo que nos llevó a construir la dramaturgia de la obra, definir estéticas, trabajar con los intérpretes y equipos técnicos, pero principalmente para tener un soporte teatral en el cual probar las aplicaciones del contraste seleccionadas.

3.3. Metodología del proceso creativo

Con las definiciones artísticas básicas hechas y considerando la necesidad de probar los hallazgos conseguidos en la investigación teórica, se convocó a los intérpretes de la compañía dirigida por este autor, llamada *La Maniako Teatral*⁸⁸, incorporando adicionalmente a profesionales de otras disciplinas como la música, la escritura, la danza y lo audiovisual; con quienes trabajamos a partir del plan metodológico de investigación práctica que se diseñó como carta de navegación para el trabajo en los ensayos⁸⁹.

La planificación de ensayos se estructuró para ser realizada en tres días a la semana por cuatro horas cada sesión, iniciándose en el mes de Septiembre del 2014, con los siguientes participantes⁹⁰: las actrices Tamara Peralta y Lucero Villouta⁹¹, el actor José

⁸⁸ La Maniako Teatral es una agrupación emergente de creadores teatrales que se fundó el año 2012 en Santiago de Chile y es liderada por el autor de esta tesis. Ha realizado obras escénicas para salas de teatro, performances domésticas y teatro pedagógico. <http://www.lamaniakoteatral.wix.com/lamaniakoteatral>.

⁸⁹ De esta manera se efectuó la reunión de lanzamiento del proyecto en el mes de septiembre, en una sala de la Escuela de Teatro del Instituto Profesional Los Leones, lugar que cobijó las primeras dos jornadas; para posteriormente trasladarse durante 3 meses a una sala de ensayo en el Centro Cultural La Chimba de la comuna de Recoleta, y continuando los últimos 3 meses en una sala de la escuela de danza de la Universidad Arcis, sede Huérfanos.

⁹⁰ Además de los intérpretes que iniciaron el proceso de ensayo, se contó con la colaboración de otros profesionales como Daniela González (Productora), Sofía Stefoni (Actriz, quien desistió de continuar, tras

Valdenegro⁹²; la coreógrafa Pamela Morales⁹³; el compositor musical David Capdepon⁹⁴, junto a Sebastián Silva⁹⁵ (clarinete) y Joaquín Benavides⁹⁶ (violín); el dramaturgo Víctor Pacheco⁹⁷; y Flavio Cornejo⁹⁸, quien colaboraría con la asistencia de dirección, y finalmente Mercedes García⁹⁹, Directora de Arte, quien se encargó de la aplicación del contraste en el espacio. Así se conformó el equipo responsable de la escenificación del proyecto *De Inmunda*, anclado en la poética de la compañía *La Maniako Teatral*.

Estructuramos esta investigación práctica para que se realizara en un tiempo extendido, con el objetivo que el equipo pudiese descubrir las vinculaciones artísticas con las estéticas y temáticas sugeridas, así potenciar su internalización, comprensión y apropiación adecuadamente. Sobre todo porque al trabajar desde la práctica como investigación, “la experiencia artística es un fenómeno complejo que involucra lo cognitivo y lo afectivo permitiendo una aprehensión de las vivencias del ser humano que rara vez encontramos en otros espacios disciplinares” (Grass Kleiner, 2011, p. 87). Esta

pensar en la temática y en las estéticas en la que se trabajaría, por reconocerse vulnerable a causa de situaciones personales); la artista visual Gabriela Rivera (quien expuso su visión autoral con estéticas disidentes). Más tarde se sumaron José Burdiles como operador de iluminación (estudió teatro en el instituto Aiep); Pamela Poblete y Pamela González como comunicadoras audiovisuales; Fernando Escobar como fotógrafo (registro fotográfico); y en la primera fase del diseño Patricio Munita (docente de maquillaje y comunicador audiovisual).

⁹¹ Actrices egresada del IP Los Leones. La primera es fundadora de la compañía y la segunda se incorpora a la La Maniako Teatral el año 2013.

⁹² Actor egresado del Instituto AIEP. Se incorpora a la compañía La Maniako Teatral el año 2014.

⁹³ Licenciada en danza egresada de la Universidad UNIACC, actualmente es directora de La Petit Cía.

⁹⁴ Compositor y músico egresado del Instituto Projazz.

⁹⁵ Músico estudiante de clarinete y música docta de la Universidad Mayor.

⁹⁶ Músico estudiante de violín en la Facultad de Música de la Universidad de Chile.

⁹⁷ Actor, dramaturgo y escritor. Entre sus textos se encuentra la novela *Quilto* y la dramaturgia compartida de *Perros Huachos*.

⁹⁸ Estudiante de Teatro del IP Los Leones.

⁹⁹ Directora de Arte de cine, televisión y teatro. De origen español actualmente se encuentra radicada en Chile. <http://www.mergarcianavas.es>.

convivencia de lo cognitivo y lo afectivo funciona como un contraste para comprender desde lo vivencial un aspecto teórico, lo que permite aprovechar la flexibilidad que ofrece su estructura para modificar la planificación metodológica¹⁰⁰ en el transcurso del proceso y porque es en el hacer donde el recorrido teórico encontraría buen puerto.

Las etapas de investigación se dividieron en tres:

- Laboratorio teórico-escénico: Hacia la construcción de una puesta en escena,
- Dirección de intérpretes: Contraste entre la teatralidad y lo performativo,
- Work in progress¹⁰¹: Reconocimiento del contraste en el convivio con el público.

3.3.1. Laboratorio teórico-escénico: Hacia la construcción de una puesta en escena

a) Acercamiento al universo conceptual

El objetivo de esta fase fue sumergir a los intérpretes en las inquietudes estéticas que teníamos desde la dirección: el contraste y el teatro posdramático; con el objetivo de que conocieran la visión general, y entregarles algunas coordenadas que motivaran su búsqueda personal en los ensayos futuros, de esta forma conducir la exploración para encontrar material escénico interesante para el montaje.

El primer concepto que se presentó dentro del terreno de lo posdramático fue el concepto de lo Real. Utilizando fragmentos del libro *Representaciones de lo Real en la*

¹⁰⁰ Milena Grass en su libro *La Investigación de los procesos teatrales* (2011), señala que: “Antes que un método de trabajo establecido a priori y útil para enfrentar el estudio de cualquier proceso creativo, lo que requiere en este caso es un diseño *in progress*, que acompañe al proceso de creación recurriendo a la observación directa del trabajo de mesa y ensayos, al develamiento de las puestas teóricas, artísticas y estéticas implicadas, al autoexamen del analista para dejar al descubierto sus propios puntos ciegos y al diálogo con el equipo creativo”.

¹⁰¹ Recordemos que work in progress es la presentación a público de trabajos artísticos en procesos, lo que significa que puede comprender diferencias importantes con el trabajo final. Este recurso metodológico es propio de la práctica como investigación.

época contemporánea de José A. Sánchez, estableciendo la tensión que existe entre la representación (entendida como ficción) y la performance (asumida como contexto de lo real). Esta dicotomía se graficó analizando el cuadro *El origen del mundo*, de Coubert, contrastado con la performance de la artista luxemburguesa Deborah de Robertis¹⁰², quien entró al Museo de Orsay en París, se sentó bajo la obra pictórica, se abrió de piernas y dejó ver su vagina al público presente. Esta imagen real del sexo femenino adquirió un valor peligroso al estar en presencia física en el museo, a diferencia del cuadro que ofrecía una apacible contemplación desde la pared.

Leímos también algunos extractos de los libros que han guiado la investigación: *Teatro Posdramático* de Hans Thies-Lehmann y el artículo *Teatro posdramático: las resistencias de la representación* de Óscar Cornago. Ambos textos sirvieron para identificar las cualidades de lo posdramático, obteniendo como resultado un cuadro comparativo que sirvió contrastar las grandes diferencias con el teatro canónico e identificar procedimientos de la dirección que acogieran al contraste como un recurso para desarrollar.

¹⁰² La performance, denominada *Espejo del origen*, consistía en que la performers se situaba bajo el cuadro del pintor, abría las piernas y exponía su sexo; abriéndolo para mostrar lo que la pintura no muestra. La acción ocurre mientras la artista repite un poema: “«Yo soy el origen, yo soy todas las mujeres. No me has visto, quiero que me reconozcas. Virgen como el agua creadora de esperma». “Artista expone su vagina frente a *El origen del mundo* de Courbet en París”. (*Espejo del origen* (12 de Junio del 2014) Recuperado el 03 de Septiembre de 2014, de https://www.youtube.com/watch?v=Rswt-cf_fWI_

Tabla 6. Cuadro comparativo del contraste entre lo posdramático y lo tradicional para el equipo *De Inmunda*.

Teatro Posdramático	Teatro Tradicional
1. Disminuye el valor del texto	1. La acción es impulsada por el texto
2. Imagen Real (presentación de lo cotidiano).	2. Imagen Estética
3. Lo real (Realidad)	3. La Ficción
4. Presentación (“aquí y ahora”)	4. Mimesis como Representación (Simulacro)
5. Uso del documentalismo y de lo testimonial como material dramaturgico	5. Narración externa de un dramaturgo
6. Recurrencia a la Enfermedad como signo visual y real	6. Uso del concepto de la Enfermedad desde la narración dramática
7. Performatividad ¹⁰³	7. Teatralidad
8. El Cuerpo como límite	8. El Cuerpo estético
9. Enfatizar características sociales frente al binario: Belleza-Fealdad y sus transfiguraciones estéticas (Grotesco, Abyecto, Siniestro, etc.).	9. Superioridad de la belleza estética como referente de armonía y equilibrio
10. Convivio – Experiencia: Conseguir respuestas emocionales y fisiológicas del espectador, a través de estímulos multisensoriales	10. Comprensión psicológica de la experiencia y en distancia con lo que ocurre en escena
11. Simultaneidad y fragmentación	11. Foco y Linealidad
12. Valor del intérprete como performer en vivo	12. Valoración del personaje por sobre el intérprete
13. Replanteamiento del uso y distribución del espacio escénico	13. Utilización de espacios convencionales y orientados a la italiana

Tras estas reflexiones teóricas se abordó el contraste desde la mirada pictórica, psicológica y escénica según el cuadro sinóptico¹⁰⁴ que se presentó al inicio de este capítulo, esto es, la aplicación en el uso de los colores y en la iluminación en la percepción visual desde la teoría gestáltica; y desde la visión de los directores Tadeusz Kantor y Rodrigo García, mediante el visionado de registros de sus obras *La clase muerta*¹⁰⁵ y *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* respectivamente¹⁰⁶.

¹⁰³ Véase: Debord, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*. Trad. revisada por Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano (1998). <http://sindominio.net/ash/espect.htm>

¹⁰⁴ Véase la Tabla 3. Cuadro sinóptico de los tipos de contrastes posibles de aplicar en la interpretación, disponible en la página 149.

¹⁰⁵ Grabación de la obra de teatro original *Umarla Klasa* del polaco Tadeusz Kantor (7 de junio del 2013) Recuperado el 11 de septiembre de 2014, de <https://www.youtube.com/watch?v=FUiJJ-k2H6c>

¹⁰⁶ Grabación de la obra de teatro *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's* de Rodrigo García, parte del archivo personal de la Doctora en teoría del Teatro por la Universidad de Valencia, España, y profesora tutora de esta investigación, Sra. Verónica Sentis Hermann.

Entonces, a partir de esta revisión introductoria a las particularidades del teatro posdramático y del contraste, se estableció como una de las premisas escénicas: el cuerpo del performer a disposición real y concreta en una escena ficcionada para generar contraste en la percepción del público, tal como lo articula Ariane Mnouchkine:

Porque por definición el teatro, el arte, es transposición o transfiguración. Un pintor pinta una manzana pintada, no una manzana. Hay que hacer aparecer la manzana. Una aparición. El escenario es un espacio de apariciones. (2011, p. 44)

Después, con miras a construir un texto que recoja la temática de la enfermedad, se encomendó a los intérpretes investigar sobre este concepto. Dos de ellos se centraron en relatar los síntomas, causas y tratamientos de afecciones como la gangrena, el sida o la poliomielitis; sin embargo, la intervención de la actriz Lucero Villouta se basó en la historia de las enfermedades. Nos mostró un aspecto ético de la mirada que la sociedad le ha dado a la enfermedad y cómo ha ido evolucionando la comprensión de sus orígenes en contraste con la condición patética que se le asigna a una persona enferma. La presentación se centró en los *Tratados Hipocráticos* (Hipócrates, 1990) y en indagaciones históricas que sirvieron para comprender la mirada que se les ha otorgado a los males de salud. Por ejemplo, en la Edad Antigua el padecer una enfermedad se consideraba un castigo de los dioses: “Más adelante Hipócrates plantea a las enfermedades como “desarmonía del buen orden del cuerpo”, indicando que su origen

es la alimentación y que por lo tanto mantener buenas dietas permitiría curar las dolencias”¹⁰⁷.

Justamente esta asociación entre enfermedad y moralidad llamó la atención al equipo, pues aunque hoy en día no se relacionan con espíritus o maleficios malditos, la condición del cuerpo enfermo todavía implica perder derechos sociales o presencia activa en las comunidades, relegándolos a las habitaciones de hospitales o postrándolos en sus camas por causa del posible contagio; pero esta vulnerabilidad se contrasta con que, a pesar de la condición frágil de salud, se enfrentan con atenciones deficientes en la calidad y en los tiempos de respuesta que requiere la gravedad de su enfermedad¹⁰⁸.

Esta primera etapa del laboratorio finalizó con una visita coordinada al Museo de Anatomía de la Universidad de Chile¹⁰⁹. En esta experiencia tuvimos la oportunidad de conocer la historia de la anatomía, para más tarde recorrer los pabellones de preparación de cadáveres, las salas de exposición donde se presentan fragmentos de cuerpos humanos con ciertas patologías o la sala de teratología¹¹⁰, en la que se exponen los cuerpos de no natos o recién nacidos con deformaciones graves incompatibles con la vida.

¹⁰⁷ Fragmento de la exposición presentada el 24 de Septiembre del 2014 por la actriz Lucero Villouta en la etapa de investigación teórica y en terreno realizada por los actores, con el fin de obtener material inspirador para la creación y montaje de la obra *De Inmunda*.

¹⁰⁸ Se debe agregar que la vitrina de las redes sociales para mostrar el cuerpo enfermo ha significado que las imágenes que se mantenían al interior de lo privado, hoy se viralizan y comparten a través de pantallas de computadores o de televisores, en muchas ocasiones con una mirada morbosa al ver el cuerpo de otro imposibilitado y banalizando su padecer, ahora expuesto.

¹⁰⁹ Véase www.museodeanatomia.cl.

¹¹⁰ Es en esta sala donde las sensibilidades del equipo, sobre todo las mujeres, se vio afectada, ya que distinguir rostros, miradas expresivas, posiciones, etc. de estos niños guardados en frascos, probablemente las conectó con su instinto materno y con la fragilidad de la vida.

Recordemos que este periodo de introducción teórica y de observación se articuló para acercarnos a la temática de la enfermedad, ya que aunque no teníamos claridad del argumento de la obra final, ni mucho menos de las características estéticas del montaje, se rescataron los contrastes perceptivos que el equipo experimentó en su acercamiento al tema. Graficando claramente las reacciones que se sienten al enfrentarse a imágenes que son tan crudas como reales y cotidianas, en tanto imágenes de la fealdad; pues apelan a los temores más humanos, como son la muerte y la pérdida de la autonomía. Estas conclusiones iniciales formaron parte de las premisas de composición que se llevaron más tarde a escena, a través de imágenes o acciones para dar cuenta del deterioro de la enfermedad y su significancia moral, estimulando en el espectador un sentimiento de empatía con los que les ocurriría a los personajes.

b) Experimentación escénica: aproximación corporal y performática

Finalizada la aproximación teórica, nos encontrábamos preparados para comenzar con la experimentación en la escena. Dadas las características del trabajo y la exigencia de tener que recurrir a lo real y usar el cuerpo como límite, se inició un entrenamiento físico y vocal¹¹¹, que preparó a los intérpretes para el trabajo psico-emocional que más tarde tendrían que enfrentar.

¹¹¹ El trabajo físico fue liderado por el actor Jorge Parra (Teatro Experimental de Pantomima) bajo la técnica del mimo corporal; luego el director y bailarín Andrés Gutiérrez, trabajó la acción mínima y la oposición de movimientos del Butoh; en el trabajo vocal, se contó con la colaboración de la actriz y profesora de voz, Laura Román, quién trabajó la voz basada en la técnica vocal de Cicely Berry (Directora



Figura 18 y 19. Entrenamiento físico inicial. Técnica Mimo Corporal dramático.



Figura 20. Entrenamiento butoh. Trabajo de la mínima acción con carga emocional.



Figura 21. Entrenamiento butoh. Ejercicio La Tortuga, trabaja el movimiento y concentración.

Vocal de the Royal Shakespeare Company, en Inglaterra y es reconocida por su trabajo como entrenadora en técnicas vocales y trabajo de texto. Además, ha sido durante mucho tiempo instructora en el London's Central School of Speech & Drama).



Figura 22. Entrenamiento butoh. Ejercicio La Flor, trabaja el movimiento contraído, dilatado y el tenso.

Con intensas sesiones psicofísicas se llevó el cuerpo al límite del cansancio, sometiendo a los actores a un fuerte training físico-vocal que ayudó a liberar la voz y a que el sonido surgiera nítido y potente en todas las emociones que se experimentaran en la escena, registro que más tarde se podría usar para contrastar la evolución de la enfermedad en los personajes de manera corporal.

La primera aproximación escénica fue en clave performática para reconocer en la práctica la comprensión que los actores tenían de las diferentes aplicaciones del contraste en la escena, utilizando las estéticas de la fealdad¹¹² descritas en el primer capítulo, y los límites que tenían ellos para realizar acciones reales con su cuerpo.

Las muestras fueron en formato libre, sin parámetros ni estilos predefinidos, lo que les brindó la oportunidad de realizar lo que ellos estimaron, bajo el pie forzado de escenificar contraste perceptivo con alguna acción, objeto o situación que les causara emociones desagradables.

¹¹² Entiéndase por estéticas de la fealdad en este texto lo ominoso, lo grotesco, lo monstruoso o y lo abyecto.

El actor José Valdenegro fue el primero en presentar. Ubicó una mesa justo frente a los asistentes. Se desnudó y casi como en un ritual ordenó cada una de las prendas. Comenzó a correr de un lado al otro por la sala, golpeándose contra las paredes y efectuando una especie de coreografía de brazos para representar alas rotas. Se acercó al público y descubrió el contenido del pequeño bulto, pudiendo apreciarse el cadáver de una paloma. Le enterró un cuchillo en reiteradas ocasiones, hasta que lo clavó en el pecho del ave, la levantó y finalizó su ejercicio mirando fijamente al ave muerta.



Figura 23. Ejercicio 1 del actor José Valdenegro. Imagen del cadáver de una paloma usado en la performance.

El segundo performance fue el de la actriz Tamara Peralta, quien dispuso frascos etiquetados con residuos orgánicos, a saber: cerumen, lagañas, heces, uñas del pie y orina. A su lado un computador que mostraba instrucciones para dirigir la interacción con los frascos dispuestos en la mesa, señalando que si uno miraba su contenido tendría que tocar, lamer u oler la parte del cuerpo de donde provino ese residuo. Al cabo de 8 minutos, ella se cubrió con una sábana y se acercó al público sin hablar. Desarmó tranquilamente el dispositivo escénico, ordenando y retirando los objetos que estaban instalados en la mesa.



Figura 24. Ejercicio 2 de la actriz Tamara Peralta. Imagen de los recipientes con residuos orgánicos.

El tercer ejercicio lo realizó la actriz Lucero Villouta, quien preparó un licuado de yogurth con trozos de la cabeza de un cerdo, que se tomó sin mostrar incomodidad alguna. Además, ofreció al público tomar del batido.

Una vez terminado el primer acercamiento sensible y prosiguiendo con la etapa de laboratorio, se instó a los actores a improvisar escenas que emplearan el contraste como premisa estética, pudiendo utilizarlo en cualquier momento y en cualquier forma. A partir de este estímulo, instalaron sillas como una sala de espera, pusieron en off un discurso de la presidenta Michelle Bachellet en la inauguración de un CESFAM. Los intérpretes entraron a distintas velocidades en el espacio, se sentaron, esperaron y luego repetían la acción. Después, salieron y cuando ingresaron nuevamente estaban desnudos. Sus cuerpos avanzaban lento por la sala, con una kinética muy densa y contenida. La atmósfera contrastaba con la anterior.

En un tercer experimento escénico, se decidió indagar en lo testimonial en contraste con lo ficcional como recurso dramático. Apoyados de su biografía identificaron algunas experiencias personales con el mundo clínico. Para ello, luego de extenuantes training físicos, se les indicaba que relataran la mayor cantidad de recuerdos que

tuviesen relacionados con la enfermedad. Material que más tarde fue filtrado y utilizado en la construcción del texto.

Contar la propia vida sobre el escenario es una forma de reafirmar la identidad, de sentirse menos solo al saberse escuchado, de confesarse para obtener de los demás el perdón que no es posible otorgarse a sí mismo. El autor/actor que narra su propia vida sobre el escenario está allí para hablarnos de sí mismo; pero, en la impúdica y ambigua teatralidad de ese gesto exhibicionista, está allí para hablarnos también de otra cosa. Porque contar la propia historia sobre el escenario es una forma de iconizar el drama de la existencia humana, es poner en escena el flujo narrativo de la vida que un único silencio detiene, el de la inefable experiencia de la muerte. (Trastoy, 2002)

En los ejercicios mencionados y en otros menos relevantes, se advirtió que dadas las características físicas de los intérpretes se repetían ciertos roles en las intervenciones, generando una dinámica de personajes entre los ejecutantes, de la cual se extrajo la idea primigenia del texto: una madre enferma de esclerosis múltiple y un hijo enfermo de cáncer¹¹³ conviven con sus dolencias y angustias.

c) Configuración de la dramaturgia

Para comenzar a estructurar el cuerpo de la obra, el dramaturgo se sumó a los ensayos para articular las ideas surgidas de las improvisaciones y proponer las escenas de la obra. Construcción que utilizó diferentes motivadores, tales como:

¹¹³ Cabe mencionar que la primera enfermedad del hijo con la que se experimentó a nivel dramático y visual fue el SIDA, descartando esta alternativa porque gracias al avance de la medicina, ésta ya no es una enfermedad terminal catastrófica, puesto que existen tratamientos que permiten asegurar una mejor calidad de vida a los pacientes.

- i. El step-outline, que dispuso una serie de hitos movilizadores de la acción.
- ii. Las propuestas biográficas de los actores, aportando su propio material para construir los personajes y las relaciones entre ellos.
- iii. La creación de escenas propuestas por el dramaturgo, sobre las cuales el director intervino con completa libertad editándolas, eliminándolas o reconstruyéndolas.

Las escenas que fueron surgiendo de esta etapa fueron analizadas con la dramaturgista Macarena Andrews¹¹⁴, quien supervisó la correlación entre la propuesta de texto, las premisas de dirección y la aplicación del contraste como condición estética en los personajes.

Estos procedimientos multi-metódicos fueron los utilizados para iniciar la escritura de la obra *De Inmunda*, cuyo argumento central fue:

Una enfermedad degenerativa aqueja la salud de una madre, empujándola a un profundo estado depresivo, que le impide relacionarse con el resto del mundo. Su único contacto con el exterior es su hijo quien se destaca por estar al pendiente de lo que su madre necesita y por alentarla constantemente para que mejore su condición, muchas veces postergando su propia vida. La profunda oscuridad en la que vive su madre, impedirá que ella se de cuenta que su hijo ha contraído una grave enfermedad que lo tiene al borde de la muerte.

Un imaginario simbólico surge con la aparición de personajes que a ratos son ficción y a ratos plasman su propia realidad.

De Inmunda nos muestra cómo las enfermedades fracturan la relación de los personajes, además del daño físico y mental que les produce. También nos enrostra la cruda radiografía del patológico estado de la salud pública en nuestro país¹¹⁵.

Al haber avanzado en el proceso dramático, pudimos visualizar el casting de los actores, entregándoles un rol definitivo con el que siguieron improvisando.

¹¹⁴ Magister en Dramaturgia y Dramaturgismo de la U. de Glasgow, Licenciada en Literatura y Lingüística de la U. Católica de Chile, se ha desempeñado como actriz en diferentes compañías y es Docente de la U. de Chile.

¹¹⁵ Extracto del portafolio para difusión de la obra *De Inmunda* de la Compañía La Maniako Teatral.

Tabla 7. Definición de casting para la obra *De Inmunda*.

Intérprete	Personaje(s)
Tamara Peralta	La Madre / Actriz
José Valdenegro	El Hijo / Actor
Lucero Villouta	La Enfermera / Actriz
Pamela Morales	La Madre joven / La Doctora / La Virgen / La Presencia

Un rasgo interesante que apareció en la dramaturgia fue la necesidad de mencionar fechas en las escenas de la madre y el hijo, de esta forma se iría develando el paso del tiempo, seguidas de fragmentos intertextuales del libro *Diario de Duelo*¹¹⁶ del filósofo Roland Barthes, con el propósito de utilizarlos como distanciamiento introductorio¹¹⁷ del personaje del hijo a la acción realista.

Por *inter-texto*, simplemente comprendemos la presencia de un texto A en un texto huésped B, esto es, la relación en un hipotexto (texto de referencia:A) y un hipertexto (texto huésped:B). (de Toro, 2008, p. 307)

Estos fragmentos fueron escogidos por su capacidad de transmitir la atmósfera de dolor que sufrió el semiólogo tras la muerte de su madre, pues funcionaron como espejo de la tristeza que el personaje del hijo en la obra *De Inmunda*, vivía a lo largo de la enfermedad. Algunas fracciones del texto se utilizaron para anunciar el final trágico de la historia como una especie de *flashforward* que adelanta los sentimientos de éste personaje justo después del fallecimiento de la madre:

¹¹⁶ *Diario de Duelo* es un compilado de anotaciones que el semiólogo francés, Roland Barthes, escribió hasta el año 1979, después de la muerte de su madre. En la creación del montaje *De Inmunda* aporta una mirada personal del hijo a su relación con la madre.

¹¹⁷ El concepto de distanciamiento no hace mención a los aspectos políticos del efecto V proclamado en el Teatro Épico, si no en su intencionalidad estética y de contacto directo con el público que permite interrumpir la linealidad de la historia principal.

Los deseos que yo tenía antes de su muerte (durante su enfermedad) ahora ya no pueden cumplirse pues ello significaría que es su muerte la que me permite cumplirlos —que su muerte podría ser en un sentido liberadora respecto de mis deseos. Pero su muerte me ha cambiado, ya no deseo lo que deseaba. (Barthes, 2009, p. 15)

Otros fueron utilizados para generar contraste entre cada una de las escenas, ya que significan una pausa entre la escena anterior y la que prosigue. Como por ejemplo, el siguiente extracto se utilizó entre la escena metafórica del paso de los años, se formaba una línea con zapatos de diferentes tamaños acompañada de una canción infantil, y la siguiente escena realista, en la que se conoce el tipo de relación existente entre la madre y el hijo.

Cada mañana, hacia las 6.30, afuera en la oscuridad el ruido de los botes de basura. Ella decía con alivio: la noche por fin ha terminado (sufría por la noche, ella sola, cosa atroz) (Barthes, 2009, p. 15).

Este recurso perseguía generar un contacto directo con los espectadores para mantener el convivio explícito en la performatividad que se articula en *De Inmunda*, lo que instó a mencionar la fecha o el título en las escenas con dos objetivos particulares: el primero para evidenciar el contraste visual del paso del tiempo en la progresión de las enfermedades, y segundo, porque de esta manera se quebraba la atmósfera instalada en la situación anterior, evidenciando tanto el proceso creativo como la tensión entre representación y presentación, contraste observado en las creaciones del director de *La Carnicería Teatro* y aplicado por ejemplo en la escena previa al diagnóstico de la enfermedad de la madre, pues se observaba a la actriz que la interpretó señalando:

Presentación y representación en el cuerpo del actor (se para al centro) La siguiente escena es un ejercicio experimental. No busquen signos, subtextos ni ningún complejo discurso que trascienda las barreras de la dramaturgia. Lo siguiente es lo que es. En un ensayo, después

de incesantes discusiones sobre como representar esto, se decidió que me parara aquí adelante y simulara una enfermedad¹¹⁸.

Luego de haber transcrito las improvisaciones y habiendo escogido los párrafos con los que se estructuró la intertextualidad, se condensó todo este material en un solo escrito. Así, después de tres meses de ensayos en los cuales se experimentó escénicamente, se escribió la dramaturgia, se jugó con lo intertextual, lo testimonial y lo performático, lo que dio origen al texto final como resultado del uso de diversas técnicas.

- a) composición en varias fases o niveles, basándose en fragmentaciones horizontales o verticales del texto;
- b) composición a varias manos, en equipo;
- c) composición como combinatoria o, al menos, re-escritura de materiales ya existentes. (De Marinis, 2015, p. 142)

Por consiguiente, *De Inmunda* se creó como una obra híbrida en la que se articularon contrastes, reiteraciones, cruces entre la performance y el teatro, y la que obligó a transitar entre personajes y actores.

Estas combinaciones se dan en obras en las que se intercalan técnicas realistas, es decir, técnicas que buscan producir “*copias de la realidad tal cual*” con técnicas no realistas como visiones retrospectivas, cambios rápidos de tiempo y lugar, sustituciones simbólicas, transformaciones en identidad o apariencia en los personajes, lugares u objetos y organización a través de patrones de asociación. (Román Calvo, 2003, p. 137)

¹¹⁸ Fragmento del texto *De Inmunda*. La actriz Tamara Peralta sin caracterizar a la madre, se desviste quedándose en ropa interior mientras dice el texto y al finalizar adopta una posición de pie incómoda con los brazos en alto y la sostiene durante incesantes minutos. En contraste al principio se escuchan sonidos de pasillos de hospitales y luego la actriz que interpreta a la enfermera se sienta en escena a contar lo que ocurrió cuando sufrió de pancreatitis aguda a los 17 años y como vivenció su contacto con la enfermedad y la muerte. A lo largo de este monólogo, la actriz que está de pie es sometida a exámenes médicos, golpes en sus piernas y es obligada a mantener la posición incómoda. Al finalizar la escena, y dado el tiempo que es mantenida la postura, el cuerpo de la actriz presenta tiritones y dolores que modifican su cuerpo y su voz.

Esta decisión estética se configuró con la intención de que los espectadores no alcanzaran a instalarse en la contemplación y más bien comprendieran la diégesis que se propone desde la fragmentación y superposición de acciones, con un alto valor en las sensaciones que la puesta en escena les provocaba.

3.3.2. Dirección de Intérpretes: Contraste entre la teatralidad y lo performativo.

Una vez que los intérpretes memorizaron los textos se vinculó la dramaturgia con las plantas de movimiento y acciones descubiertas en las improvisaciones hasta ese minuto. Como la consigna era prescindir de formas realistas, para el personaje de la madre, se acordó que no se usaría maquillaje u otros recursos externos que aumentarían su rango etario, considerando que la actriz tenía 37 años en ese momento y su personaje 55. Al contrario, el cambio visual que el impacto de las enfermedades provocan en el cuerpo de las personas se asumió bajo la perspectiva de encontrar mecanismos reales, efectuados a la vista del público, que permitieran hacer aparecer¹¹⁹ los efectos físicos que generan los síntomas de la esclerosis múltiple (EM)¹²⁰ en el cuerpo de la performer. A saber, en

¹¹⁹ Cuando se habla de presencia se asume al hecho de que lo vivido por el intérprete y el espectador ocurre en presente e implica un proceso de estar en presente para ambas partes, por ende, asumiendo que “una estética de lo performativo es en ese sentido una estética de la presencia, no de los efectos-presencia, una “estética del aparecer”, no una estética de la apariencia” (Fischer-Lichte, 2011, p. 208), se busca estimular la percepción de la intérprete y del público con acciones reales, aunque estas sean usadas para representar los síntomas de una enfermedad.

¹²⁰ La esclerosis múltiple fue escogida como la enfermedad que afectaría a la madre de la obra por su repercusión física evidente y por el alto grado de dependencia que genera en un estado más avanzado. “La esclerosis múltiple produce una anomalía inmunológica que se suele manifestar en problemas de coordinación y equilibrio, debilidad muscular, alteraciones de la vista, dificultades para pensar y

cuatro escenas se efectuarían acciones reales en el cuerpo de la actriz, las que fueron abordadas como problemas estéticos y éticos; en las que nuevamente se presentó el contraste entre el cuerpo fenoménico y el semiótico.

El teatro puede ser una expedición antropológica que abandona los territorios obvios, los valores conocidos por mí y por todos, los lugares donde tender la mano es señal de saludo, donde alzar la voz es síntoma de irritación, donde comedia significa espectáculo alegre y donde tragedia significa espectáculo que hiere. (Barba, 1992, p. 133)

Una de estas escenas fue la transición de la madre sana a la madre diagnosticada con la enfermedad, y para evidenciar el daño físico de la esclerosis múltiple sin caer en la caricatura externa, se definió que antes de llegar a ese cuadro el cuerpo de la actriz debía estar sometido a una posición incómoda que tuviera que sostener obligadamente por largo tiempo. De este modo la reacción natural de su cuerpo manifestaría movimientos involuntarios por unos minutos después de finalizado este acto performático. Situación que fue apoyada con simulaciones de exámenes médicos, manipulaciones clínicas en el cuerpo de la actriz y golpes que se ejercían al mismo tiempo que la performer seguía en la posición. Tras finalizar esta escena, la actriz recuperaba el rol de la madre con su corporalidad afectada por temblores musculares.

La crisis del concepto de representación, ya presente en Artaud, se manifestaría escénicamente en la obra del Living Theatre y en una nueva concepción de la actuación, la del actor que no abandona su realidad, y que daría lugar a un terreno híbrido de creación entre lo teatral y lo performativo. (Sánchez, 2012, p. 24)

memorizar y sensaciones de picazón, pinchazos o entumecimiento, además de otros síntomas. Las causas que originan la esclerosis múltiple se desconocen, si bien hay indicios de que podría tratarse de una enfermedad inmune que hace que el organismo ataque su propia mielina. Hasta la fecha no tiene cura, pero una serie de fármacos y recomendaciones ayudan a que su avance sea más lento” (*Esclerosis Múltiple* (27 mayo de 2015) Recuperado el 03 Junio de 2015, de <http://www.dmedicina.com/enfermedades/neurologicas/esclerosis-multiple.html>).

Siguiendo con el análisis de la interpretación y su utilización del cuerpo en el montaje teatral *De Inmunda*, es fundamental mencionar otra escena en la que se trabajaron acciones reales. Cuando la enfermedad había avanzado, la madre se orinaba sin percatarse, pues había perdido toda capacidad de controlar sus esfínteres. La forma de trabajar esta escena tuvo el mismo requisito anterior, es decir, que la incontinencia urinaria se efectuaría con la propia micción de la actriz y no usando artificios, ya que, como fluido orgánico su composición de desechos e impurezas le brinda una característica contaminante, en tanto sucio, impuro y abyecto; factores que influirían en el contraste perceptivo que fue un recurso transversal que se utilizó en *De Inmunda*.

El contraste aplicado aquí correspondía al universo de la percepción auditiva, puesto que al momento de orinarse la madre se encontraba discutiendo álgidamente con el hijo respecto de su compañía, mientras la música va in crescendo para potenciar el carácter dramático de la escena, y se hace silencio absoluto al momento de orinarse, escuchándose sólo la caída del líquido por las piernas de la actriz.

Por otro lado, esta escena se contrastó con la siguiente, ya que luego de orinarse la madre, el actor que representa al hijo le lavaba la entrepierna en una acción real. El sexo femenino de la intérprete quedó completamente a la vista y el lavado fue ejecutado verdaderamente por el actor sobre el sexo de su compañera, que en la ficción de la obra representaban a una madre y su hijo.

En la misma lógica de someter a los intérpretes a acciones reales no simuladas, para componer la corporalidad del hijo se tomó la decisión de que él presentara una condición de salud más favorable hasta la mitad de la obra y que su proceso de afectación fuera

gradual, para finalmente demostrar los efectos del cáncer en su cuerpo. Con él se exploró la monstruosidad como concepto estético, la que aparecería una vez que se entera de su fatídico diagnóstico.

El recurso a lo monstruoso es coherente con la voluntad de sacar a la luz la “parte tóxica del ser humano” y desvelar la putrefacción que la sociedad de bienestar esconde. Aunque la reducción del personaje –actor- a su dimensión monstruosa apunta también a la necesidad de “acabar con ese sentimiento de superioridad que llevamos todos adentro”. (Sánchez, 2012, p. 165)

Para conseguirlo, el cuerpo se trabajó descomponiendo la posición erguida que el personaje mantenía desde el comienzo, condicionándolo a caminar muy lento y con las rodillas flectadas, “Todo sucede como si el cuerpo del actor se descompusiera y recompusiese en base a movimientos sucesivos y antagónicos. El actor no revive la acción; recrea lo viviente en la acción” (Barba, 1992, p. 56). No sólo se le sometió a una postura extra-cotidiana, sino también a materialidades repulsivas que le otorgaron coloración, textura y olor al cuerpo de ese personaje enfermo, aumentando la percepción de la abstracción visual de lo que causa un cáncer pancreático.

En este caso el contraste fue asumido desde la interpretación y desde la visualidad, ya que la idea era que, al tener estas sustancias sobre el cuerpo el hijo luciría diferente a la imagen que se había visto hasta ese entonces; incluso el cuerpo del actor perdería su condición inicial dejando aparecer a un ser monstruoso, a un ser terrible, para develar el dolor y los malestares tanto con su deterioro físico como por las arcadas que insistentemente el actor se auto estimulaba.

Como en las escenas descritas anteriormente, en donde se aprecia el rol del cuerpo en la interpretación, sólo se describirán las intervenciones de danza en las que el cuerpo fue

soporte real y significó nuevos códigos en la escena, nos referimos a los personajes de la Presencia y de la Virgen¹²¹.

La bailarina, caracterizada en su rol de Virgen, ingresaba al escenario sobre una peana empujada por el personaje del Hijo. Ella se mantenía firme en una posición hierática, la cual rompía intempestivamente para interactuar con la Madre en el momento de la crisis de ésta. Claro que, sólo cuando la Virgen efectuaba una energética coreografía acompañada de siniestras voces en off y estruendosa música, aparecía una cualidad kinética diferente del personaje alegórico; aunque siempre moldeado bajo una estética de belleza tradicional, la que se contrastó cuando la bailarina se quitaba los vestidos de la virgen y realizaba figuras que evocaban a los Parangolés¹²² de Hélio Oiticica¹²³ con su cuerpo desnudo y en posiciones semejantes a posturas de la danza butoh.

Las técnicas corporales sacrificiales: se articulan a partir de rituales de paso y/o iniciativos. La percepción es hacia la transformación, hacia estados alterados. El cuerpo camina hacia la construcción del trance, de la manifestación del inconsciente, de lo sagrado y de lo simbólico. (Borges de Barros, 2011, p. 88)

En síntesis, a nivel de dirección de intérpretes, se abordó el cuerpo no sólo como soporte para la representación realista de los personajes, al contrario, se le otorgaron

¹²¹ Personajes interpretados por la coreógrafa Pamela Morales, quien tuvo otras participaciones como la Madre joven y la doctora, pero que fueron construidas con un carácter más representacional no comprometiendo extraordinariamente el cuerpo como las apariciones que aquí se comentan.

¹²² Los Parangolés fueron una performance que a mediados de los 60' significaron el resultado de los primeros trabajos de Hélio Oiticica, quien frustrado por los límites de la pintura, se enfocó en encontrar formas en las que la pintura pudiera salir de las paredes de las galerías y adquirir una tridimensionalidad espacial. Fue así como en colaboración con la famosa escuela de samba, Mangueira, crea este espectáculo que presentaba los cuerpos desnudos de los bailarines cubiertos con capas de colores, los cuales formaban verdaderos cuadros en movimiento al son de la danza brasileña.

¹²³ Helio Oiticica (1937 – 1980) fue un artista brasileño que comenzó pintando en los años 50, pero que se interesó en expandir los límites de ésta mezclándola con la samba, para por darle corporalidad y movimiento a los colores en el espacio.

diferentes posibilidades de expresión, a través de movimientos propios de la danza contemporánea, de la danza butoh, sobre todo de la alteración del equilibrio, de cualidades como el cuerpo en contención, en tensión, en relajación, expuesto, etc.; y por supuesto, el cuerpo sometido a materialidades que perceptivamente se volvían contrastantes para los intérpretes y repugnantes para los espectadores que veían como quienes estaban en la escena se relacionaban naturalmente con estos residuos, desplazando su significación lógica al utilizarlos, en reiteradas ocasiones, bajo la dinámica del sin sentido.

3.3.3. Work in progress: Reconocimiento del contraste en el convivio con el público

Concretados los primeros acercamientos al uso del contraste en nuestra puesta en escena, llegamos a la etapa en la que debíamos combinar los factores que situarían el contraste en la visualidad del montaje, pero también en el mundo sensible y perceptivo. Para esto fue necesario abrir el proceso creativo a público para percibir si las escenas que se construyeron aisladamente funcionaban en su totalidad y si éstas eran capaces de sostener un espectáculo que además de su valor artístico diera cuenta de la investigación, o sea que las estrategias de uso del contraste funcionaran en la obra, ya que “para la autopoiesis del bucle de retroalimentación sólo es relevante lo que, independientemente de los que se hubiera discutido, establecido o proyectado anteriormente, termina

apareciendo realmente en el transcurso de la realización escénica” (Fischer-Lichte, 2011, p. 327). Al mismo tiempo, porque después de cuatro meses los intérpretes necesitaban contrastar el trabajo hecho en los ensayos con la presencia del público.

Debemos hacer renacer ese impacto original del instante en que un hombre (actor) apareció por primera vez frente a otros hombres (espectadores), exactamente igual a cada uno de ellos y sin embargo infinitamente extraño, más allá de esa barrera que no puede franquearse. (Kantor, 1987, p. 249)

Esto da cuenta de la certeza de que el teatro se completa sólo cuando está el público y sus reacciones forman parte de la experiencia aurática de presenciar una función, como lo planteó Walter Benjamin¹²⁴.

Para esto se planificaron dos experiencias de work in progress durante los meses de enero y marzo, de esta manera pudimos hacer los ajustes correspondientes en cada una de ellas y probar la presencia del contraste para estéticas de la fealdad en *De Inmunda*, antes de realizar el estreno oficial.

Cuando se realizó el primer ciclo de funciones los días 27, 28 y 29 de enero, se efectuó en la sala de expresión corporal del Instituto Profesional Los Leones porque reunía condiciones que aseguraban el correcto funcionamiento del trabajo, debido a sus amplias dimensiones, ofreciendo la posibilidad de ubicar al público en 360° en relación a la escena.

¹²⁴ El crítico cultural alemán Walter Benjamin puntualizó en su libro *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936) que la capacidad de reproducir las obras de arte incidía en la pérdida de la esencia y del valor de éstas, a diferencia del teatro que aún conserva su condición efímera y de experiencia vivida en el aquí y en el ahora por actores y espectadores.



Figura 25. Imagen del lugar utilizado en el primer work in progress.

Algunas de las definiciones que se probaron en estas funciones sobre los aspectos del contraste que impactaban en la actuación fueron:

- Instalación del actor en escena en contraste con la interpretación realista y con la aparición de personajes abstractos.
- Uso de lo performático para romper con la narración lineal de la obra en contraste con la ficción de la historia.
- Participación externa de los músicos en escena en contraste con una presencia activa en la acción (durante los tres días de funciones se probaron diferentes niveles de involucramiento en la acción para identificar como la música influía en la percepción del convivio al estar más cerca del público).
- Incorporación de canciones populares, infantiles y religiosas en contraste a gritos y sonoridades similares a las usadas al principio, pero con acento en lo siniestro y más estruendosas.
- Relación del cuerpo del actor con materialidades (en estas funciones se decidió utilizar efectos especiales en vez de materialidad real, con el fin de ir visualizando el choque que estas generaban en la medida que aparecían en la escena.

Después de estas presentaciones y como el proceso no había parado hace cuatro meses, realizamos un receso de dos semanas para que los intérpretes recuperaran energías y en lo personal, como director, poder replantear las siguientes etapas de la investigación.

Los dos resultados principales de esta reflexión tuvieron relación con mejorar la estructura dramática de la obra y potenciar los aspectos perceptivos para que emergiera con mayor fuerza el contraste, pero todo apuntaba a que debería repensar lo que consideraba como la experiencia convivial que quería con *De Inmunda*.

En este punto revisé lo expuesto por Fischer-Lichte “Para que una realización escénica pueda tener lugar, actores y espectadores han de reunirse durante un determinado periodo de tiempo en un lugar concreto y hacer algo juntos” (2011, p. 65), y no se trataba de otorgarle un rol más activo en la ejecución de la obra, sino más bien, volver a la esencia en la reunión experiencial del teatro, después de todo como bien lo plantea Dubatti “el convivio implica proximidad, audibilidad y visibilidad estrechas, así como una conexión sensorial que puede atravesar todos los sentidos –por ejemplo, el gusto, el tacto y el olfato...” (2003, p. 14), entonces cada vez más el uso de elementos reales cobraba mayor valor, y a su vez implicaba que el resto de la espacialidad, visualidad, escenografía, vestuarios, iluminación, etc., tuvieran mayor definición y cuidado estético para que efectivamente pudieran generar contraste perceptivo en la mayor cantidad de recursos escénicos posibles.

Al retomar el trabajo, después de las dos semanas de pausa, profundizamos en la aplicación del contraste en los recursos escénicos que permitieran fortalecer la respuesta perceptiva, y nos enfocamos en preparar *De Inmunda* para las nuevas funciones de work in progress programadas para el mes de marzo, los días 26, 27 y 28 en la Sala Agustín Siré de la Facultad de Teatro de la Universidad de Chile. En esta oportunidad los temas

que se reconfiguraron para aplicar el contraste como procedimiento escénico fueron: espacio, escenografía, utilería, materialidades, imágenes, vestuario, música y sonoridad.

a) Espacio, escenografía y utilería

Uno de los ejes claves que definieron la espacialidad del montaje *De Inmunda* fue la experiencia del primer work in progress donde se trabajó con una orientación en 360°, es decir, el público estuvo alrededor de la acción casi como en la búsqueda del manifiesto artaudiano “Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella” (1971, p. 98). Esta experiencia confirmó la necesidad de plantear un espacio escénico en el que se situara el fenómeno ficcional sin grandes distancias del espacio espectadorial. Esto motivó a que la obra tuviera la cualidad de montarse con el público en círculo o bien, conformando tres lados de un cuadrado, valga decir, el público dispuesto al frente y en las dos laterales, mientras que el cuarto lado es cubierto con la ubicación de los músicos, quienes cierran esta figura geométrica.

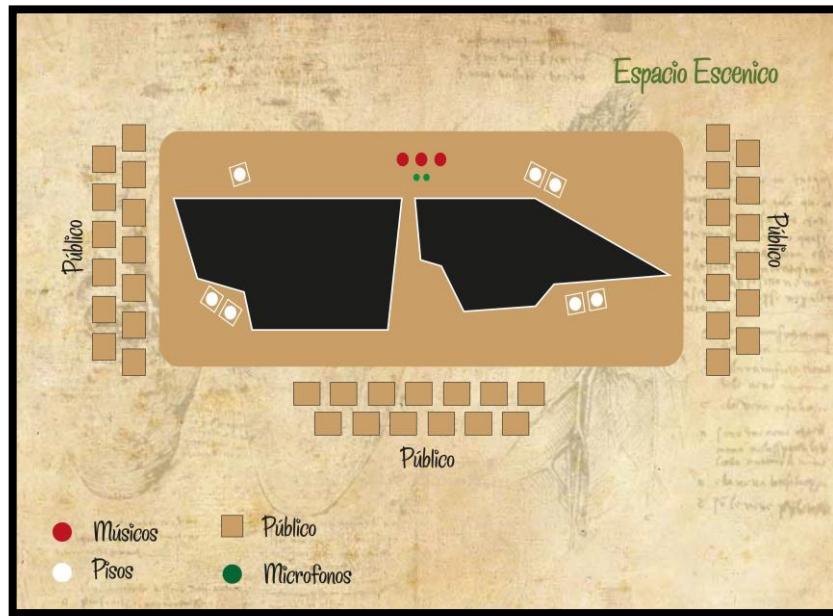


Figura 26. Propuesta de diseño espacial.

Como ya comentamos, el lugar físico o espacio geométrico¹²⁵, donde se presentó este segundo work in progress, fue la Sala A. Siré; que tiene gran tamaño y altura, además de que el espacio de acción se encuentra al mismo nivel en el que se instaló al público, a excepción de las graderías que permitieron superar este lineamiento perceptivo.

¹²⁵ Erika Fischer-Lichte lo define como el espacio que existe antes de la realización escénica y que no deja de existir tras la finalización de esta.

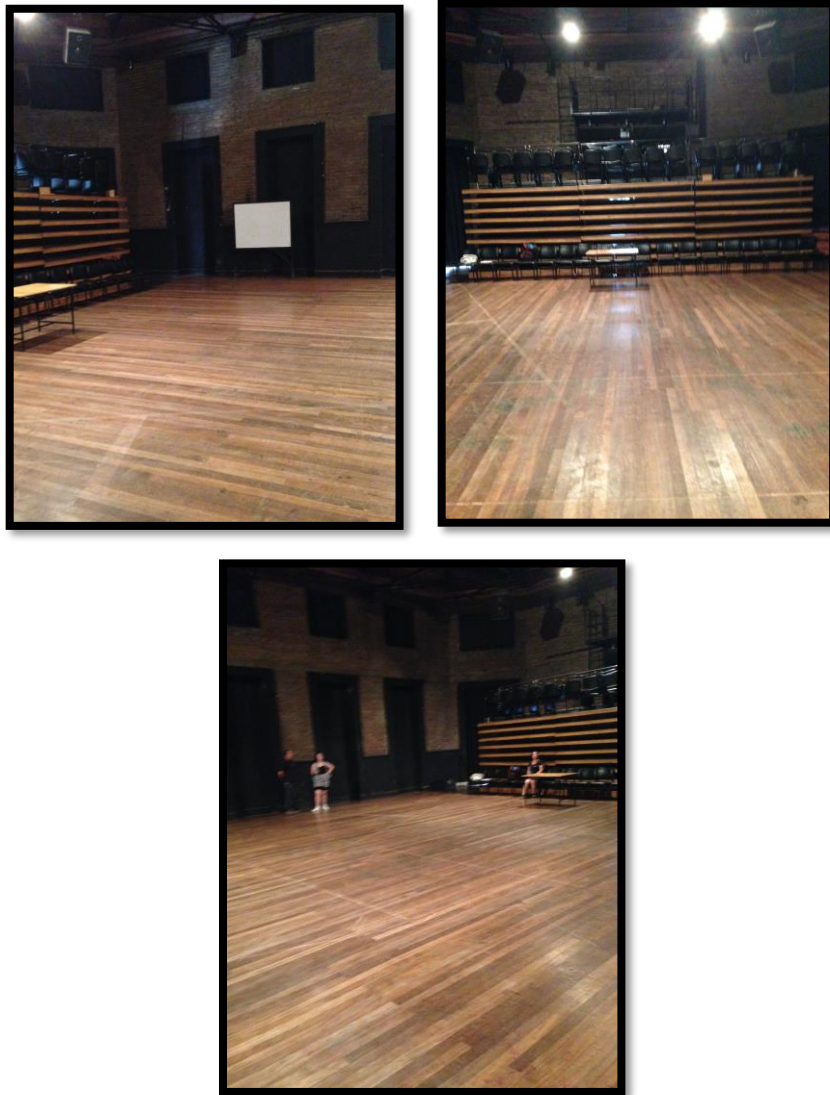


Figura 27, 28 y 29. Imágenes de la Sala Agustín Siré donde se realiza el segundo work in progress .

Dadas las amplias dimensiones de esta sala, para concentrar el foco de atención en el espacio de realización escénica¹²⁶, la acción se demarcó al centro de un cuadrado, delimitado por tres graderías destinadas a público y el otro lado dispuesto para los

¹²⁶ Reconocido como espacio performativo por la autora alemana.

músicos. Es decir, a diferencia de la distribución original del espacio, se restringió el espacio escénico y con esto la percepción de los espectadores.



Figura 30. Imagen de la distribución espacial y escenográfica del segundo work in progress.

Del mismo modo, el espacio albergó más de una acción en paralelo, tanto en las zonas de representación como de tránsito. El espacio entonces cumplió la misión de demarcar el lugar de representación como si fuese un espacio ritual, un lugar en el que se efectuaría “un acto atávico” (Griffero, 2011, p. 69), pero al mismo tiempo los sectores en los que no se representaba y que se encontraban rodeando al público, eran espacios de transición o “áreas de paso”, según Ramón Griffero (2011, p. 72), en los que el intérprete se preparaba para su nuevo ingreso a escena o bien observaba atento los acontecimientos de la trama. Esto implicó que la escenografía dispuesta en el escenario fuera más bien reducida y que los cuerpos de los intérpretes desempeñaran esa función también. Al mismo tiempo demandó que las acciones, plantas de movimiento y coreografías se realizaran pensando en alcanzar a todo el público alrededor, lo que obligó a modificar las posiciones que los actores encontraron durante los ensayos de

investigación, ya que se debía buscar la forma de integrar a todos los espectadores con la mirada, con la presencia cercana o con lo que se les permitía ver.

Igualmente se marcó una diferencia contrastante en el principio con el final, puesto que al inicio se presentó un espacio limpio, despejado, neutro, el cual a medida que avanzaba la acción mutaba a un espacio cubierto por colores lumínicos, líquidos y diversas materialidades cromáticas como metáfora de la degradación física que causa la enfermedad, transformando el espacio en una zona pictórica teñida de colores que recordaban cuadros expresionistas de Bacon, al cobijar las sustancias y los cuerpos sucios de los intérpretes que a esa altura yacían en escena.

Para que esta estimulación perceptiva no viera mermada su efecto en los espectadores, es que con la dirección de arte se planificó un diseño escenográfico sencillo sin perder su potencial, “La escenografía tiene la capacidad de configurar nuevas realidades, estético-espaciales y poéticas, como reacción a lo que entendemos por realidad” (Bazaes, 2003, p. 59). De este modo, el diseño se ideó con cualidades muy marcadas, pero basadas en la síntesis material de elementos: “que se entrelazan para crear su mundo, el que crece en cada función, encajando cada vez con mayor precisión las piezas”¹²⁷.

Con esta primera intención, la escenógrafa jugó con los contrastes visuales:

El contraste en la puesta en escena se da en los objetos, cada uno tiene un significado y a medida que transcurre la obra termina siendo otro, y no otro cualquiera sino su antítesis. Así la lana que en un principio es vida, concluye siendo muerte, esa lana que es energía y positividad, termina siendo cansancio y hastío. Ese contraste es mucho más importante, que

¹²⁷ Descripción general de la escenografía realizada por la Directora de Arte de la obra *De Inmunda*, Mercedes García.

hablar sobre los colores donde el rojo y el verde, que son complementarios y se potencian vibran en ese espacio de baja luminosidad que es el mundo *De Inmunda*¹²⁸



Figura 31 y 32. Imágenes de la utilería como ejemplo de contraste visual.

En este mismo tenor, la textura de lo escenográfico y de la utilería se concibieron desde lo metálico y lo blanco, para reforzar más el imaginario de lo clínico, además que visualmente resaltarían mucho más los colores vibrantes del atrezo, al contrastarse en un piso negro con el mobiliario blanco o metálico.

Con las definiciones hechas y trasladadas a la escena, sólo bastó ver como se relacionaban con la totalidad de los elementos escénicos: cuerpos, instrumentos, equipos técnicos, utilería, escenografía y por supuesto las materialidades orgánicas que se utilizaron para potenciar estéticas grotescas.

¹²⁸ Reflexiones de Mercedes García sobre la aplicación del contraste en el diseño escenográfico y de atrezo.

b) Materialidades residuales

Luego de haber probado el contraste perceptivo con elementos simulados en las presentaciones de enero, optamos por aumentar la intensidad de los estímulos que recibirían los espectadores en las nuevas funciones de la obra. Para ello, seleccionamos algunas materialidades con olores, texturas, colores y temperaturas, que seguro significarían una mayor posibilidad de contrastar la emocionalidad de la acción dramática con los efectos perceptivos que estos generan al aparecer. De más está adelantar que, la elección de utilizar residuos orgánicos reales, efectivamente hizo surgir emociones no habituales en el teatro académico como el asco, el horror y la indignación; y esto ocurrió porque se plantearon como contrastantes de la atmósfera escénica de ese momento.

En el teatro posdramático tiene lugar ahora un retorno a los rasgos estilísticos naturalistas, a los cuales se ha concedido, después del teatro épico, el teatro del absurdo, el teatro poético y el teatro formalista, al menos una oportunidad de futuro. (...) El naturalismo es reconocible en las formas teatrales en las cuales en un primer momento no se ofrece otra cosa que una reproducción más o menos entretenida de la vida cotidiana en una correspondencia 1:1. (Lehmann, 2013, p. 207)

Por otro lado, con la cercanía espacial que se definió con el público, estos residuos podrían ser percibidos de una manera más directa y violenta.

▪ **Sangre:** Tras haber comprobado la poca efectividad de usar sangre falsa ¹²⁹, decidimos utilizar sangre de animal, ya que tiene una densidad parecida a la humana y tiene un olor penetrante y putrefacto.

▪ **Orina:** La escena del personaje de la madre en la que se efectuó esta acción real, se utilizó el contraste por divergencia, ya que ocurría en medio de una conversación con su hijo en la que no se esperaba que ocurriera y al principio de este acto, la actriz no acusaba reacción alguna. Su carácter de residuo orgánico al caer libremente no se convertía en nada repulsivo, empero bastaría que el resto de los personajes entrara en contacto con el líquido para que adquiriera valor de asqueroso y peligroso, más aún porque permanecía en escena hasta el final de la obra. Entonces, cuando el personaje del Hijo lavaba el cuerpo de la Madre de sus orinas, se trabajaron ciertas connotaciones grotescas y siniestras, mostrando como el cuerpo enfermo irrumpe abandonando su condición inicial de cuerpo sano “Es un principio fundamental del teatro: sobre la escena la acción debe ser real, pero no importa que sea realista” (Barba, 1992, p. 56).

▪ **Saliva:** Uno de los efectos visuales que se decidió trabajar en el personaje del Hijo fue la saliva, por el rechazo que genera cuando surge de otra boca. Para potenciar su carga significativa, se le indicó al actor que buscara a través de arcadas y sonidos

¹²⁹ En el primer work in progress de enero se verificó que al utilizar un líquido fabricado con miel de palma y colorantes naturales (rojo, azul y amarillo) que simulaban la sangre en su consistencia y colorido, no despertaban las reacciones esperadas. Luego se probó con jabón de glicerina y colorantes, sin embargo, el olor relativo a lo limpio que se percibía en esta preparación, se oponía a lo provocado por fluidos reales desechados por el cuerpo.

guturales que su salivación fluyera naturalmente sin ningún control. Esto permitió que al hacerlo de manera orgánica el líquido se apreciara visualmente y quedara en el piso como un charco residual, el que por supuesto no era limpiado y se mantenía presente durante toda la acción restante. Al estar cerca de ese fluido era posible sentir su olor, causado por los gérmenes, bacterias y restos de comida en descomposición que quedan normalmente entre los dientes.

- **Comida:** La cantidad, consistencia y color de la comida se pensaron para que pudiesen ser visualizadas y percibidas idealmente por la mayor cantidad de público asistente. Para ello se eligió el color verde como gama cromática del plato, el que se logró con una preparación de crema de espinacas con maicena y cabellos de ángel. Se procuró mantener la temperatura de la comida para que el olor surgiera una vez destapado el recipiente que la contenía, es decir, el contraste perceptivo estimuló el olfato el cual se vio repentinamente invadido por este olor familiar.

- **Carne:** En la búsqueda de materialidades reales se optó por la utilización de carne en la escena en la que el Hijo es desahuciado, ya que su enfermedad estaba relacionada con órganos humanos y porque los trozos de animales se asemejaban a los representados. Los cortes de pana de vacuno y cerdo que se mantenían en un recipiente transparente se mezclaban después con arcilla y antibióticos que conformaban una masa repugnante, la cual cubría el cuerpo del intérprete que representaba al hijo.

▪ **Arcilla y Antibióticos:** Esta materialidad formó parte de los elementos con los que más se experimentó a lo largo de la investigación y se escogió por el alto contraste que conseguía sobre el cuerpo. En tanto, su consistencia hacía emerger rasgos propios de lo siniestro y lo monstruoso al desfigurar la imagen humana, facilitando el contraste que existía entre la imagen sana del hijo y el drástico cambio que tiene cuando es afectado por el cáncer pancreático. Además, con la textura y el color amarillento pálido de la arcilla, se evocaría la misma tonalidad que pigmenta las pieles de los pacientes que sufren este mal, cuando el tumor obstruye el conducto biliar común. Por otra parte, se activó el olfato con el olor a amoxicilina, para que se evocara al olor característico de un hospital.

c) Imágenes y Vestuarios

Comprendiendo el poder que la visualidad tiene en la percepción de los espectadores de una obra teatral, la construcción de imágenes significó un proceso vital para la irrupción del contraste en la puesta en escena. No sólo porque se perfilaron algunas consignas utilizadas en la plástica para los colores de vestuarios, iluminación y escenografía, sino que entendiendo que la imagen-escénica¹³⁰ se crea en presente, que es efímera y porque se configura en y con el cuerpo de los actores, en tanto seres vivos que

¹³⁰ En el libro *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, (2007) el autor Román Gubern, explica que en la cultura posmoderna, existen dos posibilidades de comprender las imágenes: la imagen-escena, que es mimesis de la realidad, muy utilizada por el teatro naturalista y la imagen-laberinto, que cuestiona lo visible y reconstruye la realidad alterando la imagen original, cabe decir que una es contrastante con la otra por su oposición de enfocar la realidad y lo virtual.

comparten un mismo espacio con los espectadores, el contraste se vio también reflejado por el contexto emotivo, atmosférico, performativo, etc. de las escenas en donde se instalaron las imágenes. Por cierto que esto influyó en la apreciación de dichas visualidades, ya que al usar la repetición como mecanismo que emerge al contraste, se observaban imágenes pensadas al amparo de lo bello que luego eran trastocadas por apariencia o contexto relacionados con lo feo.

En el caso de las representaciones visuales provenientes de lo bello, se usó como estrategia la metáfora por su relación con la poesía visual, como por ejemplo cuando se disponían zapatos de diferentes tamaños en línea recta como metáfora del paso del tiempo, así, a través de una imagen poética se graficaba el crecimiento del hijo. Bajo esta misma idea, el objeto lana de color rojo fue usado como signo de embarazo y posteriormente como símbolo del recién nacido en la escena del parto; signo que se contrastó consigo mismo por reiteración en su uso a lo largo de la obra, ya que la primera vez se usó la lana enrollada en un ovillo, después en un tejido medianamente avanzado y finalmente aparecía como una bufanda, la cual se logró relacionar con el ovillo inicial por su color, grosor y al ser empleada en las escenas que mostraban el vínculo de la madre y el hijo.

Otra participación del contraste en las imágenes se relacionó con lo limpio y lo sucio, ya que tanto espacio como cuerpos en escena iniciaban completamente aseados, pero al poco andar de la obra se ensuciaban con las materialidades residuales. La comparación entre los colores neutros que en espacio y cuerpos se veían al inicio con los colores

manchados por sangre, arcilla, comida, etc., se usaron como contraste absoluto o mejor dicho contraste polar en las imágenes, como lo expuesto por Itten en la obra ya citada.

La aproximación de los espectadores a la escena se pensó también para que los olores tan disímiles entre comienzo y fin, contrastasen entre sí como reflejo del orden y del caos.

Respecto a los vestuarios, se buscó en una primera instancia la funcionalidad de éstos, pero desde las primeras pruebas se verificó que debían tener algún tratamiento o corte diferenciador, que calzara con las demás decisiones estéticas, puesto que:

El vestuario escénico agrupa los elementos de la puesta en escena vinculados con la imagen del personaje dramático. Así, en conjunto con la escenografía e iluminación, se convierten en un código visual general.

El vestuario teatral es la síntesis de la personalidad del personaje; el conjunto de prendas, trajes, complementos, calzados y accesorios utilizados en una representación escénica, son las piezas claves que permiten definir y caracterizar a un personaje. (Zapata, 2003, p. 37)



Figura 33. Imágenes de las primeras pruebas de vestuario de los personajes protagónicos.

Por lo mismo, luego de intentar encontrar la imagen de los personajes con vestuarios reciclados sin intervenir, el diseño se enfocó a determinar los lineamientos que las vestimentas finales deberían tener, para ello se siguió en la búsqueda de la neutralidad cromática, excepto en el personaje de la virgen quien, al ser un personaje simbólico, usaría colores fuera de la terna cromática escogida.



Figura 34. Imágenes de los diseños de vestuario de los personajes protagonistas.

Finalmente se decidió enmarcar los vestuarios dentro de la línea de los años 50, considerada como una época en la que las prendas de vestir se dividían en cortes elegantes y otras de confecciones más informales, basadas en el existencialismo que surgió en Francia en los años 40, rechazando la moda burguesa e instalándose la moda beatnik¹³¹ como popular en la clase media. Esta neutralidad en los cortes y colores favoreció el contraste visual que se logró con el atrezzo y el diseño de la escenografía.



Figura 35. Imágenes del vestuario definitivo utilizado por los personajes.

d) Música y Sonoridad

Siendo el interés provocar la percepción de los participantes del montaje *De Immunda* en un contraste entre lo relativo a lo bello y a lo feo, el mundo sonoro de la obra requería ser un factor fundamental para movilizar la recepción emotiva en los asistentes. Para lograrlo el director musical, David Capdepont, participó en una gran cantidad de ensayos en el proceso de aproximación teórico-práctica, en las improvisaciones y por supuesto en

¹³¹ La moda beatnik hace mención a un estilo de vestir imperante en Francia que consistía en jersey de cuellos altos, pantalones pitillos, boinas, manteniendo una línea sobria sin mucho detalle y básicamente en tonalidades del negro y el gris.

la formalización de las escenas, siempre con la instrucción de que propusiera una sonoridad en contrapunto con la acción, ya sea por oposición o por complementariedad.

La reflexión que David hizo antes de componer se orientó a reconocer la historia central de la madre y el hijo, ya que como él apuntó: “*De Inmunda* nos pone en un contexto dual, de polos en oposición: salud/enfermedad, reposo/tensión, luz/sombra, casa/hospital, madre/hijo”¹³² por esto su trabajo se centró en proponer una paleta sonora que graficara estos conflictos con composiciones que mezclaran instrumentos de aire y de cuerdas, principalmente.

Por un lado encontramos la relación inicial de los personajes sugerida a través de los instrumentos acústicos en escena; un timbre análogo, cercano y cálido. Al interior de este primer mundo existe también una división dual: la cuerda frotada (violín y viola) le fue asignada a la madre por su timbre fino y de potencial estridente y quejumbroso, el hijo va apoyado por el clarinete, apropiado debido a su sonoridad más opaca y dulce sin dejar de lado un atisbo de misterio. Por su lado, la guitarra acústica opera como hilo conductor relativamente impersonal, se adecua a las necesidades de la escena sin relacionarse directamente con los personajes.¹³³

Así como ocurrió con la visualidad, el mundo sonoro también fue mutando en el transcurso de la obra, de un mundo acústico y armonioso

Se da paso a la otra cara del sonido de la obra: lo eléctrico, el diseño sonoro, los efectos; lo no-natural. La guitarra acústica es cambiada por la guitarra eléctrica para hacer efectos, el hilo conductor se mantiene pero el terreno ya no es el mismo. Las pistas pregrabadas y gatilladas en escena compuestas por timbres intervenidos y procesados, inalcanzables por los instrumentos acústicos, nos hablan explícitamente de las transformaciones que aquejan a los personajes, la extrañeza, lo siniestro y la degeneración.¹³⁴

La aplicación del contraste musical acompañó la transformación de los personajes y

¹³² Definiciones estéticas del director musical David Capdepon sobre la composición sonora que compuso para la obra *De Inmunda*.

¹³³ Descripción de los instrumentos y su relación con los personajes que efectuó el director musical en conversaciones con el director de la obra.

¹³⁴ Fragmento de la propuesta estética musical efectuada por Capdepon.

de las atmósferas con el propósito de potenciar, guiar, destacar y empujar la conexión senso-emotiva de los espectadores. Razón por la que existe presencia constante de lo sonoro en la obra, pues “los sonidos son comparables con los olores porque rodean al sujeto perceptor, lo envuelven y penetran su cuerpo” (Fischer-Lichte, 2011, p. 242). Se acordó entonces que debían estar constantemente presentes, salvo algunas escenas que dejaríamos en silencio musical para contrastar la percepción auditiva. En resumen, el contraste se abordó oponiendo lo armónico-melódico con la estructura siguiente:

A nivel armónico y melódico el criterio fue la introducción progresiva de la extrañeza. En su estado inicial la música es accesible y relativamente simple, la armonía es familiar y las melodías, tejidas a modo de pequeños contrapuntos al igual que los personajes, son reconocibles y cantábiles. De a poco aparecen cromatismos y ambigüedades armónicas que culminan en atmósferas específicas, lejos de lo conocido y digerible en primera instancia. A pesar de esto, se utilizó material melódico reiterado transversalmente, a modo de leitmotiv, para entregar unidad a la factura.¹³⁵

Obsérvese que en estas atmósferas reconocibles se utiliza la voz cantada, por ejemplo en la canción de cuna en la escena donde se representa el tiempo con los zapatos.

Si lo anterior tendía a complejizarse en el transcurso del tiempo, el lado estructural hace lo opuesto. Las primeras piezas pasan por diferentes secciones y momentos dentro de una misma escena pero a medida que nos acercamos al final la cantidad de material se va acotando, queda menos que decir y la historia llega a su punto cero en que cesa el desarrollo, la muerte. Por esto es que las últimas piezas reposan en la repetición, en un ostinato cíclico en sintonía con el malestar constante y la ausencia de escapatoria.¹³⁶

Esta misma canción fue deconstruida vocalmente por la enfermera en la escena del diagnóstico del hijo, instancia en la que lo ominoso dominó el ritmo en la performance, al aparecer un canto infantil que antes fue conocido y que en ese momento de la obra se vuelve extraño, irreconocible y peligroso.

¹³⁵ Fragmento de la propuesta estética musical efectuada por Capdepont.

¹³⁶ Op. Cit.

CAPÍTULO IV.- ANÁLISIS DE LAS ESTRATEGIAS DE CONTRASTE APLICADO EN *DE INMUNDA*

He llegado al final de esta lúgubre y repugnante historia, la historia de una mente confinada en un cuerpo extraño... (Kane, 1998)

En el siguiente capítulo se reflexionará sobre las tipologías de los contrastes empleados en la obra con el fin de determinar si los resultados obtenidos en la ejecución práctica se condicen con lo planificado, lo que develará los aciertos e imprecisiones que se rescataron en el transcurso de esta investigación; además se analizarán algunas de las estrategias usadas en el diseño escénico para fomentar el contraste perceptivo.

4.1. Provocaciones creativas en el laboratorio teórico-escénico

El proceso creativo se inició con la comparación de la performance de la artista luxemburguesa, Deborah de Robertis, frente al cuadro *El Origen del mundo* de Coubert, como se explicó en el capítulo anterior. Con esta acción performática fue posible reflexionar sobre la perturbación que generaron ambos dispositivos –pintura y performance– y lo mucho que contrasta la imagen en vivo con la que se contempla en un cuadro. Aunque ambos formatos contenían una imagen similar, hoy en día, al exponer el sexo de una mujer en un cuadro es menos ofensivo e inquietante como lo fue

en la época en que fue pintado; no obstante cuando de la representación pasamos al órgano real expuesto, surge el pudor y la provocación que incomoda.

El estudio de esta performance sirvió para discutir sobre el contraste entre una obra pictórica versus una obra realizada en vivo, además permitió reconocer las visiones del elenco frente a conceptos como lo público y lo privado, el uso del cuerpo en el arte, cuerpo politizado, el valor de la imagen en escena, los límites del realismo en la actualidad, entre otras cuestiones. Esta discusión facilitó el proceso de definir la exposición de los cuerpos de los actores, no sólo al estar desnudos, sino por su condición de ser un cuerpo-sígnico:

... la idea cultural de aquello que sería *el* cuerpo se encuentra ligada a transformaciones *dramáticas* y el teatro articula y refleja tales ideas; representa el cuerpo y, al mismo tiempo, lo utiliza como material esencial de signos. Pero el *cuerpo teatral* no se limita a esta función: en el teatro el cuerpo es un valor *sui generis*. (Lehmann, 2013, p. 346)

Al comentar el valor y uso del cuerpo en el arte se discutió sobre el encuentro con lo real, desde su conceptualización Real=Traumático¹³⁷, hasta la tensión ética que significa que “lo real se ha instalado en el cuerpo. Y en el cuerpo, la alucinación, la pesadilla y la realidad histórica coinciden” (Sánchez, 2012, p. 126), por ende el cuerpo de los intérpretes debía provocar en el espectador la sensación de ese encuentro con un acontecimiento real, donde “la experiencia de lo real, la exclusión de un ilusionismo ficticio, conlleva a menudo una decepción ante la reducción, ante la pobreza aparente” (Lehmann, 2013, p. 173). Sin duda alguna, esto nos llevó a cuestionarnos sobre el tipo

¹³⁷ Para mayores definiciones y reflexiones sobre lo real como traumático, se sugiere recurrir a lecturas especializadas de psicoanálisis, como las ideas planteadas por Jacques Lacan en “Lo real, Lo simbólico y Lo Imaginario”, citado con anterioridad en este escrito.

de convivio¹³⁸ entre actores y espectadores que necesitábamos; pensando siempre en la relación que queríamos lograr entre la obra y el público. Esto significó que probamos diferentes posibilidades para la ubicación en el espacio, determinando tempranamente, que la distribución a la italiana no era la indicada para este montaje si se buscaba emular las intenciones de Heiner Muller: “cargar a los lectores y espectadores con tantas cosas al mismo tiempo que les resultara imposible procesarlo todo” (p. 152).

Por otro lado, en este periodo de aproximación conceptual, el visionado de videos de las obras *La clase muerta*¹³⁹ de Kantor y *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*¹⁴⁰ de García fue relevante, ya que al revisar los registros audiovisuales, los tipos de contraste de ambas piezas se evidenciaron instantáneamente.

La representación del cuerpo muerto, en Kantor, versus la condición del actor vivo en la escena; y el contraste producido con el juego de ficción-realidad que propone García, provocaban extrañeza y desconcierto, así como también la visualidad que se produce al ver residuos orgánicos y alimenticios en contacto con el cuerpo real de los intérpretes. Este punto refuerza las ideas mencionadas anteriormente, ya que estos actos reales efectivamente estimulan respuestas del espectador frente a una acción chocante, traumática, lo que asegura que es posible potenciar el contraste perceptivo si se utilizan

¹³⁸ Este aspecto se desarrollará más adelante en la etapa de work in progress, pero se adelanta que se refiere al concepto de acontecimiento convivial instaurado por Jorge Dubatti (2003), quien señala que el convivio implica: reunión, presencia, compartir, cercanía e irreproductibilidad por su condición efímera; justamente las cualidades del teatro

¹³⁹ Grabación de la obra de teatro original *Umarla Klasa* del polaco Tadeusz Kantor (7 de junio del 2013) Recuperado el 11 de septiembre de 2014, de <https://www.youtube.com/watch?v=FUiJJ-k2H6c>

¹⁴⁰ Grabación de la obra de teatro *La historia de Ronald, el payaso de Mc Donald's* de Rodrigo García, parte del archivo personal de la Doctora en teoría del Teatro por la Universidad de Valencia, España, y profesora tutora de esta investigación, Sra. Verónica Sentis Hermann.

materialidades orgánicas sobre el cuerpo de los actores, ya que no sólo se estimula el olfato, sino que el sólo hecho de visualizar esas texturas cubriendo el cuerpo de otro genera la sensación de asco; emoción que como se estudió en el apartado de lo abyecto penetra el inconsciente generando respuestas fisiológicas sin control instantáneo. Esto refuerza la idea de que para incrementar el choque perceptivo de una escena que se quiera contrastar, lo orgánico es altamente eficaz.

4.2. De lo teatral a lo performático: cruce entre dramaturgia e intérpretes

En la etapa de experimentación escénica los intérpretes vivieron un momento de confusión al tener que lidiar con la dramaturgia que iba estructurándose en la marcha, las estrategias de composición de personajes exigidas y la tensión entre lo puramente teatral y lo performático. Los actores iniciaron la búsqueda de la tridimensionalidad, siguiendo estructuras aprehendidas en el mundo académico, lo que los empujó a la representación de tipos de personajes, cuestión que se escapaba a las indicaciones que se dieron para la construcción de la obra. Esto se generó porque el lenguaje del texto era de corte realista, provocando en los intérpretes desconcierto al enfrentarse a una dramaturgia cotidiana que combinó la ficción con lo autobiográfico, pero que además incluía lo performático, por lo que no fue fácil digerir la interacción entre estas textualidades. De este modo,

aplicar este contraste de estilos en las interpretaciones implicó un tiempo mayor del presupuestado para que hicieran propia la dinámica de la dramaturgia.

Fue evidente en este momento confuso lo detectado por el docente, Sr. Abel Carrizo, quien señaló que “las características expresivas [del trabajo] respondían más bien a cumplir con la concepción de un texto de carácter posdramático según los lineamientos del teórico alemán Hans-Thies Lehmann, que intentar alcanzar una estructura y desarrollo” (2015, p. 2). Es decir, en ese momento la obra se había estructurado de manera tan fragmentaria que no sólo dificultaba la recepción del público, sino que también la comprensión de lo que se debía hacer en escena por parte del elenco, puesto que efectivamente en ese instante no se lograba visualizar la interacción de tantas acciones desconectadas entre sí, y esta inseguridad actoral mermaba las atmósferas o sensaciones de la experiencia estética en la que se derivó la obra.

Esta complicación se resolvió con los intérpretes de dos maneras: 1) señalándoles que esta etapa no era una instancia para aclarar ni definir estructuras que apresaran a los personajes, por lo que se mantuvo a los actores sin indicaciones psicológicas, y sometidos a pruebas de textos e improvisaciones constantes para que les permitiera buscar la emoción y el tono actoral de la escena, sin centrarse en los procesos mentales del personaje y fijando escenas sólo después de los work in progress; 2) estableciendo la condición de lo híbrido, al coexistir un lenguaje cotidiano en las escenas de la madre y el hijo, lo que se contrastaría con las escenas de intervención performática de la enfermera

y las imágenes simbolistas¹⁴¹ con las que se completó la obra. En el caso del personaje de la enfermera, se concibió desde un principio en contraste con la construcción realista de los protagonistas al desplegar características oníricas y grotescas en algunas de las escenas. Para su creación trabajamos con la actriz Lucero Villouta, a quien se le pidió improvisar con textualidades clínicas extraídas de diagnósticos médicos, prescripciones de medicamentos o incluso con historias personales que estuvieran relacionadas con la enfermedad. Bajo esta búsqueda se elaboró una escena en la que leía un diagnóstico clínico desde el concepto de lo siniestro. El resultado fue interesante, ya que logró configurar un personaje de corte menos realista que la Madre y el Hijo, que contrastaba con lo que había aparecido hasta ahora y le otorgaba esa hibridez que se pretendía desde la dirección a nivel de actuación¹⁴², pudiendo moverse entre lo performático y lo teatral sin dificultad alguna ni para la intérprete ni para el público “...en la dramaturgia contemporánea, el concepto de personaje cambia su definición, puesto que adquiere la dimensión de actante o sujeto, que tiene la función de organizar el relato, es quien guía la narración desde la discursividad textual o visual” (Espinoza, Knuckey, Muray, & Zuñiga, 2006, p. 10).

Por el contrario, en las exploraciones corporales los intérpretes demostraron comodidad en relacionarse con sus cuerpos y con el de sus pares, experiencias que facilitaron la interacción física en el proceso de montaje posteriormente. Gracias a la asimilación del cuerpo como material expresivo fueron apareciendo escenas en las que

¹⁴¹ Nos referimos a escenas simbolistas como por ejemplo la danza con el ovillo de lana.

¹⁴² Se especifica que la dirección pretendía conjugar en la obra poéticas de la representación, presentación, performáticas, etc., contrastándose entre ellas y ofreciendo la posibilidad de variación entre diferentes estilos.

la piel desnuda o semidesnuda se volvió una necesidad al ser coherentes con la construcción ficcional de la evolución de las escenas. No obstante, la exposición cruel del cuerpo se abordó conscientemente en el personaje de la madre, demostrando evidentes contrastes visuales en su apariencia sana del comienzo versus su imagen deteriorada al final.

A nivel dramático, resultó interesante como diferentes formas de relatos combinaron en la misma escena (biográficos, intertextuales, dramáticos etc.). Sin duda, este cruce de narrativas o estilos se utilizó por las altas posibilidades de ser un contraste que juega con las intensidades en una escena. Bajo la misma lógica, en la etapa de experimentación se realizaron algunos ejercicios de improvisación para descubrir el tipo de relación existente entre la madre y el hijo, para descubrir cómo los afectaba la enfermedad. Desde la acción se articularon las tensiones existentes entre ambos, reflejadas en los gestos físicos que dan cuenta de la cercanía de ellos. Así, en una escena de cuidado y devoción, él le lava los pies a la madre mientras ésta le acaricia el cabello, o en otra oportunidad, cuando ella lo acicala peinándolo con su mano. En este último gesto se aprecia una conducta típica del rol materno y es asumida como uno de los motivos gestuales que se incorporaron a la particularización de esta madre, por la potencial empatía que genera un gesto reconciliable.

Avanzada la formalización de la obra surgió la conceptualización de estos personajes, asociando a la madre con la muerte y al hijo con la vida, así, desde este contraste se abordaron los mundos de ambos dramáticamente y visualmente. Tras estos lineamientos la

esencia de la obra se captó fácilmente y se tradujo en escenas que fueron aprehendidas en un corto plazo por los actores.

Superado este lapsus, la búsqueda del contraste se centró en algunas claves que se definieron como exitosas para lograrlo, entre ellas: la reiteración de gestos, la reiteración de textos, la reiteración de música con distinta emoción, los movimientos y coreografías opuestas a la inmovilidad de la Madre, el uso de dispositivos de amplificación para la proyección de la voz (micrófonos y megáfono) en contraste con los textos realistas, y la espacialidad limpia del principio a diferencia del final. Estos contrastes causaron en los espectadores las reacciones esperadas, ya que les permitieron sensibilizarse con el mundo de la obra.

El camino a la formalización se cimentó con la reafirmación de que la exploración iba por buen camino, el elenco disipó dudas y en el caso de la dirección, se revalidó que las premisas artísticas resultaban vitales para lograr el sentido provocador en el convivio con el público, pues como dice Christopher Balme en *Introducción a los estudios teatrales* “la actividad mental requerida para seguir y responder a una performance es de carácter cognitivo. Los efectos emocionales del teatro en los espectadores (a quienes proverbialmente se les pueden llenar los ojos de lágrimas) pertenecen al mundo de lo afectivo” (2013, p. 71), lo que claramente no fue lo que se consiguió en las primeras presentaciones, ya que no alcanzaba a generarse una empatía con las acciones porque faltaba tener más antecedentes para identificar los contrastes de ambos personajes. Además, para alcanzar el contraste perceptivo al utilizar estéticas de la fealdad,

claramente necesitábamos que al principio surgieran momentos donde lo proveniente de la belleza clásica existiera para configurar así lo que queríamos contrastar. Esto nos ratificó que a pesar de que la intención era buscar los contrastes desde y en las estéticas de la fealdad, a nivel de percepción se exige el opuesto, es decir lo bello, como única posibilidad de soportar la presencia de lo horrido, de lo terrible, tal como veremos más adelante en las comparaciones entre los comentarios de los evaluadores y del público.

Al intentar responder a esta necesidad estética, nuestra apreciación es que empezamos a controlar las intervenciones de estos momentos feos, disminuimos la radicalidad que tuvimos al principio. Esta perspectiva también la señaló el académico Sr. Carrizo-Muñoz, quien nos asesoró en la fase práctica: "...nuestro aspirante al grado, inducido por su profesor guía... cayó en la trampa de la Belleza" (Carrizo-Muñoz, 2015, p. 4); en tanto, en vez de fomentar la aparición extremista de lo feo en la obra se aplicaron mecanismos de composición que apuntaban hacia lo bello. Posiblemente a lo bello causó algún grado de timidez en la instalación de la estética de lo feo.

Otro rasgo que merece análisis es la saturación de códigos y movimientos realizados por la bailarina en un segundo plano, los cuales no tenían ningún anclaje lógico con la acción o sólo aparecían una vez en escena, por lo que no conseguían ser contrastantes en sí mismo, más bien, confundían al espectador e impedían que el factor comunicativo de la obra se lograra. Para resolver esto fue obligación trabajar los códigos como "leitmotiv" (Pavis, 1998, p. 293), apelando a una comunicación casi imperceptible con

la percepción del espectador al reiterar los movimientos o fraseos realizados por la bailarina.

Algunas puestas en escena se elaboran a partir de los *leitmotivs* escénicos: una misma gestualidad, repetición de secuencias enteras (R. WILSON), juego desdoblado o imágenes surrealistas como intermedios poéticos (PLANCHON en “*Follies bourgeoises*”). El *discurso** integral de la puesta en escena impregna a menudo la representación con un tema o comentario recurrente que sirve de *Leitmotiv*. (1998, p. 294)

Asumir, en general, la presencia de la bailarina como una intervención poética reiterativa dio los resultados que esperábamos, puesto que sin necesidad de que tuviera extensos parlamentos o largas coreografías, el sólo hecho de que apareciera realizando fraseos en escenas más realistas conseguía el efecto contrastante impulsado por la Gestalt. A pesar de no existir una relación lógica entre estos movimientos y la acción realista, era posible percibir el total de lo que ocurría en escena, por lo tanto cada espectador leyó estas partituras físicas libremente.

También, gracias a los work in progress, pudimos reconocer lo que funcionó o no estructuralmente en la obra, transformándose en dos “hitos para la evolución de la obra escénica final, pues permitieron tanto una dinamización de los procesos de producción del espectáculo como una evaluación de su efectividad en la relación a la percepción con distintos tipos de audiencia” (Carrizo-Muñoz, 2015, p. 1). Es preciso señalar que después de los work in progress, eliminamos algunas de las escenas performáticas, ya que para fortalecer la percepción de los contrastes, nos vimos obligados a disminuir “la fragmentación y dispersión temática excesiva” (2015, p. 2), en pro de evitar el

“hermetismo y cripticismo que no permitía acceder con fluidez al universo propuesto” (p. 2), lo que podría generar tal confusión en los espectadores que no alcanzaran a apreciar los contrastes perceptivos dispuestos en el montaje, considerando que estábamos proponiendo una obra de construcción híbrida entre lo teatral y lo performático.

4.3. En busca del contraste feo-bello en la puesta en escena *De Inmunda*

Como se ha estipulado el contraste se pensó como elemento compositivo para aplicarse en ciertas imágenes construidas con el cuerpo, materialidades e iluminación, pero su intervención en la actuación, discursos políticos y significación poética fue inevitable, sobre todo para un montaje concebido desde lo multidisciplinario y con una estética tan enraizada en referentes de los 70’ y 80’.

Para analizar la aplicación del contraste en las imágenes de la obra *De Inmunda*, es correcto indicar que transfiguraciones de lo feo como lo abyecto, lo grotesco, lo monstruoso y lo ominoso, fueron consideradas tanto en los ensayos como en la propuesta final por su carácter perturbador y por la capacidad de hacer emerger el imaginario de la enfermedad en los cuerpos de intérpretes que se encontraban absolutamente sanos a la hora de las presentaciones. Este binario de lo enfermo y lo saludable funcionó entonces como contraste de representación de lo feo y lo bello, ya que gracias a la investigación teórica previa que realizaron sobre algunas enfermedades, se sensibilizaron respecto a los efectos que las patologías pueden tener en el cuerpo de

los pacientes, observando que al irrumpir la enfermedad se anulan los cánones de belleza tradicional y emergen nuevas estéticas que se contrastan con el cuerpo saludable.

Los análisis que se presentan como evidencia a la aplicación del contraste en la puesta en escena *De Inmunda*, se estipulan a continuación en tablas en las que es posible visualizar la categoría de contraste utilizado para que el objeto “A” se contraste con el objeto “B”.

4.3.1. El contraste en el espacio

Como se desarrolló en el capítulo primero una de las características principales del teatro es la visualidad, hecho ineluctable que obligó a estimar cuales serían las premisas con las que se abordaría el tema del espacio escénico¹⁴³. Sin embargo, al haber tomado la decisión de articular la separación ideológica entre actor y espectador en un contexto más contemporáneo, también se afrontó el contraste en este tratamiento estético; no tanto en su condición visual, pero si en aspectos perceptivos. De esta forma el espacio escénico fue el mismo que el espacio teatral¹⁴⁴, ya que a pesar de las marcaciones en el piso y descripciones de las zonas donde estaba el público, tanto intérpretes como espectadores transitaban al inicio de la obra por el mismo lugar físico¹⁴⁵.

¹⁴³ Entendido como el espacio donde actúan los actores y se despliega el diseño escenográfico.

¹⁴⁴ El lugar donde se realizaron las presentaciones en el mes de mayo fue la Sala Matamala de la Escuela de Teatro de la Universidad ARCIS.

¹⁴⁵ Para la últimas presentaciones con público se utilizó la Sala Carlos Matamala de la Universidad Arcis, la cual permitió distribuir al público en tres sectores alrededor de la escena.



Figura 36. Imagen panorámica del espacio escénico y teatral.

En efecto, cuando los asistentes ingresaban a la sala, eran los intérpretes quienes los recibían e invitaban a tomar ubicación en sus asientos. Lo que se logró con esto fue generar un contraste entre el “estar afuera”, esperando a la intemperie en las noches frías y el “estar dentro”, al ser recibidos de manera cálida por la compañía, en un lugar que además estaba calefaccionado. Con esto se buscaba que la percepción del público implicara una relación menos distante entre lo que observa y él mismo, por ello también se dispusieron sillas en tres lados de la acción, que se acercaba a la distribución del espacio denominado ambientalista (Carlson, 1989, p. 96). La mayoría de las personas aceptó esta invitación de cercanía, no obstante otros prefirieron ubicarse en las graderías que se encontraban detrás de la primera línea frontal a la acción.

Por supuesto que, al haber dispuesto la acción en diferentes planos del espacio y presentar imágenes simultáneas, el espectador era el responsable de elegir qué mirar, “El sujeto no se encuentra frente a la atmósfera, no mantiene una distancia con ella, está rodeado y envuelto por ella, sumergido en ella” (Fischer-Lichte, 2011, p. 238); esto

claramente significó un acierto en materia del empleo de efectos contrastantes entre escenas poéticamente bellas versus el ataque a los sentidos por olores desagradables, ya que “el uso consciente e intencionado de olores partía de la premisa que éstos se propagan por todo el espacio y dan lugar a efectos físicos intensos en el espectador” (2011, p. 238), pues la violencia con la que penetraron en los sentidos no daba más pie que a una respuesta repulsiva.

En resumen, el espacio escénico y el espacio teatral son asumidos como espacios aproximados, es decir, como espacios contrastados por convergencia al ser funcionalmente distintos, pero entendidos en *De Inmunda* como un único espacio donde cohabitan los espectadores que ingresan y actores que esperan. Se invirtió la frecuente relación de público que espera la salida de los actores al escenario, pues éstos estuvieron en escena siempre, habitando el mismo territorio de los espectadores. Bajo esta perspectiva los espacios estéticos que se contrastan entre ellos son:

a) Público-acción-público: En el juego que se propone en la obra entre representación y realidad, el contraste propuesto por Rodrigo García entre el proceso creativo y la ficción dramática, fue uno de los que mayor relevancia tuvo a la hora de configurar la espacialidad. El espacio estuvo dispuesto para que el público pudiera visualizar la acción, a los actores y a los otros espectadores que participaban de la función. Ergo, tanto intérpretes como público podían ver completamente las reacciones de las personas que se encontraban al frente o a sus costados. Esto generó que el observador acostumbrado a estar “agazapado en la sombra” (Balme, 2013, p. 92), tuviera una experiencia diferente, si se contrasta con la perspectiva distante que le

otorga la orientación a la italiana. Estos límites perceptivos se concretaban visualmente además con las demarcaciones de las zonas donde se representaban, pues algunos sectores del suelo lucían marcos de papel adhesivo que señalaba la ubicación de los objetos o por donde debía transitar el espectador, adicionalmente, carteles escritos con letras negras sobre fondo blanco acentuaban más estos límites (PÚBLICO – MÚSICOS – ALMA), usando el contraste de color en sí mismo para resaltar su presencia. Si bien a nivel visual estos letreros cumplían con el contraste polar al oponer dos colores tan representativos como el negro y el blanco, el mayor contraste se producía entre la percepción de visualizar el espacio escénico sugerido, que era el mismo que el dramático, pero ser interpelados sensiblemente para que fueran conscientes de estar en un espacio que compartían con otros espectadores, pero que tenían otro punto de vista en el que ellos eran el fondo visual de la acción y viceversa.

Por otro lado, en este “espacio lúdico” (Carlson, 1989, p. 6) donde coexistían intérpretes y público, se hacía notar la escena como espacio de representación al leer las palabras CASA y HOSPITAL contrastadas en letras blancas sobre fondo negro del piso, pero que al mismo tiempo fueron siendo ocupadas alternadamente independiente de su descripción inicial.



Figura 37 y Figura 38. Imagen de la distribución del público y de la acción en la obra De Inmunda.

En las imágenes se observa la corta distancia entre el lugar de representación y la ubicación de los espectadores, lo que favoreció para identificar las reacciones que producía este contraste espacial, ya que a lo largo de la obra era posible reconocerlos implicados o no con la acción por sus gestos y movimientos corporales. Por otro lado, una importante cantidad de asistentes señaló que la recepción tan íntima de los actores al entrar a sala, generó que la obra se instalase en una atmósfera muy cercana, lo cual potenciaba el quiebre perceptivo que se les presentaba frente a sus ojos. El escoger trabajar con una proxémica más directa, fue certero para conseguir la estimulación de sentidos como el olfato, al mismo tiempo que permitió apreciar la emocionalidad de los intérpretes de manera muy próxima, sobre todo porque las acciones eran efectuadas en términos bastante reales, obligándolos a comprometer el cuerpo más allá de lo representacional y pudiendo observar las reacciones de las otras personas que presenciaban el acto.

b) Espacio limpio-sucio: La idea original fue que el espacio graficara lo que ocurría con los personajes a lo largo de la obra, en tanto al principio se veían bien

compuestos, saludables, poco a poco se veía el daño físico y moral que les afectaba. Fue por ello que al haber observado que una de las particularidades visuales de la enfermedad es la transgresión estética que provoca, se decidió pensar el espacio como un lienzo, el cual estuviera limpio al empezar la función y fuera siendo pervertido por las materialidades que se usaban en las acciones propuestas a lo largo de la obra.

En esta decisión se trabajó primordialmente con el contraste en su condición visual al dejar que el piso negro, que recibía a los expectantes pulcro, empezara a recibir las sustancias que se caían en el transcurso de las acciones sin limpiarlas u ocultarlas entre cada escena. El contraste polar operó al disponer un fondo negro con los colores que caían al piso y tenían diversas tonalidades, como lo señalado por Itten en el capítulo uno. Este cambio dramático en la visualidad del espacio se relacionó también con el contraste metafórico mencionado por Kantor, cuando la sutileza (piso impecable) se contrasta con la barbarie (pisos impregnados de colores y olores desagradables), lo que articuló sorpresivamente el contraste cualitativo, es decir, los colores vertidos en el fondo negro estaban tan mezclados y tan disímiles entre sí, que daban la impresión de encontrarse esparcidos por todo el espacio, comprometiendo la percepción gestáltica de figura y fondo. La percepción de caos, de tragedia, de inmundicia, se veía exponencialmente incrementada por los colores y texturas depositados en el campo de acción, mismo lugar por donde transitaban los espectadores para ingresar o salir de la sala.

Tabla 8. Cuadro descriptivo de la aplicación del contraste en el espacio de la obra *De Immunda*, dirigida por Juan Pablo Iriarte (La Maniako Teatral)¹⁴⁶.

Aplicación del Contraste en el Espacio escénico, teatral y dramático
(Descripción del objeto de estudio)

El Espacio:

Linóleo negro cortado en dos partes asimétricamente, se escribe en blanco la palabra CASA al centro de la pieza derecha, y la palabra HOSPITAL al centro de la pieza izquierda. Los bordes son demarcados con blanco, al igual que los elementos que están fuera de la escena y las zonas de PÚBLICO, MÚSICOS y ALMA (técnico). Se utiliza el contraste de “color en sí mismo” para resaltar las áreas de transición y representación, incorporando en la escena el lugar del público con el lugar de la acción al mismo tiempo. Otra estrategia es usar el contraste entre la pulcritud del espacio escénico al comienzo de la obra y la visibilidad grotesca en la que termina. Luego de transcurrida la puesta en escena.



¹⁴⁶ De cara a la presentación de evidencias de la aplicación del contraste en *De Immunda* se utiliza registro fotográfico de las funciones de work in progress y de la presentación oficial para evaluación.

4.3.2. Intérpretes y Personajes en contraste

Como se desarrolló en el apartado “Dirección de intérpretes” en el capítulo tercero, se decidió combinar una especie de dualidad metodológica a la hora de construir los personajes que habitarían la obra. Por un lado tendríamos a los personajes ilusionistas o de carácter más realista, Madre e Hijo, y otros que aparecerían como efectos contrastantes en la historia central desde la auto referencia¹⁴⁷, como: 1) actores (la enfermera que relata una experiencia personal que tuvo en un hospital); 2) personajes alegóricos (la virgen que se hace presente en una actitud hierofánica y que rompe esa quietud con una danza y música estrepitosa); 3) personajes metafóricos (la bailarina que aparece como una presencia abstracta sin sentido lógico en escenas realistas, realizando fraseos y partituras físicas que son interpretadas en libre albedrío por los espectadores, al más puro uso del contraste kantoriano). Este contraste, entre la lógica realista y las imágenes oníricas, metafóricas o abstractas, obligó a los intérpretes a construir sus personajes desde el cuerpo, desde la emoción; en un sentido más grotowskiano a diferencia de haberlo hecho con el método stanislavskiano. El compromiso de su cuerpo se entendió en la diferenciación que existe entre el sistema de Stanislavski (proceso dramático) y las nuevas formas (proceso posdramático), es decir que “el proceso dramático ocurría *entre* los cuerpos, el proceso posdramático sucede *en* el cuerpo” (Lehmann, 2013, p. 351), entonces se les indica a los intérpretes que el cuerpo no es el medio por el cual pasa la emoción como “portador del *agón*” (p. 351) sino que “presenta la imagen de su *agonía*” (p. 351). En concreto el actor debe situarse en sí mismo como ser humano que coexiste en la escena y en un mismo

¹⁴⁷ Vale recordar que una de las premisas de la dirección en esta investigación es asumir lo que Lehmann plantea: “El cuerpo se convierte en el centro no como portador de sentido, sino en su *physis* y gesticulación. El signo central del teatro, el cuerpo del actor, rehúsa servir como significante” (2013, p. 165); de esta manera contrastar el cuerpo del actor con la corporización del personaje.

espacio con el público, razón que vuelve a ratificar lo beneficioso que fue disponer al público alrededor de la acción.

En términos de la visualidad de los personajes, el negro y sus gamas cromáticas son escogidos como colores fundante en el vestuario, por ser una coloración referente de la muerte. El color funciona como un anuncio del trágico final de los protagonistas, pero se interrumpe su presencia neutra cuando aparece el cuerpo expuesto. Al fin de la obra es la piel natural o manchada la que se contrasta con los cuerpos cubiertos de vestuarios oscuros que se observan al principio, casi en oposición a la salud física y mental que aparentemente tenían al principio esos personajes. Ergo, esta decisión se condice con lo expresado por Meyerhold cuando señaló que el contraste es una forma de enfatizar en las contradicciones, en tanto el momento más oscuro del montaje nos muestra personajes que contrastan al apreciar sus cuerpos con vestiduras claras o simplemente desprovistos de ellas, lo que transmitía el estado de fragilidad de los personajes.

Habría que decir también que en los protagonistas se genera el contraste de lo feo y lo bello, evocando el binomio salud-enfermedad, por ende como belleza y monstruosidad. Así la madre va descomponiendo su cuerpo físicamente al hacer un trabajo de tensión muscular y componer un gesto facial característico de la enfermedad; y por el lado del personaje hijo, irrumpe lo monstruoso cuando su cuerpo semidesnudo es cubierto por materialidades viscosas, mal olientes y que le entregan una textura inhumana, corrompiendo absolutamente la imagen de salud y bienestar que se observaba al principio de la obra. La percepción del olor era tan fuerte que intervenía en la recepción de lo escénico para centrar al espectador en lo emotivo.

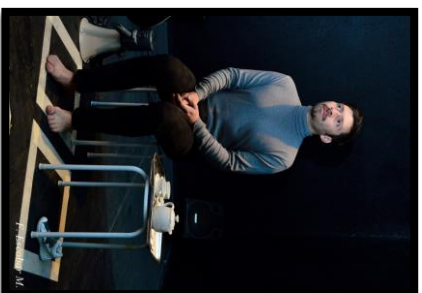
Para verificar este aspecto se probaron elementos que simulaban el real, por ejemplo colorantes con miel de palma para la sangre, pero rápidamente se demostró que no se

conseguía el mismo efecto en los espectadores ni intérpretes, ya que no emanaban olores repulsivos, alejándose evidentemente las emociones del asco, indignación y horror. La percepción de las escenas fue mucho más pasiva y no permitió que los asistentes se vieran inundados de la emocionalidad intensa que se quería lograr, ya que al no estimularse otros sentidos, seguían dándole una lectura mucho más intelectual que sensorial, lo que apoyó la necesidad de que el actor contrastará la representación de la enfermedad auto estimulándose arcadas y salivación realmente, sin acudir a efectos ilusorios. Decisión que comprueba la eficacia del contraste entre representación mimética y acción performativa que se conjugó en la puesta en escena.

Tabla 9. Cuadro descriptivo de la aplicación del contraste en los personajes de la obra *De Imunda* (La Maniako Teatral)

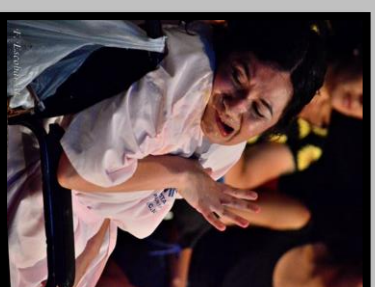
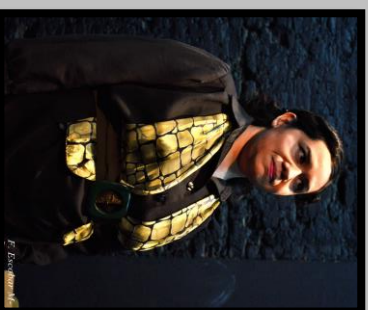
Aplicación del contraste en los personajes protagonistas
(Descripción del objeto de estudio)

A consecuencia de las enfermedades que atacan a la Madre y al Hijo en la obra, sus cuerpos se van modificando tanto en su postura física como en la limpieza de sus vestuarios. El contraste se aplica como metáfora del paso del tiempo y del degeneramiento causado por la esclerosis múltiple y el cáncer respectivamente. En el caso de la Madre se contraen los músculos y se adopta una postura rígida acompañada de espasmos musculares, imagen que se ve más cruel a consecuencia del alimento que cae en su ropa. Para el hijo se decidió trabajar con la abstracción de su enfermedad orgánica, utilizando medicamentos y trozos de carne sobre su cuerpo, además de la arcilla que permite evocar el color amarillento que adquieren los pacientes de este tipo de cáncer. En ambos casos, la deformación y suciedad, les otorga un carácter monstruoso hacia el final de la obra.



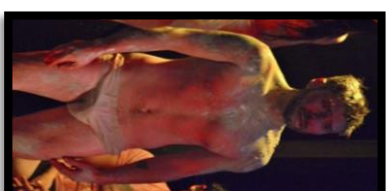
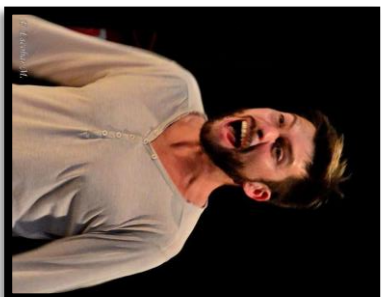
Aplicación del contraste en el personaje de la Madre (Descripción del objeto de estudio)

Se decidió contrastar el cuerpo de la madre sana y enferma para graficar el paso de los años. Para ello el personaje es presentado por dos intérpretes diferentes, y la actriz que mantiene el personaje por más tiempo va evolucionando en su conducta, corporalidad, forma de hablar y por supuesto, en la medida que se agravan sus síntomas el vestuario funciona como referente. Iniciando con un vestido negro que le da una connotación elegante y que se contrasta con la camisa de color rosado claro que viste al finalizar la obra. Se observa el contraste en los cambios de colores por la oposición de significados y al ser usado como contraste cualitativo (que enturbia un color puro con uno complementario), se refleja lo que Kantor denominaba el contraste entre la vida y la muerte.



Aplicación del contraste en el personaje del hijo (Descripción del objeto de estudio)

El Hijo inicia vestido con colores grises, signo de su estado depresivo. Su vestuario muestra la represión a la que es sometido con las texturas y cortes que pareciesen agobiarlo. En cambio, al finalizar se ve su cuerpo semidesnudo, cubierto con materialidades que se han utilizado para demostrar su cercanía con la muerte. La abyección se trabaja en contraste a la uniformidad que presenta su apariencia al principio, no sólo a través de la visibilidad, sino con la sonoridad de arcadas y de la eliminación de fluidos salivales como producto del reflejo nauseoso con el que se representa la enfermedad.



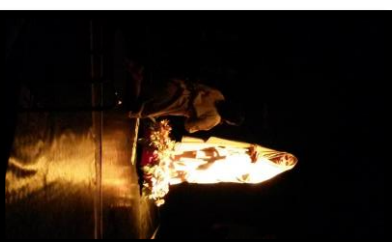
Aplicación del contraste en el personaje de la enfermera (Descripción del objeto de estudio)

Signo de salud y bienestar, este personaje se construye para romper con la historia central de esta madre e hijo, generando un diálogo directo con el público que le permite aplicar en su actuación el contraste usado en García: evidenciar el proceso creativo versus la ficción dramática. A nivel visual se mantiene incólume a las materialidades que invaden el espacio y el cuerpo de los otros personajes. En ella se contrasta su apariencia serena del principio con la actitud siniestra que muestra en el momento de diagnosticar la enfermedad del hijo, tal como lo hace con la deformación de la canción de cuna. Es el único personaje en el que su estética visual no cambia, pero sí su tono de actuación y la iluminación que la acompaña. Aplicando el recurso del contraste como lo haría Kantor y la iluminación bajo las premisas de Aumont explicadas en el tercer capítulo.



Aplicación del contraste en el personaje de la Virgen (Lo onírico-lo sublime)
(Descripción del objeto de estudio)

Al ser un personaje alegórico se opta por contrastarlo con una actuación más realista por parte del personaje de la Madre, resaltando su entrada hierática con la iluminación y manteniendo la distancia propia de lo humano con lo divino. Esta actitud pacífica, después se modifica en el momento de calma y en el momento de delirio de la Madre, cuando la Virgen realiza una danza por el espacio cubierto de orina y sangre.



4.3.3. El contraste en la acción como choque perceptivo y de repetición

En esta investigación hemos intentado señalar que el contraste no sólo aporta a la construcción escénica desde su valiosa condición compositiva, sino que también es posible aplicarlo en las interpretaciones, como lo hacía Constantin Stanislavsky y Michael Chejov; pero además en las acciones, como en las contradicciones estipuladas por Meyerhold y como el efecto de choque que planteó Tadeusz Kantor; todos revisados en el capítulo primero de este escrito.

La capacidad de choque en una acción se aplicó moderadamente en la escena del parto, pues se instalaron códigos de una escena más simbólica usando la ternura como emoción basal y al momento de representar el rompimiento de la fuente, se rompía esa atmósfera con la emanación de un olor desagradable proveniente de la sangre que caía por entre las piernas del personaje de la Madre joven. Este contraste que estimulaba el olfato, operó como contraste divergente al oponer una situación tan romántica socialmente con un olor putrefacto de sangre animal, que se asemejaba al olor real que se siente en los partos humanos.

Como ya mencionamos, una emoción desagradable como el asco no puede ser la dominante en toda la puesta, de lo contrario agobiaría rápidamente la percepción de los expectantes. Para evitar esto se dispuso la sangre animal en poca cantidad en las primeras escenas, de todos modos pudo irrumpir violentamente el campo olfativo por la condición invasiva que tienen los olores. Este efecto funcionó en esta parte de la obra cual anuncio en las brujas de Macbeth, respecto de la emoción de repugnancia que se contradice con la atmósfera poética que se representaba en escena.

En general el choque perceptivo en *De Inmunda* se trabajó con las materialidades descritas en el capítulo tercero, ya que su textura, su color y sus diferentes olores contrastaban por convergencia o divergencia con la situación, al incrementar la estimulación de los sentidos conforme la acción se fuera volviendo más trágica. Aspecto que se corrobora con las estadísticas que se presentarán más adelante.

Otra de las aplicaciones del contraste en la acción, extraída de la terapia psicológica gestáltica, tuvo haber con el método del reframing. O sea, una situación anterior se comparó con otra para tener una perspectiva nueva sobre la gravedad de este evento. Al trasladar esta técnica gestáltica de contraste a la obra de teatro, se definieron dos posibles variables como recursos técnicos:

- **La repetición dramática de la narración.** Un hecho narrado por dos personas en estados diferentes. Se aplicó en la escena del monólogo del hijo, quien se encontraba en un estado emocional de mayor contención; y la escena del monólogo de la madre, quien se desbordaba emocionalmente al describir lo que ella sentía en esa misma situación. En este caso la intérprete que personifica a la madre utilizó un registro emocional neutro en la primera parte del monólogo; estado que se elevaba a un punto sensible cuando aparecía el grito de dolor y las lágrimas como factor emotivo, los cuales irrumpían con tanta fuerza que produjeron cambios radicales en la expresión física de la madre y en las reacciones del público.
- **La repetición de lo ominoso.** Aquella aparición de lo que fue familiar y hoy vuelve como un extraño. Se contrastó una acción cotidiana como el comer, primero en la

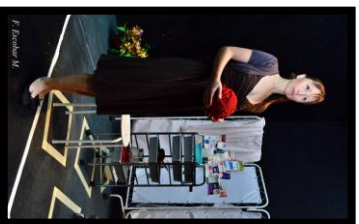
versión del hijo que ayudaba a su madre a alimentarse y luego repitiéndola, pero mostrando a un hijo más afectado y superado por el contexto de salud de su madre. En la segunda aparición se observaba un agotamiento emocional que devenía en un comportamiento intolerante, más agresivo y en el que el vínculo entre ambos se fracturaba por completo. Adicionalmente, para potenciar el contraste entre ambas escenas se sumó la música como elemento sonoro perturbador e inquietante, otorgándole a esta repetición un carácter perverso desde una dimensión cotidiana, no excesiva, pero cruel en su representación de la realidad.

También se percibía una atmósfera ominosa cuando se jugaba con la deformación interpretativa de la canción de cuna que se escuchó al principio y que se repetía en la penúltima escena, momento en que se revelaba el fatal diagnóstico de la enfermedad del hijo. Allí veíamos a la enfermera más siniestra repitiendo la canción por fragmentos o distorsionándola con risas y con el uso de un megáfono como fuente de emisión, lo que evidentemente volvía mucho más metalizado el canto de la actriz. El sólo hecho de que este personaje efectuara estos cambios melódicos, le agregó un valor contrastante a lo que se había visto antes, pues su participación se tornó oscura, cruel y cargada de una sordidez no mostrada con anterioridad. Características perceptivas que los espectadores comentaron pertenecían a la enfermedad y al sistema de salud de nuestro país.

Tabla 10. Cuadro descriptivo de la aplicación del contraste perceptivo por choque en la acción de la obra *De Inmunda* (La Maniako Teatral)

Aplicación del contraste perceptivo por choque en la escena del parto
(Descripción del objeto de estudio)

La escena funciona como develación de la ficción, para ello una actriz anuncia que se presenciara una representación, mientras otra intérprete utiliza un ovillo de lana roja como metáfora del embarazo. De este objeto se extraen zapatos de lana verde como signo del neonato. Esta imagen poética se contrasta con la ficcionalidad del sangramiento por parto de la Madre joven, quien utiliza un dispositivo que contiene sangre animal en su interior. El fluido es de color rojo intenso y expulsa un fuerte olor a carne descompuesta. Siendo esta una de las primeras escenas, este líquido no se limpia y permanece como signo transversal en todas las escenas que prosiguen, provocando las reacciones olfativas a las personas que perciben este penetrante aroma. En cuanto al aspecto visual, el rojo de la sangre sobre el piso negro y las piernas del personaje, opera como lo señalado por Itten, ya que se percibe el contraste de color en sí mismo.



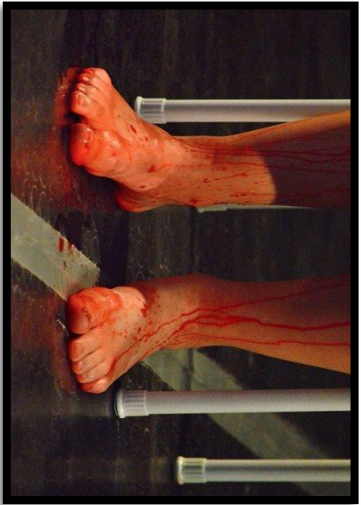


Tabla 11. Cuadro descriptivo de la aplicación del contraste perceptivo por repetición dramática en la narración de la obra *De Inmunda* (La Maniako Teatral)

Aplicación del contraste perceptivo por repetición dramática en la narración
(Descripción del objeto de estudio)

En los monólogos de la madre y el hijo se describía una situación cotidiana como lo es el levantarse. Aquí el contraste no pretende funcionar por su condición polar, es decir mostrar la alegría y la rabia por ejemplo, al contrario, evidenciar que ambos personajes llevan una vida triste y melancólica. El hijo aparentemente está condicionado sin muchas posibilidades, pero en su relato devela un contacto con otro hombre que le dará cierta cuota de alegría, en cambio la madre se mantiene en la angustia y contrasta esta escena con un arranque emocional reflejado por un grito de dolor. La emocionalidad se trabaja en ellos de forma diferente, el primer monólogo se asume desde la contención y en el segundo la actriz va de la calma al grito, siguiendo el impulso físico sin resistirse a la emoción que le afecta. A nivel visual el contraste en ambas escenas se trabaja desde una iluminación en claro-oscuro, la cual será detallada más adelante. La forma en cómo se utilizó la iluminación en esta escena, genera sombras que vuelven mucho más expresionista las atmósferas. Son como las sombras en la caverna de Platón que muestra una realidad que se contrasta con la imagen real de los cuerpos en escena, pues adquiere un tamaño mayor, haciendo que las particularidades de los cuerpos de ambos, se proyecten con más profundidad en la pared.

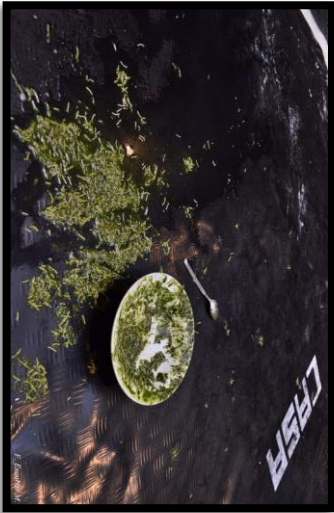


Tabla 12. Cuadro descriptivo de la aplicación del contraste perceptivo por repetición ominosa en la acción de la obra *De Inmunda* (La Maniako Teatral)

Aplicación del contraste perceptivo por repetición en la escena de la comida
(Descripción del objeto de estudio)

La cotidiana acción de comer, se contrasta por repetición dramática y ominosa. La primera vez se muestra a la Madre con dificultades para alimentarse, pero asistida amablemente por el Hijo, quien le da de comer dulcemente. Cuando se reitera la situación, la enfermedad ya ha causado efectos en ambos y el estado anímico del Hijo no es tan sereno como antes. Debido a la resistencia de la madre para comer, él se altera, la obliga a comer, ella escupe, se derrama la comida, él la golpea, ella llora... Se aplica el contraste por repetición, pero además se activa un efecto de choque, según Kantor, ya que vemos como una misma acción adquiere un carácter siniestro por el descontrol emocional y abyecto por la agresión mostrada en la acción de darle de comer a un enfermo en estas circunstancias. Cabe destacar que visualmente el piso se cubre con comida de un intenso color verde oscuro, operando el contraste de los complementarios en este efecto visual.





4.3.4. El claro-oscuro para contraste lumínico

Siendo el terreno de la plástica (Itten - Goethe) y la iluminación para cine (Aumont) las áreas donde con mayor frecuencia se ha estudiado el uso del contraste, es preciso señalar que las referencias entregadas por estos autores sirvieron para la construcción de la planta lumínica, la que probablemente ofrece mayores posibilidades en su configuración, pero que decidimos simplificar a causa del minimalismo de recursos con que la obra contó. De este modo nos enfocamos en la creación de atmósferas del mundo emocional y sensitivo, más que en la espectacularización de la escena. Es decir, los aspectos que se comparten a continuación, seguramente podrán ser potenciados por quien desee probarlos, no obstante declaramos que la atmósfera de constante agonía que expresa los estados depresivos de los personajes en *De Inmunda* se consiguió de manera certera al estar presentes físicamente en el espacio teatral, gracias a la conjugación de los factores perceptivos en el convivio de cada función.

Considerando la intención del montaje por reflejar el dolor físico y la vacuidad del alma de los personajes, optamos por trabajar la mayoría de las escenas desde el concepto del claro-oscuro en la iluminación. Con esto jugamos con la percepción de lo que se veía y lo que se ocultaba, pero también generamos una sensación de intimidad que dirigió la atención a los instantes de cercanía entre la madre y el hijo; los momentos de delirio de la madre, la aparición de imágenes alegóricas del cristo crucificado; y los monólogos de madre e hijo, como se mencionó en el ítem de contraste en la acción.

Para lograr el contraste de claro-oscuro se utilizaron una o dos fuentes de iluminación que eran dirigidas en picada o en contraluz al cuerpo de los personajes, evidentemente con una intensidad que fue graduada en torno a los 40 o 60 %, según la atmósfera que se quería

plasmarse en la escena. Para obtener sombras y penumbras, era necesario que existiera un espacio importante de oscuridad, así la poca luz que entraba sería percibida como un hito visual produciéndose la percepción del claro oscuro.

Una particularidad que surgió en las escenas donde se utilizó el claro-oscuro, fue la capacidad reflectante que alcanzó el borde blanco de los pisos negros, volviéndose interesante como signo la intensidad de las demarcaciones, ya que a pesar de haber muy poca visibilidad del total del espacio, estos límites blancos cobraban mayor pregnancia y representaban la presión y el enclaustramiento emocional de ambos personajes protagónicos.

Es cierto que el claro-oscuro genera un contraste por sí sólo al permitir zonas de luz sombra y penumbra, aunque para intensificar mucho más las intervenciones de la iluminación, se trabajaron escenas con una luminiscencia mucho más clara. Tanto en las zonas de transición y representación, áreas descritas en el capítulo tercero, éstas funcionaron con una luz cálida al usar filtros de color ámbar o en otros casos con la luz directa del foco. Con esta claridad se consigue iluminar escenas donde se quería visualizar un poco más las acciones, pero también porque significaban instancias de mayor vitalidad en los personajes de la obra.

La utilización del claro-oscuro se alcanzó satisfactoriamente a nivel lumínico, no obstante, las escenas de contraste con mayor luminiscencia pueden tratarse con fuentes de luz adicionales, así se podrán destacar aún más los momentos de belleza, asociados a más luminosidad; cuestión mencionada por la comisión evaluadora como un aspecto perceptivo a fortalecer y que concordamos mejorar en futuros trabajos.

Tabla 13. Cuadro descriptivo de la aplicación del contraste claro oscuro en la iluminación de la obra *De Inmunda* (La Maniako Teatral)

Aplicación del contraste claro-oscuro en la iluminación de la obra
(Descripción del objeto de estudio)

Al igual que las pinturas de Goya o de Francis Bacon, se utiliza el claro oscuro para generar una atmósfera de calma inquietante, una atmósfera en la que lo ominoso podría aparecer en cualquier instante. Se utilizó generalmente para transiciones de escenas que permitieran una pausa o reflexión previa a una situación en la que se presentaba dolor, violencia o crueldad vividas por uno de los dos personajes protagonistas. Este efecto del claro-oscuro, generalmente se utilizó en escenas provenientes de otras con mayor iluminación o de mayor movimiento escénico.

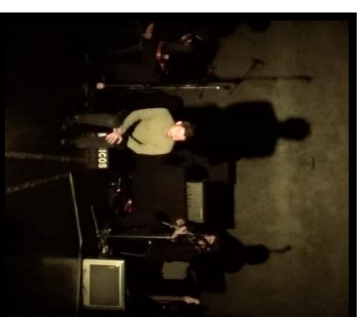
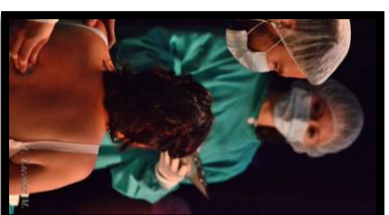
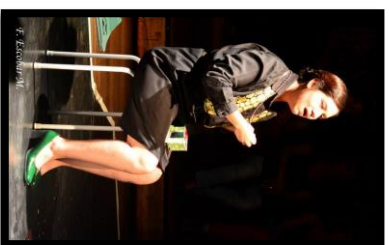
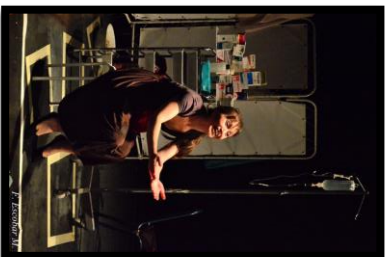


Tabla 14. Cuadro descriptivo de la iluminación más clara que se usó en escenas que contrastan con las iluminadas en claro oscuro según significado de la situación en la obra *De Imunda* (La Maniako Teatral)

Aplicación de la iluminación clara en escenas de contraste con la iluminación en claro-oscuro de la obra
(Descripción del objeto de estudio)

En relación a las atmósferas que se querían presentar y que tenían relación con momentos de menor carga dramática, se configuró una iluminación mucho más clara, casi usando la planta de iluminación general. De esta forma fue posible marcar los momentos en los que la madre todavía gozaba de salud o empezaba recién a mostrar los síntomas de la enfermedad. Estos espacios de luz clara se usaron en las escenas de las conversaciones con el hijo, antes de estar gravemente enferma, en los momentos de contacto con lo clínico y en el instante de delirio, que es cuando la madre ve a la virgen. Por supuesto en estas escenas la intensidad luminica era mayor que en los cuadros que se trabajaron con claro-oscuro.





4.3.5. El contraste en el universo cromático

La capacidad que tienen los colores para hacernos percibir atmósferas, por causa de factores psicológicos es innegable, y tal como se estudió en el primer capítulo, es posible realizar diferentes contrastes al utilizarlos. En la obra *De Inmunda* decidimos que principalmente usaríamos una gama cromática que se moviera entre las tonalidades negras, grises, rojas, verdes y blancas. Estos colores fueron escogidos por el significado psicológico que tienen en la cultura occidental al relacionarse con la vida, la muerte y la enfermedad, ya que, dependiendo de su saturación y levedad, el contraste entre ellos transmite con mayor eficacia las sensaciones que se querían crear.

Dentro de la paleta de colores sólo dos de ellos tenían tonalidades que no derivaban de la combinación del blanco y negro, sino de otros colores primarios, por ende, al aplicarlos en el vestuario, el atrezzo y la escenografía la obra logró una unidad que visualmente se complementaba. Además, en el carácter gestáltico de figura y fondo, al comenzar con un piso y vestuarios muy negros, la utilería contrastó con el fondo.

Antes de que uno pueda preguntarse lo que un objeto es, es necesario separarlo de su fondo, en general, los mundos visuales se estructuran en figuras y fondos. Si se observan las letras negras en una palabra del texto, resaltarán en relación con otras letras en algunas palabras de una página blanca. Si se enfoca un cuadro, destacará de la pared. (Davidoff, 1990, p. 170)

Por ejemplo, en la escena de los zapatos que relataban el paso del tiempo y el crecimiento del hijo, y también en la metáfora que se instalaba con la lana como elemento

icónico y motivo de la obra¹⁴⁸, pues el rojo al ser un color vibrantemente adquirió pregnancia en este contraste de figura y fondo al ser movilizado por un entorno oscuro.

El color también fue integrado a la iluminación como efecto contrastante de las escenas anteriores que respondían a un contexto más naturalista, considerando que las escenas que cerraban la obra correspondían al mundo simbolista, onírico, también eran las más largas y más densas, considerando que los movimientos que realizaban los intérpretes eran en un tempo pianísimo y la sonoridad funcionaba como un contraste complementario. En este caso el sonido se adhirió con facilidad a la atmósfera a pesar de su tonalidad metálica, contraponiéndose con la cualidad orgánica y fluida que se instaló en escena.

Los cambios lumínicos se fueron haciendo de modo gradual, pasando de una luz clara general a claro-oscuro, e ingresando poco a poco el verde; finalmente se saturaba todo el espacio con una atmósfera roja, responsable de marcar la intensidad emocional de las últimas escenas. Tanto escenografía como cuerpos desnudos fueron teñidos con esta iluminación, otorgándoles otro valor a la visualidad.

Apareció cierta extrañeza cuando el color (verde o rojo) teñía el espacio, se percibía como si la visualidad fuera reflejo del alma de los personajes. Desde esta perspectiva, en la escena final cuando el hijo se suicida en primer plano, se contrastó la acción trágica cubierta de color rojo con el cuerpo blanco de la bailarina que subía al fondo del espacio, y desde una altura media, realizaba figuras similares al cristo crucificado; cuestión que ponía a lo religioso con lo mundano en un mismo sitio. Esta imagen, sin embargo, consiguió instalarse con tanta fuerza a nivel perceptivo en todos los lugares, pues dependiendo del

¹⁴⁸ Cabe señalar que la lana funcionalmente muestra una actividad cotidiana de la madre, el tejer, pero además es utilizada como metáfora en las escenas de embarazo o como muestra del vínculo entre madre e hijo y su tensa relación, además de ser el elemento con el que el hijo estrangula a la madre

espacio de presentación podíamos elevar más o menos el cuerpo de la bailarina que formaba esta imagen incónica.

De todas formas, el contraste empleado en los colores presentes en la obra, fue una de las aplicaciones que mayor efectividad alcanzó, porque no sólo marcó diferencias en la visualidad o la percepción de atmósferas, sino que influyó a nivel dramático, facilitando el salto perceptivo entre un imaginario realista hacia uno más onírico, relacionado con la enfermedad y la muerte.

Tabla 15. Cuadro descriptivo de la aplicación del contraste por color (figura y fondo) en la obra *De Inmunda* (La Maniako Teatral)

Aplicación del contraste por color (figura y fondo) en la obra
(Descripción del objeto de estudio)

La metáfora de la lana y de los zapatos se trabajó contrastando los colores de estos elementos con el fondo, a nivel de piso y con los mismos vestuarios. Incluso en las escenas cuya iluminación fue concebida desde lo claro oscuro, el color siempre fue más pregnante que la penumbra o la sombra. Se resaltaba sin perder su estructura, lo que reforzaba su presencia en las escenas.



Tabla 16. Cuadro descriptivo de la aplicación del contraste por color en escenas simbolistas y oníricas en la obra *De Immunda* (La Maniako Teatra)

Aplicación del contraste por color en escenas simbolistas y oníricas en la obra
(Descripción del objeto de estudio)

Para contrastar las escenas finales con las del resto de la obra, el color interviene en la iluminación para hacer aparecer un mundo más de pesadilla, relativo a lo enfermizo, caracterizado por el color verde como eje tonal fundamental.

Esta cualidad visual del color es realizada por las actuaciones simbolistas y muy físicas de los personajes al final. Excepto la enfermera, que aunque más siniestra sigue conservando su textura habitual. Con la iluminación se va cambiando el color poco a poco, lo que por un instante hace que perceptualmente el espacio tenga nuevas áreas demarcadas por la luz y que se contrasten en coloración entre ellas. Finalmente se da paso a la muerte, que irrumpe con una coloración luminica roja y total en la zona de acción. Los contrastes generados evocan emociones relativas a lo desagradable que se contraponen con momentos previos de características más dulces.





4.3.6. Contrastes en imágenes y sonido como reflejo de lo real y lo ficcional

En la obra *De Inmunda* nos hemos centrado en la síntesis como premisa, intentando hacerlo bajo el concepto de precariedad recursiva; comprendiendo que todas las imágenes, las acciones, las textualidades, ofrecen un nivel mayor de realización y por lo tanto podrían haber sido más efectivas en su contraste con otros elementos.

Por ejemplo, cuando se dispuso un televisor en la escena que proyecta la imagen electrónica de la misma acción que se está realizando en tiempo presente, jugamos con la percepción de lo real y lo simulado, brindando una mirada alternativa a lo que ocurría en escena, pero que, por de la mediatización de lo proyectado se volvía más invasiva. La cámara ofrece la posibilidad de hacer zoom en el cuerpo de los intérpretes para enfocar los gestos mínimos, lo que no se logra a simple vista. Nos interesó usar este dispositivo amén de contrastar la ficción con la realidad, es decir, lo que se estaba representando era pura simulación, pero adquirió otra lectura al ser mostrado por la televisión, ya que “la tecnología se posiciona como un elemento que multiplica el peso social de los individuos” (Morel, Canales, & Castillo, 2011, p. 78).

Este juego de ficción realidad como hemos comentado, fue detectado en los trabajos de García con grandes pantallas, sin embargo, en el caso *De Inmunda* fuimos fieles a la premisa del minimalismo en escena. Por eso, lo que se mostraba por el televisor era reducido en su tiempo de aparición y en el tamaño de las imágenes, sin que esto significara la pérdida de fuerza en su potencial discursivo, tal como lo señaló Lehmann: “En la civilización multimedia y *posmoderna* la imagen representa un medio poderoso, extraordinario, más informativo que la música y consumido más rápidamente que la

escritura” (2013, p. 384). La imagen mediatizada es tan potente y se ha instalado tan profundamente en nuestra sensorialidad que es inevitable mirarla y evitar su presencia.

Asimismo, el contraste que se pensó entre el cuerpo mediatizado y el cuerpo en escena fue que del primero sólo se mostraban fragmentos, algunas zonas del cuerpo enfermo de la madre, y esta aproximación mínima y aguda al cuerpo de otro con el lente de una cámara estimulaba la sensación de haberse infiltrado en un espacio donde no se ha sido invitado generando sentimientos de incomodidad en los espectadores. Se proyectaba otro cuerpo que no es el propio, y esa acción convertía al público en un observador activo, al mostrarles diferentes enfoques entre lo real y lo medial, siendo él quien decidía que miraba en cada una de las escenas donde intervino este recurso de contraste.

En el mismo plano de lo ficcional y lo real, podríamos decir que la sonoridad, la voz amplificada por micrófonos y megáfonos o distorsionada electrónicamente, también se usó como elemento para generar tensión entre lo que realmente ocurría en escena y la mediatización del cuerpo. De este modo, la voz se metalizó y perceptivamente se volvió extraña, funcionando como un contraste complementario con las atmósferas escénicas al otorgar un matiz de frialdad y distanciamiento a la voz natural. Con este recurso de amplificación se repitió la canción de cuna del principio en la escena del diagnóstico de la enfermedad del hijo. Cuestión que tuvo un buen resultado al modificar inmediatamente el tono natural de la voz de la actriz, además de los efectos siniestros que acentuaron la atmósfera ominosa.

Cabe destacar que con la música ocurrió lo mismo que con la acción en lo posdramático “dejan de constituirse de modo lineal y lo hacen, por ejemplo, a través de superposiciones simultáneas de mundos sonoros” (Lehmann, 2013, p. 160).

Al estar mediatizada las voces parecían provenir de un terreno mucho más siniestro. Tal como en la escena final, cuando el hijo decidía matar a la madre, las palabras de ésta resonaban en off como recuerdos en el ambiente, en un tono dulce que contrastaba terriblemente el mensaje que se transmitía: “¿Me ayudarías a morir?”¹⁴⁹.

Es preciso señalar que como se desarrolló en el apartado de la música del tercer capítulo, se utilizaron instrumentos acústicos y electrónicos, éstos permitieron que las atmósferas se contrastaran entre sí, ya que lo acústico otorgaba una calidez que se corrompía con la estridencia de sonidos más metálicos. Sobre todo cuando se distorsionan, cuando se mezclan con voces simultáneas, el contraste surge en atmósferas monocordes versus sonoridades que irrumpen para potenciar el sino trágico de los personajes.

Por último, cuando la tragedia se había declarado en la parte final de la obra, los sonidos metálicos funcionaron como contraste complementario con la acción y la emocionalidad de los protagonistas, incrementando el dramatismo de la escena.

¹⁴⁹ Fragmento del texto de la obra *De Immunda*.

Tabla 17. Cuadro descriptivo de la aplicación del contraste en lo presente y lo mediatizado (realidad y ficción) en la obra *De Inmunda* (La Maniako Teatral)

Aplicación del contraste entre lo presente y lo mediatizado en la obra
(Descripción del objeto de estudio)

La ficción y realidad (entendidas como lo que se representa en presente), se configuraron a partir del uso de dispositivos electrónicos como el televisor, la cámara, los micrófonos y de amplificación como el megáfono. Los contrastes identificados en García son aplicados someramente en la obra, otorgándole a la sonoridad un máximo valor. Por ello también se juega con instrumentos acústicos y electrónicos, para demarcar los estados de salud y enfermedad en los personajes, además de brindarle un carácter más siniestro a las escenas, combinando la voz en vivo con grabaciones de textos de la madre que se repiten en off al final de la obra, en un contexto mucho más trágico que la primera vez que se escucharon.



4.4. Observaciones generales del contraste perceptivo en *De Inmunda*

Tras analizar la aplicación de diferentes tipos de contraste, es necesario señalar que la apropiación e integración de estos conceptos tomó un tiempo para alcanzar una comprensión aguda que fuera lo suficientemente específica para concretar su utilización como procedimiento perceptual en la escena.

Identificar, incluso comprender, la noción de CONTRASTE desde el punto de vista conceptual o teórico no ofrece la misma dificultad que encontrar los medios, los instrumentos, los signos que permitan aplicar el concepto de CONTRASTE en la Puesta en Escena desde su compleja multidimensionalidad. (Carrizo-Muñoz, 2015, p. 3)

No cabe duda que la investigación del contraste se orientó hacia el campo disciplinar de la dirección teatral, lo que significó sugerentes hallazgos de otros mundos artísticos y que se convirtieron en posibilidades estéticas para contrastar dos variables escénicas. Sin embargo, los resultados finales del contraste se asumen como absolutamente potenciables en su ejecución y se reconocen pendientes en muchas áreas de utilización tradicional en lo escénico. Así también, eventualmente será posible hacer aún más intensos los contrastes entre lo feo y lo bello, sobre todo porque este último aspecto es el menos facturado en la obra, sin desmerecer su importancia como opuesto de las estéticas de la fealdad, que tanto movilizaron el interés de esta investigación.

Claro que, sería poco certero no identificar las fortalezas que se materializaron en la puesta en escena *De Inmunda*, tanto en lo perceptivo, compositivo, como con el trabajo impecable que se realizó con el equipo humano, quienes a pesar de los precarios recursos económicos y técnicos con los que se desarrolló esta pesquisa, se mantuvieron muy implicados con la tarea hasta el final.

La experiencia de laboratorio arrojó varias puntualizaciones respecto al ejercicio de montar una obra y de la capacidad de contrastar acciones, objetos, interpretaciones, estéticas, sonoridades, iluminaciones, etc.

Comprendiendo que este montaje se concibió como un ejercicio escénico para responder la pregunta de investigación, presentaremos apreciaciones sobre los resultados conseguidos contrastando éstos con los comentarios recogidos de la comisión evaluadora (en su rol de expertos técnicos) y las respuestas recibidas por el público asistente (en su rol de espectadores con o sin conocimientos teatrales).

Para empezar nos referiremos a que la puesta en escena siempre estuvo definida como una pieza originada desde el rompimiento del canon bello, esto significa que un porcentaje mayoritario de las concreciones estéticas debía remitirse a la fealdad. Este objetivo se logró sin dificultad, según el público, la comisión técnica, y las apreciaciones personales del equipo creativo. Todos confirmaron que lo proveniente de lo feo se instaló concretamente en la escena: “el director sostiene gran parte de la puesta en escena desde la perspectiva de Kantor que plantea que en teatro, es necesario romper de una vez por todas con el esteticismo” (Espinoza, 2015), al igual que los resultados obtenidos en la encuesta que se aplicó al público aleatoriamente, donde un 100% afirmó haber percibido el contraste entre lo feo y lo bello a nivel visual, olfativo y auditivo, pero también gracias a las situaciones que tensionaban tópicos morales como la eutanasia.

Por lo tanto, la puesta en escena cumple con estimular sensaciones y emociones que se reconocen desde el territorio de lo desagradable, los cuales potenciaron la percepción de la angustia de los personajes en los propios cuerpos de los espectadores.

“Las prácticas performativas se caracterizan por la posibilidad de traspasar efectos y modificaciones energéticas de cuerpo a cuerpo. En ese sentido el tipo de comunicación que las

caracteriza es de índole intercorporal, mientras que las prácticas teatrales tradicionales se apoyan mucho más en la comunicación verbal”. (Contreras, 2009, p. 153)

Suponemos que es por la provocación de estos estados desagradables, que tanto las respuestas documentadas como las devoluciones de los evaluadores, arrojaron la necesidad de que lo bello apareciera mucho más en escena. Este aspecto nos llama poderosamente la atención considerando que definitivamente lo bello es requerido por quien observa una obra de teatro, y esto es porque las emociones originadas desde la fealdad son tan intensas que no es fácil convivir con ellas, tal como lo señaló Julia Kristeva. Es posible tolerarlas porque traen consigo el juego de la atracción, pero al igual que el contraste complementario del color, la emoción desagradable exige su opuesto para resistir, sobre todo cuando se generan emociones como la repugnancia y la indignación que afectan a la persona de forma sistémica. Y, aunque no ocurrió en la obra, eventualmente podrían incitar a que el público salga de la sala con anticipación al final de la presentación, pero que suponemos no ocurrió porque la sonoridad contrastaba con la imagen de una manera más poética.

Es cierto, en *De Inmunda* lo fundamental fue probar aplicaciones del contraste, por lo que lo bello se entiende como contraparte de lo feo, es por esto que parte de los evaluadores insistieron en que la obra presenta “nostalgia de lo bello” (Keim, 2015); según esta opinión existen momentos donde se podría potenciar lo lumínico o instalar espacios mucho más asépticos que contrasten profundamente con la fealdad constante que se percibe en la obra. Lo que reafirma el nivel de baja tolerancia que tenemos con lo relativo a lo feo.

Incluso las puntualizaciones recibidas del profesor guía proponían que el contraste fuera asumido como “un combate permanente y sin tregua entre LO HÓRRIDO y LO BELLO, como estrategia para potenciar cada uno anteponiendo su opuesto” (Carrizo-Muñoz, 2015, p. 3).

Para especificar nuestra postura, recordemos lo visto en el primer capítulo donde señalábamos que la necesidad de percibir lo armónico de la belleza es parte innata del ser humano porque está dado al placer, que deviene en lo bello, lo bueno, lo limpio, etc., y por ende lo feo que se relaciona con la enfermedad y la muerte, se vuelve menos tolerable porque nos conecta sensorialmente con la fragilidad del ser humano.

Desde esta perspectiva, y como apuntó Pitágoras, la vista y el oído son los principales sentidos que perciben lo bello, lo que reafirma la idea de que en el teatro tradicional de carácter audiovisual, las emociones desagradables generalmente se subliman utilizando metáforas o sólo relatos de los hechos trágicos sin permitirle al espectador que presencie el acto terrible, ejecutado en escena de manera concreta, real y evidente. Creemos que justamente esa nostalgia de la belleza, que se mencionó arriba, ocurre en *De Inmunda* porque al combinar lo representacional con lo presentacional algunas acciones crudas fueron mostradas sin pudor al espectador, por lo tanto sin capacidad de racionalizarlo en el momento, éste instintivamente necesitó lo bello como una especie de descanso perceptivo.

Una experiencia común hace pensar que las personas perciben con frecuencia sin poner atención o sin darse cuenta. Si se conduce un automóvil es probable que no se percate de que se desplace de un lugar a otro sin recordar un solo detalle del trayecto; como si hubiera activado un piloto automático. Sin embargo, se ha recibido y procesado información sobre las condiciones del camino (carriles, curvas, carros en sentido contrario, semáforos). (Davidoff, 1990, p. 150)

Lo bello se demandaba como una vía de escape a lo que se estaba percibiendo, tal vez porque el proceso de identificación con los personajes, implicaba cierta catarsis en los espectadores al sentirse reflejados con la vulnerabilidad expuesta en la escena.

Respecto a este punto, debemos decir, que la falta de belleza percibida en la obra mostró que las decisiones de dirección cumplieron su cometido estético, o sea, comprendemos que al hablar de contrastes se espere el opuesto; pero nos surge la siguiente pregunta, si en lo

normativo a lo bello no necesariamente aparecen características de la fealdad para contrastarlo ¿por qué deberían aparecer obligatoriamente en lo feo?

Una opción es que, radicalmente desde la dirección, nos opongamos a que la belleza aparezca en un primer plano y sólo tenga una participación leve, como en los momentos del uso de metáforas (zapatos, lana, virgen); y lo otro, es que se profundicen mucho más los elementos propios de la estética de lo feo, valga decir: lo ominoso, lo grotesco, lo monstruoso y lo abyecto, e incluso en el mejor de los casos lo Sublime, entendido como lo terrible. De ambas alternativas preferimos inclinarnos hacia que en la obra *De Inmunda* se puede instalar más lo Sublime, y que desde esta forma podría contrastarse con lo propiamente feo, pero en ningún caso concuerdo con que se requiera la belleza en un rol más protagónico, pues siguiendo la poética de Kantor “No tengo ningún canon estético, no me siento sujeto a los tiempos pasados, no los conozco y no me interesan” (1987, p. 307). Y que no se lea como rebeldía contra los parámetros establecidos, sino más bien, como un estímulo personal que nos obliga a resolver en futuros trabajos cómo contrastar en y con lo propio de lo feo en escena, sin necesidad de echar mano a la gracia de la belleza como la otra parte del binario.

En el mismo tenor, con la férrea intención de crear una puesta en escena que fuera perturbadora, nos tropezamos con algunas variables que no se habían considerado, como por ejemplo en “nuestra paulatina y creciente pérdida de capacidad de asombro como seres humanos” (Carrizo-Muñoz, 2015, p. 3), en tanto, la tolerancia a ver imágenes crueles y terribles ha aumentado por la proliferación de estos estímulos en diversos medios; por lo que concordamos en que *De Inmunda* podría haber sido un montaje tremendamente más brutal y haber empujado la crueldad en el cuerpo de los actores hasta el extremo para lograr remover la sensibilidad de todos los asistentes.

Es probable que una de las razones por las que no se alcanzó esto, fue porque en la medida que avanzábamos también fuimos tolerando más las escenas que en un principio resultaron provocadoras y, con la presión de entregar un resultado, no se siguió explorando en las cualidades de los estímulos para saturar la tolerancia del elenco.

He aquí un primer punto a considerar para el futuro de esta investigación ¿cómo lograr que permanezca siendo provocadora la experiencia tanto para el elenco como para el espectador?, por supuesto sin que esto signifique autoflagelación, que responda a los códigos de lo real en el cuerpo, pero sin dañarlo, pues a diferencia de la performance el intérprete deberá repetir su parte en cada función y ensayo con la misma intensidad.

De todos modos, en cuanto a la recepción de la obra, si comparamos las respuestas de la encuesta hecha al público ordinario y los dichos de la comisión, encontramos una brecha respecto a cuán perturbador resultó ser el asistir a la obra.

En el caso del panel de expertos señalaron que no alcanzaba a ser una experiencia perturbadora debido a que “las imágenes propuestas son las habituales a la hora de comprender lo abyecto, sangre, efluvios, gritos, desnudos, autocastigo, tortura, etc., por tanto la crudeza de las imágenes no es tal. Éstas ya son imágenes digeridas” (Espinoza, 2015); también, comentaron que la exposición de los cuerpos, si bien existía, se quedaba a medio camino. Evidentemente cuando hablamos de una puesta en escena de estas características mediará la experiencia previa (como se desarrolló en el apartado de la percepción en el primer capítulo), entendiendo que los evaluadores son asiduos a ver teatro, y con seguridad han presenciado performances que se caracterizan por ser más transgresoras en estos aspectos. Sin embargo, reconocemos que la perturbación quedó a medio camino, si lo que se esperaban eran respuestas mucho más efusivas del público.

El tema en este punto es ¿qué relación existe entre quien percibe y lo que se percibe? Sabemos que el factor sociocultural interviene en la percepción de los hechos, así como también la formación, experiencias previas, gustos personales, pero también debemos considerar que en la percepción influye fuertemente aspectos de la anatomía de la persona, así como la capacidad intelectual, su mundo emocional, la genética heredada, enfermedades o anomalías físicas, etc. Es decir, cuando desde el teatro intentamos estimular la percepción de los espectadores configurando estrategias de contraste, éstas pueden no ser percibidas con la misma intensidad por todas las personas. Por ejemplo, quienes tengan dificultades para diferenciar los colores no lograrán ver el juego cromático presente en *De Immunda*, o, las personas con afecciones respiratorias seguramente no serán capaces de percibir los olores repulsivos de la obra con la misma fuerza que lo hace una persona sin estos problemas olfativos.

Todas las condiciones anteriores pueden haberse confabulado para marcar la notoria diferencia en la percepción de la obra que tuvieron los evaluadores con los espectadores convocados, lo que se relaciona con lo expuesto por Kant en su *Crítica del Juicio Estético*:

Para decidir si una cosa es bella o no lo es, no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o de pena por medio de la imaginación (quizá medio de unión para el entendimiento). El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; no es por tanto lógico, sino estético, es decir, que el principio que lo determina es puramente subjetivo. Las representaciones y aún las sensaciones, pueden considerarse siempre en una relación con los objetos (y esta relación es lo que constituye el elemento real de una representación empírica); mas en este caso no se trata de su relación con el sentimiento de placer o de pena, el cual no dice nada del objeto, sino simplemente del estado en que se encuentra el sujeto, cuando es afectado por la representación. (2012, p. 30)

Ahora, tampoco podemos dejar de lado la relación que las expectativas tienen en la recepción de una puesta en escena. Esto nos llama la atención, pues algunos evaluadores indicaron que el público debió haber salido molesto de la sala debido al tipo de montaje que

propusimos. Por nuestra parte debemos decir que no necesariamente comulgamos con que la perturbación devenga en molestia contra el espectáculo, nos interesaría que provoque y estimule desde el inconsciente contra el ser humano, no contra la obra; si bien el salir de la obra intempestivamente es una posibilidad que aceptamos, no es algo que busquemos, pero que si reconocemos la importante mediación que las expectativas tienen en la apreciación de un espectáculo.

Esta noción de la estética de la recepción* inscribe en el trabajo de las expectativas y de los modos de lectura el sentido final de la obra.

Es necesario añadir a este horizonte los esquemas socioculturales del público: sus expectativas personales, lo que sabe del autor, del marco*, del título y de la aceptabilidad social de la obra, el papel de la moda y del esnobismo que preparan el terreno de la recepción*, etc. (Pavis, 1998, p. 203)

Lo señalado por Patrice Pavis nos convence, todavía más, de las diferencias en la experiencia estética con la obra. Si se logró provocar o no, es algo absolutamente subjetivo. De la misma manera en la que el gusto o los estilos de teatro en boga, interfieren en la aceptación de una puesta en escena híbrida y experimental como *De Inmunda*.

Todo director de teatro es ampliamente consciente de estas expectativas, que toma en cuanto para definir su línea estético-política. La estética se mezcla estrechamente con la política cultural. (p. 203)

Por otro lado, la investigación enfocada en el contraste nunca pretendió ofrecer nuevas materialidades para provocar impacto, pero si era algo que la comisión esperaba y que no encontraron en la puesta en escena, puesto que mencionaron que las imágenes utilizadas en la obra eran reconocibles y tolerables. Esta valoración fue compartida por una pequeña parte del público, como veremos en la muestra de los comentarios que se exponen a continuación:

Tabla 18. Comentarios entregados por público asistente a las funciones *De Inmunda* (La Maniako Teatral)

Fecha	Detalle
27 de enero	Atractivo el lenguaje, la música en vivo aporta mucha densidad y/o atmósfera. Un trabajo con mucho fluido artaudiano. Chocante a ratos, pero no por eso menos envolvente.
28 de enero	Algunos momentos de incomodidad por algunas escenas fuertes. Pero entendiendo plenamente el contexto. Lograron cabalmente provocar.
26 de marzo	Ayer la vi... Fue una invasión completa a mis más tortuosos recuerdos de como viví la enfermedad de mi padre que lo llevó a la muerte. Violenta, cruda, sin filtros... Una danza ruda que golpea de adentro hacia afuera y que no deja a nadie indiferente. El límite de tu mente y de tu alma, quedan a la vista desde el primer cuadro.
26 de marzo	Me generó estupor, aflicción y tristeza.
27 de marzo	La obra es una puesta en escena donde se expone tan seria y naturalmente la realidad ante situaciones similares. Realidad que normalmente queremos evitar, que no pensamos que ocurran, que queremos creer que nadie las vive. Es por esto que me generó recuerdos, instancias de razonamiento social, de análisis por la soledad de los enfermos, de la incomprensión de la sociedad por sus problemas y de los cambios drásticos de sus vidas. Fue una experiencia increíble, es una idea muy difícil de lograr y ustedes lo hicieron de la mejor forma.
27 de marzo	Logré introducirme en los personajes, fue muy fuerte, hasta las lágrimas..., hoy me sigue dando vueltas y me hace replantearme situaciones actuales y a futuro.
27 de marzo	Me gustó la forma en la que nos recibieron como público los miembros del equipo, muy amables y con buena onda. Se nota que es un trabajo de búsqueda y de tránsito, todavía se está en proceso de probar estrategias. Pienso en lo abyecto mismo se puede profundizar más.
27 de mayo	<i>De Inmunda</i> es una experiencia, prepárate para verla, porque <i>De Inmunda</i> merece una preparación. Cuando llegues a verla, toma asiento en tu butaca clava los pies al suelo, y luego abróchate el cinturón, asegúrate de que estas preparado. La obra comenzó, es un largo viaje, intenso, lo demás es indescriptible, demasiada información para un momento tan sublime. Vibras, <i>De inmunda</i> valida la existencia del teatro. No te la pierdas es una gran experiencia.
27 de mayo	Una puesta en escena "Dazed and confused". En <i>De Inmunda</i> , rellenar una corteza post-dramática con un pino de realismo, simbolismo y grotesco (con un cuesco de butoh) no es la gran reinvención estructural, pero lo que más me acedó fue el abigarramiento de sus temas: la muerte y la enfermedad, una experiencia humana común, siempre es más directa de lo que se concibe, tanto en la realidad como en la ficción. El exceso del afán de impactar y los referentes caducos.
28 de mayo	<i>De Inmunda</i> , muy buena puesta en escena, intensa y con una belleza particular... Les comento que llegué a mi casa y voy a ver cualquier comedia sin sentido para poder dormir!!

Estas diferencias, respecto a si la obra consigue perturbar o no usando el contraste como recurso perceptivo, demuestran que las imágenes y acciones seleccionadas para lograr esos efectos funcionan en su cometido para casi un 89% de los encuestados, pero no aseguran rememorar las sensaciones del 11% restante. Una de las razones que más deducimos de los comentarios escritos y de los expresados verbalmente, es que el nivel de referentes que tenga el espectador previos a la obra, siempre afectarán su expectativa y posterior asombro, debido a que factores como el gusto personal, el interés por lo novedoso, las expectativas, entre otros, afectará la posibilidades de dejarse permear por las sensaciones y emociones de los contrastes propuestos.

Tal como puntualizamos más arriba, cada una de las escenas pensadas como choque pueden crecer en la intensidad de sus estímulos, es decir, incrementar los efectos que invadan los sentidos y/o modificar las materialidades que se utilizaron, pero en cuanto al propósito de esta investigación, la perturbación existe, se genera, sobre todo en personas que logran leer la abstracción que se les presenta y se identifican con su propia biografía; a diferencia de personas que tenían mayor cercanía con este tipo de estéticas. En ellas la puesta en escena queda al debe y será un desafío que como director nos plantearemos para las siguientes experiencias de este nivel. Sin embargo, obtener un 89% de personas que reconocen haberse sentido provocadas perceptivamente por la obra, nos da una señal de que se acertó en las decisiones para estimular a los espectadores.

Para identificar las imágenes o acciones que fueron más efectivas, se les pidió a un grupo aleatorio de asistentes, que señalaran haberse sentido afectados por la obra, que mencionaron cuáles fueron las escenas que se destacaron por tener mayor potencial provocativo.

Escenas más provocadoras

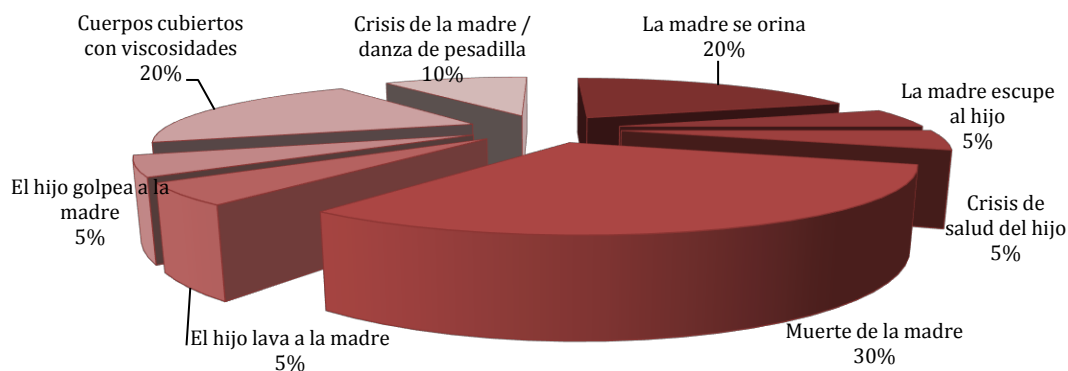


Figura 39. Gráfico encuesta de percepción. Resultados de escenas más provocadoras en la obra.

Es posible realizar diferentes análisis con estos datos, considerando que varias de estas escenas fueron tratadas con el propósito de que provocaran sensorialmente a los asistentes con alguna de las estrategias de contraste descritas para incentivar el choque perceptivo. Así nos encontramos con que la escena de la muerte de la madre alcanza el mayor porcentaje de provocación, para ello debemos decir que se logra, primero porque se articula el mito de Edipo a lo largo de la obra en esta relación de codependencia, y segundo, porque es inevitable no empatizar con el vínculo materno que cada persona desarrolla. Empero, estimando que esta escena corresponde a la penúltima de la obra y que su estructuración no se ideó para lograr veracidad sino poesía¹⁵⁰, es preciso identificar las estrategias de contraste que se empezaron a articular con antelación para que el punto máximo fuera esta acción éticamente abyecta.

¹⁵⁰ La muerte de la madre es causada porque el hijo la ahorca con la bufanda de lana que ella le tejió, en tiempo real y con fuerza aplicada, es poco probable que se ocasione una muerte por ahorcamiento con este tipo de elemento en el transcurso del tiempo dramático de esta acción.

- Se presenta una relación cotidiana y sana en contraste con una relación afectada cuando aparecen las enfermedades.
- Abnegación absoluta del hijo a la madre que se ve rota cuando el hijo se encuentra enfermo también.
- Se muestra una madre enferma, vulnerable y con limitación física contrastada con el hijo que comienza la obra sano y que luego representa síntomas del cáncer con materialidades viscosas sobre su cuerpo e induciéndose arcadas y salivación real.
- Se satura el mundo visual y sonoro de la escena anterior, así cuando llega el momento del asesinato, sólo se escuchan los pasos del hijo y su respiración agitada.
- La iluminación de la escena previa es de color verde, a diferencia de todas las anteriores y va cambiando lentamente a rojo, así cuando el hijo toma la decisión de ahorcar a su madre y suicidarse la escena se encuentra completamente teñida de color rojizo, pero totalmente visible.

Las escenas que son señaladas como las segundas más provocativas, con un 20% cada una, son: La madre se orina y el cuerpo del hijo cubierto con viscosidades, es decir, en sendos casos cuando se grafica en la historia los síntomas causados por sus enfermedades. En ambas escenas se utilizan materialidades reales como la propia orina de la actriz y una masa creada con antibióticos, suero, carne, fluidos de animal y arcilla con la que se cubre el cuerpo del actor; logrando en las dos ocasiones que emerjan las emociones de lo desagradable en la escena, así la percepción se ve contrastada por las metáforas y representaciones anteriores, enfrentando al espectador con acciones que ocurren en el cuerpo de los intérpretes y que son tan potentes por sus particularidades sensitivas que afectan los sentidos de ellos mismos. Así la vista y el olfato fueron claves para reaccionar con repulsión a la situación con la que se ven enfrentados los performers. Señalemos en este punto que, a consecuencia de estas escenas, un 67% identifica el contraste del cuerpo sano y del cuerpo enfermo representado en la obra, expresando que sintieron estupor por el desplazamiento social que sufren los pacientes graves a causa del temor que genera un eventual contagio; y al mismo tiempo, la misma cifra señala que uno de los mayores

contrastes que perciben en *De Inmunda* corresponde a lo limpio-sucio, en relación la salud y la enfermedad. Estas percepciones son un hallazgo para la investigación, debido a que, a lo largo de la obra se rompió con el compromiso emocional, evidenciando el dispositivo escénico y las marcas de ejecución que tenían los actores, pero aún así, gracias a la forma en la que se manejó el contraste perceptivo de la ficción y realidad, los espectadores se sintieron provocados por estas escenas más repugnantes, además de confirmar que el binario limpio-sucio responde a la configuración bello-feo que se buscaba trasladar a la escena.

Respecto de las escenas que no consiguieron provocar tanto, podemos decir, que estas fueron las que vinculadas a situaciones más realistas. Una hipótesis es que el realismo operó como estilo imperante de actuación, lo que devela que el choque perceptivo de los contrastes aumenta cuando lo Real parece en escena por sobre lo ficcional.

Variables contrastadas

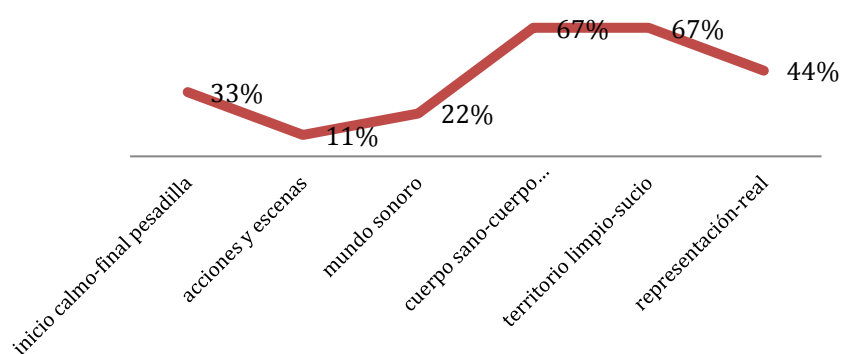


Figura 40. Gráfico encuesta de percepción. Contrastes identificados en la obra.

Al ser consultados sobre la intensidad de los contrastes utilizados en la iluminación (claro-oscuro) y en el mundo sonoro, un 22% respectivamente indica que pudo reconocer el contraste en estos aspectos técnicos, y que este juego de penumbras los obligaba a enfocar su atención y a mantenerse expectantes con lo que ocurría en el escenario. A diferencia del porcentaje restante, que no vieron este contraste porque no fueron tan latentes para ellos o en algunos casos, estaban tan centrados en otros aspectos que los estímulos visuales no los pudieron recordar. Sorprende que las personas que fueron capaces de visualizar estos contrastes, se caracterizaron por entregar mayores antecedentes de su experiencia con *De Inmunda*; es probable que su capacidad de atender al detalle, les permitió ser más específicos en la identificación de los contrastes en la obra, pero sobre todo porque vivieron la experiencia estética en mayor medida.

Para ir finalizando con el análisis de los resultados de las encuestas y comentarios del público, comparto las palabras que utilizaron con mayor frecuencia para describir las sensaciones que experimentaron: escenas fuertes, cuerpo enfermo, aflicción, estupor, soledad, perturbadora, peligrosa, antisocial, crudo, grito, conmovedor y dolor.

Una de las frases ícono que resume la experiencia de la mayoría de los asistentes en *De Inmunda* la entregó uno de los espectadores a la función de mayo, señalando que la obra lo hizo sentir: “como cuando un vaso se rompe y te corta la mano... todo el resto de la obra sentía que el vidrio se enterraba más y más en mí”¹⁵¹. Definitivamente debemos reconocer que la recepción general se condice con los objetivos que se señalaron desde la introducción y que motivaron constantemente la búsqueda de estrategias para utilizar el contraste en el terreno teatral con el fin de generar el choque kantoriano y la perturbación de García.

¹⁵¹ Comentario de asistente a las funciones de la obra *De Inmunda* en mayo del 2015

Quisiéramos reflexionar, en otro sentido, sobre la condición de lo posdramático tanto en el proceso creativo como en la obra final. En el capítulo tercero señalamos que en el primer work in progress de enero prevalecía la condición de lo performático; la interacción con el público era mucho mayor, aunque no se resolvía en su esencia, como tampoco la relación del híbrido representación y presentación. Por estas razones, en discusiones con el profesor tutor de la parte práctica, se tomaron decisiones para disminuir los aspectos performáticos y potenciar las escenas propias del vínculo madre e hijo. Vale decir que se revisó la dramaturgia, pero no sólo desde su potencial texto dramático, sino que desde una dramaturgia más visual, que completara detalles de las imágenes que se creaban en las escenas por las que transitaban los personajes. A la larga, esto restringió la presencia de la performance en la obra, pero sin abandonar sus características principales de implicancia del cuerpo del artista, tiempo, espacio, presentación-representación, lenguaje y discurso; sólo que se usó para fortalecer o contrastar las escenas de la madre y el hijo que se abordaron desde una construcción más clásica. Quizás esta reducción podría ser menor y continuar con una mayor utilización de los códigos de la performance en la obra, puesto que según la retroalimentación que recibimos de la comisión, lo posdramático se vislumbra en “la fábula y el texto fragmentado, debido a que la puesta en escena no permite visualizar el fragmento, el rito o el carácter rizomático de la puesta” (Espinoza, 2015), por lo tanto el carácter posdramático también es algo que podría extremarse más. Lo interesante de esta afirmación es que se relaciona con el resultado de la encuesta que consultaba sobre el contraste percibido entre representación y lo real, arrojando como dato que sólo el 44% de los encuestados fue capaz de vivenciar este contraste.

Con la intención de contribuir a una mejor lectura de este capítulo, debemos decir que como director se establecieron en otras cuestiones los códigos posdramáticos, sin embargo

que no se relacionan con el problema del contraste perceptivo, es por ello que hemos preferido no profundizar en la reflexión sobre la lectura posdramática en *De Inmunda*, ya que al tener la cualidad de híbrido por mezclar alternadamente estilos, lenguajes y formas, deja de ser un teatro más purista y da pie a lo multidisciplinar, propio de lo señalado por Lehmann.

CONCLUSIONES

La experiencia de investigar la teoría del contraste como procedimiento de composición y sus aplicaciones en las artes, dejó un saldo con tendencia positiva si consideramos que, la teoría de construcción escénica para generar imágenes y estimular las percepciones centradas en la fealdad como eje estético, no es regularmente visitada por los creadores ni menos por los teóricos del teatro, como señaló el académico Juan Villegas¹⁵². Esto no quiere decir que no exista en nuestro ambiente contemporáneo montajes con esta personalidad, sólo que, al menos en el lenguaje español, poco se ha escrito sobre aquello en el terreno de lo teatral. Vale decir entonces, desde ya, que este documento aparece como un aporte sencillo y escueto para la dirección teatral ofreciendo material de lectura y metodologías de acercamiento al contraste en su funcionamiento como estímulo senso-perceptivo, fundamentalmente porque todo lo que captan nuestros sentidos se establece frente a la comparación con otra cosa. Por ejemplo, el contraste entre lo frío y lo cálido. Y así mismo, ver las debilidades en la aplicación del recurso perceptivo para mejorarlas.

De esta premisa, la investigación se emplazó en la búsqueda de contenido técnico sobre el contraste en las artes o en otras disciplinas; pesquisas que al poco andar demostraron que no existía suficiente material escénico sobre el uso del contraste. En rigor, la mayoría del

¹⁵² Juan Villegas (sf) es uno de los teóricos del teatro más connotados a nivel latinoamericano. Es Research Professor y Director de The Irvine Hispanic Theater Research Group en la University of California, Irvine. También fue fundador y director de Gestos, Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico. Sus últimos libros son: "Para un modelo de historia del teatro" (1997), "Para la interpretación del teatro como construcción visual" (2001), "Pragmática de las culturas en América Latina" (2003) e "Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina". Sus ensayos y libros más recientes enfatizan la interrelación entre teatro y otras prácticas visuales.

levantamiento teórico habido del contraste se relacionó con su aplicación en la plástica, la iluminación o en lo relativo a la percepción, según la Gestalt; excepto algunos fragmentos sin mucho desarrollo encontrados en cuadernos de dirección o en publicaciones sobre la tarea del actor en un contexto más tradicional, pero que en ningún caso se podían comparar con la cantidad de información disponible sobre su rol en otras áreas.

Asumiendo la escasez de teoría del contraste en el terreno de lo escénico, la investigación se centró en probar estrategias del contraste aplicadas al espacio, a los personajes, a las acciones, a la iluminación, la gama cromática, construcción de imágenes, estilos, etc. Por supuesto que es necesario señalar que la innovación en la redacción de estos procedimientos implica posicionarse en un contexto perceptivo diferente al tradicional, es decir, atreverse a abrir un lugar de estudio abordado con menor frecuencia en el ámbito de la creación, hecho que fue destacado por los académicos que integraron la comisión práctica.

La capacidad de operar con el contraste, cobró relevancia, porque instintivamente los seres humanos requerimos lo opuesto para apreciar ciertas categorías. Es por ello que, el mundo sensible del arte, utiliza el contraste como mecanismo para presentar otro convergente o divergente en su totalidad, similar a la búsqueda iniciada por Tadeusz Kantor y su *Teatro Cricot 2*. En nuestro caso, el contraste se usa para develar esa parte que no se quiere ver, que es concreta, real, y que no alcanza a dar cuenta de su existencia a través del mundo de lo bello. El contraste en el territorio de la fealdad se relaciona mucho con lo expuesto por el polaco Kantor, a quien no le importaba jugar con la percepción de los asistentes a sus obras para provocarles emociones que los disgustaran o incomodaran. Prefería situarse desde lo definido como displacer, o sea, lo desagradable.

Desde lo concebido por Luis Advis, podríamos decir que el contraste aplicado en lo feo, se opone al placer estético que se pretende en el mundo del arte tradicional. Así, se puede establecer que lo relativo a lo bueno es a la ética como la belleza es a la estética, en tanto su contraste, lo feo, es relativo a la falta de éstas.

Siguiendo esta línea, *De Inmunda* ofreció la posibilidad de contrastar emociones relativas a lo bello con las generadas por lo esencialmente feo, como menciona Carlos Eduardo Filgari al describir las emociones implicadas en lo abyecto: "...la repugnancia e indignación, motivantes de exclusión o violencia material y /o simbólica sobre y en los cuerpos" (Figari, 2009, p. 131). Este aspecto no es menor, si se considera que explorar en estéticas de la fealdad en la escena teatral chilena, es una iniciativa que nace tras la búsqueda de diferentes acciones para provocar al espectador, sobre todo porque esto ha sido utilizado con mayor frecuencia en el área de la performance que en montajes teatrales de nuestro país; salvo contadas excepciones a principios de la década del 2000 (Brncic, 2006) en trabajos de Alfredo Castro¹⁵³ y Claudio Santana¹⁵⁴, quienes experimentaron en el *Teatro In yer Face*¹⁵⁵, pero sin establecer los procedimientos concretos de articulación escénica.

Nos llamó la atención cómo en algunos casos el público manifestó su necesidad de sentir la experiencia de lo bello, casi como una forma de descanso de lo que se les presentaba,

¹⁵³ Alfredo Castro (1955). Nació en Chile, es Licenciado en Actuación de la Universidad de Chile, Actor y reconocido Director Teatral. Fundador del Teatro La Memoria.

¹⁵⁴ Claudio Santana (sf). Chileno, es Actor y Director. Magister en Artes. Académico de U. de Playa Ancha.

¹⁵⁵ In-yer-face theatre is the kind of theatre which grabs the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message (...) is defined by the New Oxford English Dictionary (1998) as something 'blatantly aggressive or provocative, impossible to ignore or avoid' (...) In-yer-face theatre shocks audiences by the extremism of its language and images... Traducción del autor: El Teatro In yer face es el tipo de teatro que te toma por el cuello y te sacude hasta que entiendas el mensaje (...) el Diccionario New Oxford (1998) lo define como algo descaradamente agresivo y provocativo, imposible de ignorar o evitar (...) El Teatro In yer face impacta al público por lo extremo de su lenguaje e imágenes Véase <http://www.inyerface-theatre.com/what.html> [Consultada 18 may 2014]

aunque la mayoría se adecuó al contexto que se les invitó a vivenciar, entendiendo que asistencia un espectáculo alternativo a la belleza clásica. Al mismo tiempo, es interesante revisar cómo la tolerancia a actos crueles o desagradables ha aumentado en los espectadores. De hecho, fuera de lo artístico, es posible apreciar como la sociedad vive en una especie de homeostasis frente a los actos de barbarie que diariamente aparecen en los medios de prensa. La crueldad del ser humano se encuentra expuesta en las redes abiertamente, sin tabú y sin control de quien observa esas imágenes. Claramente este acostumbramiento de las personas a ser testigo de lo terrible, somete a los artistas a sobrepasar sus propios límites para encontrar mecanismos que logren generar esas emociones intensas de asombro, indignación, repugnancia, compasión, etc., las cuales han perdido su estatus en las generaciones mediatizadas.

Como creadores observamos que el teatro es un espacio concreto en el que es posible todavía, por medio del convivio y de lo ritual, alcanzar el mundo sensible del público y provocarles sensaciones adormecidas u olvidadas. Asumiendo, de igual forma, que los hábitos de espectáculos teatrales, siempre demandarán más sorpresa y más superación de los límites, pues como pudimos comprobar en las encuestas, éstos señalaron que el uso de las estéticas de lo feo se encontraba insinuado, pero no explotado al máximo. En cambio, la respuesta que se obtuvo del público espontáneo de la obra, que no es asiduo al mundo teatral, indicó que *De Inmunda* sorprendía por sus imágenes descarnadas y por el contraste de lo poético con lo cruel. Un valor a seguir explorando, para que la provocación sea más evidente, es el concepto de lo Real lacaniano, que podría ofrecer mayor efectividad en el choque con las audiencias, como lo vemos en las obras de Romeo Castellucci.

Estas discrepancias de opinión confirman que la percepción siempre se verá afectada por la formación previa, por las experiencias anteriores y por la adaptación que se tenga a este tipo de imágenes. A nivel de práctica de dirección, la forma para evitar esta disparidad en el impacto hacia el público, correspondería contrastar en la exacerbación, o sea, reafirmando lo que Artaud planteaba respecto al paroxismo de las sensaciones. En definitiva, lo adecuado sería sobrepasar las expectativas y la lógica de las acciones para que la sorpresa opere como gatillante de la estimulación sensitiva.

Cabe destacar que los asistentes que tenían, o habían tenido, cercanía con el imaginario de la enfermedad se mostraron más condicionados en la apertura anímica y perceptiva de la experiencia estética que tuvieron con la obra, ya que un alto porcentaje de las personas que se acercaron a manifestar sus comentarios habían vivido o estaban viviendo con algún familiar diagnosticado con enfermedades graves. Este segmento de público fue capaz de experimentar con la puesta en escena las sensaciones y emociones que viven en la realidad, a pesar de la incongruencia de la construcción dramática y de las debilidades técnicas que hemos reconocido en la aplicación del contraste.

Quizás esto nos corrobora la efectividad que tiene la obra en provocar, pero queda claro que esta incitación pudo haberse convertido en una experiencia mucho más radical si se extreman, todavía más, las imágenes abyectas, monstruosas, ominosas y grotescas; y si se articulan mejor la iluminación de los momentos bellos para contrastar las sensaciones divergentes.

Un desafío futuro será indagar en el paroxismo como límite de disposición escénica, tal como lo efectúa el director Rodrigo García en los montajes que realiza con *La Carnicería*

Teatro, ya que su radicalismo es justamente lo que contrasta con la relación cotidiana que establece entre los objetos escénicos y el público.

Por otro lado, intentar hacer una obra de teatro que se convirtiera en un espacio válido de experimentación bajo la mirada de lo feo como recurso principal, confirmó algunas de las apprehensiones que surgieron desde los primeros ejercicios escénicos realizados en la etapa de formación en el magister. Entre ellos se encontraba la dificultad de conseguir un equipo dispuesto a explorar en una estética temida y provocadora, la cual puede ser mucho más terrible en el quehacer de los actores, al tener que experimentar con ella una y otra vez, para decidir la composición final de la escena. Posiblemente ésta fue una de las causas para que en la etapa de convocatoria del elenco algunas personas desistieran de vivir este proceso, ya que se encontraban en momentos personales de vulnerabilidad o bien, temían a la investigación de la enfermedad en sus propios cuerpos. No obstante, tras empezar a trabajar con el elenco definitivo en la etapa de aproximación teórica-práctica y al tener mayores antecedentes sobre lo que se pretendía hacer, el elenco empezó poco a poco a demostrar que su relación con lo grotesco, lo monstruoso, lo ominoso y lo abyecto se hacía cada vez más fácil, permitiéndoles indagar cómodamente en los ensayos; para luego trasladar su experiencia a la escena con un admirable arrojo, destacando la entrega y fe que los intérpretes tuvieron en todo momento con las indicaciones del director.

Esta confianza facilitó el proceso de pruebas del contraste, ya que el equipo estuvo cien por ciento comprometido con las formas que se experimentaron. Estas búsquedas permitieron distinguir las posibles categorías de contrastes que se podían aplicar. Con esto, los resultados finales obtenidos entre las alternativas aplicadas en la puesta en escena de la obra *De Inmunda* fueron:

1) Contraste en la interpretación

- a) **Personajes e Intérpretes:** Se configuraron escenas que situaban al actor frente al público en su calidad de intérprete y otras en las que se personificaba un rol. Esta estrategia de contraste perceptivo funcionó en el contexto de la obra, al utilizar ciertos recursos de lo performático que obligaba a los espectadores a ser conscientes de que participaban de una representación. Este aspecto no afectó el compromiso emocional en las situaciones dramáticas del final, ya que al pedirle a los intérpretes que se expusieran física y emocionalmente a los devenires de sus personajes, la empatía del espectador se potenció fuertemente al activar estímulos para las neuronas espejo, desde el accionar de los intérpretes y desde la dramaturgia misma. La relación estrecha que existe entre las neuronas espejo y el teatro podría reafirmar lo que desarrollamos en el capítulo que analizamos la percepción, donde afirmábamos que la capacidad de imitación ha sido un motor para la identificación con las emociones de otro, pero no olvidemos, que el mismo registro neuronal que influye en la habilidad de empatizar con algo o alguien, se debe a las experiencias previas que han condicionado nuestro propio existir. Con la teoría de las neuronas espejos comprobamos que si se ha vivido una situación similar a la de la escena, el espectador se compromete emocionalmente con mayor facilidad que si no conociera lo que se le presenta. El contraste entre personaje a intérprete puede haber funcionado para el público, en tanto se identifican con las situaciones dramáticas, pero a la vez logran tomar

consciencia que el impacto al que se someten se encuentra en el contexto de lo teatral, pero que lo ocurrido en la vida real será siempre más estremecedor.

- b) **Personajes realistas con personajes simbólicos:** Al haber sido pensada como un híbrido de estilos, la obra permitió la convivencia pacífica de intérpretes con personajes realistas, de éstos con personajes simbólicos o alegóricos y con otros de carácter más abstracto. Para que la presencia de estilos diferentes no afectara la diferenciación de cada personaje, el contraste perceptivo que se utilizó fue el de divergencia al hacer convivir en un mismo espacio personajes de caracteres opuestos, lo que exigió a los intérpretes que dialogaran con diferentes estilos de actuación y que sostuvieran cada uno de estos modos sin titubear, para que no implicara una pérdida perceptiva en los espectadores.
- c) **Cuerpo sano – cuerpo enfermo:** Como la simulación de una enfermedad fue una de las problemáticas que debían resolverse, se decidió no buscar desde un entendimiento emocional, sino que a través del compromiso corporal de los intérpretes. Así en la madre y el hijo se trabajó desde la ficcionalidad consciente, evidenciando posturas físicas que facilitaban la expresividad, o bien, gracias a la utilización de materialidades residuales sobre el cuerpo que potenciaban la abstracción, presentando el mundo terrible de la enfermedad desde los sentidos como la visión, la audición y el olfato. Estos residuos orgánicos jugaron un rol primordial a la hora de la estimulación sensorial, ya que sin tener una función realista, su aparición en escena significó la perturbación de sentidos sin posibilidad de que pudieran evitarlo.

El contraste marcó perceptivamente el viaje físico-emocional que transitaron los personajes. Al inicio estaban sanos y fueron cayendo hacia un estado enfermizo al final. Con la estimulación contrastante de sentidos como el olfato, la degradación que causa la enfermedad se pudo percibir en el propio cuerpo del espectador quien no pudo controlar, en algunos casos, las respuestas involuntarias que el asco o el temor les produjo.

2) Contraste en el espacio

En los primeros ensayos los espacios de acción y transición no se marcaron en el piso, sin embargo, cuando se empezó a fijar y definir el diseño estético final, y dadas las características del montaje en el uso de materialidades residuales sobre el cuerpo del actor, fue necesario pensar en un suelo que fuera parte de la escenografía y cumpliera con una función signíca, pero también funcional al proteger el suelo original de las salas donde se presentara la obra. Esta decisión se resolvió con un linóleo negro con los bordes destacados en color blanco, lo que robusteció el contraste visual del espacio, ya que los bordes blancos del impermeable separaban los espacios de tránsito y de representación aún más.

Ambas zonas significaron un contraste espacial al contener al personaje y al intérprete, el que se potenció al concebir la disposición de la escenografía desde un punto de vista centrífugo en contraste con lo centrípeto de la acción. Esto causó que el volumen visual de los implementos escenográficos se mantuviera la mayor parte del tiempo en los extremos y que la zona central donde transcurría la acción permaneciera libre de estos.

a) **Público y Acción:** Uno de los aciertos más claros en la percepción del contraste fue el conseguido entre el espacio de los espectadores y el de la acción, desestimando el público frontal. Se utilizó una distribución que impulsó la proximidad¹⁵⁶, diferente a la distancia que representa un teatro a la italiana, otorgando a los espectadores la posibilidad de ver desde distintas perspectivas la acción y de generar más “la cercanía del organismo vivo” (Grotowski, 2009, p. 24). De alguna manera estas posibilidades de visualización del espectáculo otorgaron la oportunidad de construir diferentes planos, los cuales serían vistos según la ubicación en la que el espectador estuviera sentado.

El contraste funcionó aquí desde la visualidad al haber demarcado cada uno de los sectores, pero también por el contraste entre espacio de acción y espacio de expectación, es decir, se consiguieron buenos resultados por la capacidad que tuvieron los espectadores de observar las reacciones de otros asistentes, quienes parecían parte del fondo de las escenas que se representaron en el espacio.

b) **Espacio limpio-sucio:** Absolutamente gráfico fue el contraste visual y olfativo que se generó en el espacio escénico, ya que al principio se veía la escenografía ordenada y en la medida que la obra transcurría iban apareciendo residuos que por su textura, color u olor estimulaban la percepción y emocionalidad de los

¹⁵⁶ “La distancia entre actores y espectadores llega a reducirse tanto que la proximidad física y fisiológica (respiración, sudor, jadeos, movimiento muscular, espasmos, miradas) se superpone a la significación mental, de modo que se origina un espacio de una tensa dinámica centrípeta en la que el teatro se vuelve un momento de signos transmitidos” (Lehmann, 2013, p.278). Sin duda que este estar cerca facilita la percepción de lo que ocurre en la escena, pues se potencia la visibilidad, la audición, el olfato... y a partir de estos, la experiencia se vuelve estética, pues surgen reacciones involuntarias en el público al vivencias los contrastes en su diversidad de posibilidades en la escena.

espectadores, al observar como los cuerpos de los intérpretes se relacionaban con este espacio cada vez más sucio. Fue tanta la cantidad de restos orgánicos usados que sensorialmente era inevitable no reconocer las diferencias contrastantes del espacio inicial con el espacio final.

3) **Contraste en las acciones**

- a) **Choque perceptivo:** Entendiendo que este choque perceptivo se podía originar estimulando cualquiera de los sentidos, se utilizaron objetos y materialidades para potenciar la carga dramática de algunas escenas, confirmando que si se utilizaban recursos reales, la percepción del público se afectaría más al enfrentarse a una situación sinestésica por los olores penetrantes y que despertaban emociones de lo desagradable, las que incrementaban el contraste en la medida que iba desarrollándose la tragedia de la obra. Esto pudo ser mucho más radical a la hora de provocar bajo estéticas de la fealdad, en tanto se debilitaba su efectividad si el receptor había tenido este tipo de experiencia estética. Definitivamente para conseguir un impacto seguro al utilizar un contraste como choque perceptivo, debe hacerse extremando todos los factores que estimulan los sentidos tal como lo sentenció Antonin Artaud, de lo contrario logran provocar, pero su intención podría alcanzar a un número menor de espectadores.
- b) **Repeticiones dramáticas y ominosas:** Esta técnica del “reframing”, usado en terapia psicológica, fue una de las estrategias de contraste que se destacó por ser efectiva en la escena. Observar la ejecución de una misma situación, pero interpretada por otro personaje o en diferente clave emocional sorprendió al

público, afectándolo emotivamente y comprometiéndolo con la historia dramática que lentamente empezó a instalarse en el espacio escénico. La condición de lo siniestro teorizada por Freud apela a los temores más íntimos de las personas, por lo que temáticas como la enfermedad y la muerte, siempre tendrán una connotación inquietante para quienes se enfrenten a ellas.

4) Contraste lumínico de claro-oscuro: La utilización de equipos de iluminación dirigidos hacia el cuerpo de los intérpretes a contraluz o bien con una intensidad mínima, generó la aparición de atmósferas visuales y emotivas en el contexto del claro-oscuro como decisión estética. Esto sirvió para limitar el acceso de lo que se quería mostrar y enfatizar en lo que se quería ocultar. En el caso *De Inmunda*, el usar una intensidad lumínica más baja, se incrementó la percepción del cuerpo enfermo en las últimas escenas de la obra, ya que el sentido del olfato adquirió más preponderancia sobre la vista por encontrarse ésta más limitada. Así mismo la sonoridad orgánica de las arcadas en contraste con la música del clarinete o del violín incrementaba la calidad emotiva de las escenas porque el espectador era capaz de sentir el golpe de glotis que realizaba el intérprete para auto inducírse las.

5) Contraste del color: En la senda de Aumont o Itten, a nivel de iluminación, de utilería, vestuarios y escenografía, se trabajó con contrastes complementarios en la gama cromática, aunque también se flexibilizó al usar contrastes polares en la coloración que fue dejándose sobre el linóleo negro que marcaba el espacio ficcional de la obra.

Perceptivamente se lograban apreciar todos los contrastes visuales que sugerían la combinación de los colores primarios y derivados, entre ellos el negro, blanco, gris, rojo y verde. Mientras más sólidos fueran los colores más se lograban apreciar en su contorno y en su relación con otros objetos.

6) Contraste de lo real y lo ficcional: La superposición de escenas performáticas con otras representacionales facilitó la aplicación del contraste entre lo real y lo ficcional, ya que los espectadores fueron conscientes del juego perceptivo que se instaló desde un comienzo. Esto ayudó a leer la lógica narrativa híbrida de la obra. En este contexto, el haber contrastado la imagen real de la acción in situ con la imagen digital de la acción proyectada en el televisor, aumentó la característica de lo íntimo de la escena gracias al zoom, con el que se podía percibir un acercamiento más invasivo al cuerpo de los actores, que en esos momentos estaban empujando un estadio emocional intenso. Claro está que si se efectúa con mayor cantidad de pantallas o con una proyección de tamaño importante, el efecto de contraste entre lo real y lo mediatizado puede desarrollarse con mayor precisión que lo conseguido en esta investigación.

7) Contraste de la sonoridad: Como en el caso de Rodrigo García, en *De Inmunda* se creó un mundo sonoro que mezcló canciones populares con música sinfónica, contrastando ambos estilos por su oposición, pero también por la composición musical ideada bajo el concepto de la belleza y la fealdad. De esta manera, la intervención de la sonoridad con textos grabados generó reacciones emotivas para la progresión narrativa

de la obra y también para potenciar los estados de angustia que se intentaron provocar en los espectadores. Esta consecuencia también fue una de las más logradas en el público con menos formación dramática, ya que en reiteradas ocasiones manifestaron haber quedado muy afectados sin poder expresar palabras al término de la obra.

Elementos claves en el sonido del montaje fueron los instrumentos sinfónicos utilizados en la composición musical, porque generaron atmósferas tan melódicas que enriquecieron las escenas, incluso destacaba cuando lo clásico era contrastado con sonidos metálicos y sintéticos que se usaron.

El público destacó la belleza de la música en contraste con la estridencia de voces, gritos y sonidos al final de la puesta.

Por otro lado, es correcto señalar que *De Inmunda* es una puesta en escena que se inscribe en un lenguaje contemporáneo, cercano a lo posdramático, no necesariamente porque se opone a la representación sino porque es un híbrido que reúne varias disciplinas (teatro, danza y música) y porque mezcla estilos como el naturalismo, simbolismo, abstracción y lo onírico, sin afectar la multiestabilidad perceptiva del público. Sin interesarnos en la abstracción total, fue posible ganarle espacio a la comprensión intelectual permitiendo que lo sensitivo cobrase mayor valor para entender el mundo creado en *De Inmunda*.

En este último punto, la distribución del público en torno a la acción significó una ventaja, ya que la cercanía de los asistentes con los intérpretes facilitó la sensación de intimidad; y por supuesto, las reacciones perceptivas ante los olores, colores, gritos y texturas que se utilizaron en las escenas, así como también la carga emocional desplegada

por los intérpretes, adquirió más presencia al sentir lo que Fischer-Lichte denominó “irradiación” por estar más cerca y acortando la distancia perceptiva con lo que acontecía en la escena.

De la experiencia de apertura del proceso creativo, work in progress, se puede concluir que fue efectiva si se considera que sobre todo las presentaciones fueron claves para que los intérpretes comprendieran el impacto que su ejecución tenía en espectadores novatos del montaje y que no tenían mayores referentes de la temática que se abordaba.

La performance de las seis funciones fue variada y se experimentaron algunas modificaciones en las escenas entre uno y otro día, como por ejemplo que en la primera función de marzo se escuchó un compilado de audios reales que daban cuenta de demandas y promesas que se han realizado o que ha realizado el gobierno de nuestro país con respecto al tema de la salud. Propuesta que fue desechada por literalizar demasiado el problema que se instaló como discurso político. También en la primera función no se utilizó la proyección de imágenes del público y de los actores en acción enfocadas por una cámara de video en vivo; a diferencia de lo que sucedió desde la segunda función en adelante, porque se incorporaron estos medios, y surgió la diferencia entre la imagen real y la imagen ficcionada, pero a la vez el contraste de lo real versus lo simbólico.

En las funciones de marzo la dirección de arte resolvió gran cantidad de los pendientes, lo que cooperó para visualizar con mayor facilidad el contraste y las reacciones de los espectadores. Como ya se habían probado hace meses imágenes o acciones que perturbaban los sentidos, parte del equipo perdió la capacidad de impacto o de asombro en un momento, por lo que abrir el proceso resultó certero para probar el funcionamiento de la

obra de teatro como tal en su condición de híbrida al albergar movimientos de la danza e imágenes de lo audiovisual.

A razón de la adaptación que experimentó el equipo, estamos ciertos que cuando el proceso y la obra se mostraron a público fue una de las instancias más provechosas dentro de la pesquisa, ya que más allá de permitimos precisar temas técnicos que aseguraran la condición de espectáculo, lo logrado con *De Inmunda* a nivel de convivio nos sorprendió en cada una de las presentaciones. Desde el punto de vista de los intérpretes, hubo dos funciones donde ese contacto grotowskiano que envolvía la atmósfera trágica no se logró. En reunión de análisis con el equipo descubrimos que los procesos de adaptación perceptiva y la resistencia psico-emocional que fueron adquiriendo, provocaron una seguridad en ellos que los distanciaba del vértigo que requiere esta obra. A pesar de este par de presentaciones menos intensas, podemos concluir que tras la sensibilización y preparación psico-física que demandó el trabajo actoral, la comunicación generada con los espectadores fue absolutamente sorprendente. El acto de copresencia superó nuestras expectativas, pues el público nos dio muestras claras de que el choque perceptivo-emocional que buscábamos se lograba.

La disposición de las butacas, la cercanía, el recibimiento de los actores a la sala, la superación de lo netamente audiovisual y la anulación de la cuarta pared significaron que en un noventa por ciento de las funciones se alcanzará el contagio emotivo. Esto lo comprobamos recibiendo comentarios directos de los espectadores, a través de las redes sociales, pero también porque en las tres temporadas que realizamos en el marco académico, e incluso en las funciones posteriores a la evaluación de la comisión, muchas personas que habían visto la obra desde sus inicios volvieron con acompañantes con la

intención de compartir con éstos la experiencia *De Inmunda*. Entonces, desde el punto de vista del contraste estético entre lo feo y lo bello, reconocemos que los hallazgos técnicos pueden ser mayores y que quizás nada es suficientemente novedoso, sin embargo la potencia del convivio experimentado entre los intérpretes, músicos, técnicos y público arroja saldos positivos a esta aventura teatral.

A nivel de producción, una puesta experimental como ésta requiere que el proceso de investigación y la etapa de montaje se realicen en un lugar permanente que cuente con todos los recursos técnicos que intervienen en la percepción, sólo de esta forma se pueden probar estrategias de contraste que afectan a la visualidad, atmósferas y al mundo sonoro. Lo anterior se menciona porque el proceso creativo se vio mermado por no contar con un presupuesto generoso que sostuviera la investigación, valga decir, equipos de iluminación, materialidades o artefactos que estimularan la recepción perceptiva. Tampoco fue posible ensayar y presentar en el mismo espacio, por lo tanto muchas estrategias perdieron potencia porque no todos los lugares se ajustaban a las condiciones de las salas donde se presentó finalmente la obra, disminuyendo la posibilidad de replicar los contrastes hallados en los ensayos.

Desde la dirección nos queda la tarea de profundizar en metodologías psico-físicas con los intérpretes, para que puedan explorar en claves emocionales tan intensas como las trabajadas en este montaje: repugnancia, temor, horror, indignación, compasión, etc. Que si bien no son abordadas con la consistencia que merecen en este escrito, si formaron parte de las ideas fuerzas que nos movilizaron.

Así también, al haber trabajado el imaginario de la fealdad ratificó el interés como director de buscar lenguajes que permitan la comunión de dos o más disciplinas, en pro de hacer evidente imágenes que por lo regular se evitan apreciar, tanto ética como estéticamente. Pero también porque con la experimentación del mundo perceptivo, se pueden generar prácticas teatrales que invadan los sentidos y que sean parte de la futura apropiación de una estética particular de la compañía *La Maniako Teatral*, la que idealmente se transforme en un aporte al ambiente escénico nacional desde una trinchera experimental.

Damos razón a que en *De Inmunda* no se resuelven completamente los procedimientos para articular el contraste como choque perceptivo, puesto que aunque hubo personas que salieron afectadas de las funciones, no se logró esto en una proporción superior al 80%, sin embargo, si se vislumbró que el formato utilizado en la creación exponía una propuesta interesante y novedosa de seguir perfeccionando para ofrecer alternativas al teatro que pretende dejar de orientarse en el texto como recurso primordial.

Así se contempla en las conclusiones del informe del docente Abel Carrizo, quien señala que esta investigación

Es un acto, sino totalmente pionero, está próximo a serlo. Es casi un emprendimiento inicial o inaugural, un cierto punto de partida, un primer avance asumido en serio, en definitiva, esta es una investigación escénica en curso. Otros creadores podrán continuar este camino. Otros pares serán los llamados a continuar, reforzar, ampliar y consolidar el CONTRASTE como una herramienta de valor incalculable para el incremento y enriquecimiento de la efectividad perceptual de cualquier trabajo de Puesta en Escena. (Carrizo-Muñoz, 2015, p. 4)

A lo largo de esta investigación teórica hemos señalado que nuestra intención siempre ha sido circunscribirnos en el territorio de lo posdramático, o sea, con códigos muy

posmodernos en la construcción escénica. Como comprenderá el lector, al ser nuestra primera exploración en formato académico, reconocemos que en muchos casos se han dispuesto en la obra recursos posdramáticos sin extremar sus funcionalidades y que éstos cuentan con un potencial estético aún más radical. Es cierto, lo aceptamos, pero también es válido considerar que en este proceso los hallazgos que hemos compartido de esta tesis son éstos y no otros. Tal vez es menester profundizarlo más adelante, convirtiéndose en un pie forzado para experimentar con otras prácticas posmodernas que amplíen nuestras posibilidades de creación.

En conclusión, el proceso creativo *De Inmunda* en aras de buscar estrategias de contraste, si bien no logró concretar prácticamente los descubrimientos, abrió una interrogante posible de seguir respondiendo. La cuestión no es si se consiguieron todas las respuestas, sino más bien, el valor de la pregunta inicial u otras incógnitas para resolver en un futuro, como por ejemplo ¿cuáles son las estrategias de contraste que se pueden utilizar en estéticas de la fealdad sin necesidad de su contraparte proveniente de la belleza? o ¿es condición sine qua non que lo feo se contraste con lo bello, a diferencia de lo bello que no requiere develar su lado feo?

Estos cuestionamientos significan un camino interesante para recorrer como director-investigador, y obviamente que, para probar diferentes mecanismos estéticos es necesario contar con un espacio y recursos de mayor nivel para la experimentación práctica, si el objeto de estudio es la percepción.

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, L. E. (2011). El pez por la bota muere. Provocaciones de lo real en La historia de Ronald..., de Rodrigo García. *Diálogos trasatlánticos. Memoria del II congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas*. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
- Abuin, A. (2006). *Escenarios del Caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Acaso, M. (2008). *El lenguaje visual*. Buenos Aires: Paidós.
- Ackerman, D. (1992). *Una Historia Natural de los Sentidos*. (C. Aira, Trad.) Barcelona: Editorial Anagrama.
- Advis V., L. (1979). *Displacer y Trascendencia en el Arte*. Santiago: Universitaria.
- Ardenne, P. (2002). *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. España: CENDEAC.
- Aristófanes. (22 de Abril de 2013). *Libro.dot*. Recuperado el 02 de Septiembre de 2014, de <http://librodot.blogspot.com/2013/04/las-nubes-de-aristofanes.html>
- Aristóteles. (2011). *El Arte Poética*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Arnheim, R. (1997). *Arte y Percepción Visual* (14ª edición ed.). Madrid: Alianza Forma.
- Artaud, A. (1971). *El Teatro y su Doble* (2ª edición ed.). (E. Alonso, & F. Abelenda, Trads.) Buenos Aires: Sudamericana.
- Aumont, J. (2013). *La imagen*. (A. López Ruiz, Trad.) Buenos Aires: Paidós.
- Aznar. (s.f.). *Psicología de la Percepción Visual*. Recuperado el 02 de Septiembre de 2014, de <http://www.ub.edu>: <http://www.ub.edu/pa1/node/contraste>
- Balme, C. (2013). *Introducción a los estudios teatrales*. (M. Grass Kleiner, & A. Pelegrí Kristic, Trads.) Santiago: Frontera Sur Ediciones.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral*. México: Gaceta S. A.
- Barba, E. (1999). Dramaturgia Escénica. En E. Ceballos, *Principios de Dirección Escénica*. México: Col Escenología.

- Barría Jara, M. (2014). *Intermitencias: Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago: Universitaria.
- Barthes, R. (2009). *Diario de duelo*. (A. Castañón, Trad.) Barcelona: Paidós Ibérica S. A.
- Bazaes, R. (2003). Diseño de escenografía. En R. Romero, S. Zapata, & R. Bazaes, *El Diseño Teatral: Iluminación, Vestuario y Escenografía*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Beatriz Bergamin. (15 de Enero de 2006). *El corrosivo y poético teatro de Rodrigo García conquista los escenarios del mundo*. Recuperado el 20 de Mayo de 2015, de www.elpais.com: http://elpais.com/diario/2006/01/15/espectaculos/1137279603_850215.html
- Bodei, R. (2011). De las formas a la belleza vaga. *Boletín de Estética* (18).
- Borel, F. (1996). *Francis Bacon: las vísceras por rostro*. (M. Gallego, Trad.) Madrid: Debate.
- Borges de Barros, A. (2011). *Dramaturgia Corporal*. Santiago: Cuarto Propio.
- Brcic, C. (Noviembre de 2006). *Revista Chilena de Literatura*, 69. Recuperado el 18 de Mayo de 2014, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl>: <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/1470/1359>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Canfield, C. (1999). Los elementos de la obra. En E. Ceballos, *Principios de Dirección Escénica*. México: Col Escenología.
- Carlson, M. (1989). *Places of performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. New York: Ithaca.
- Carrera. (2013). *La destrucción o el teatro: la creación de Rodrigo García en la encrucijada entre escena posdramática y mimesis tradicional*. Recuperado el 18 de Enero de 2015, de www.telondefondo.cl: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero18/articulo/490/la-destruccion-o-el-teatro-la-creacion-de-rodrigo-garcia-en-la-encrucijada-entre-escena-posdramatica-y-mimesis-tradicional.html>
- Carrizo-Muñoz, A. (2015). *Informe sobre "De Inmunda". Proyecto de creación correspondiente a la Tesis de Juan Pablo Iriarte*. Universidad de Chile, Teatro.
- Cartografías dramáticas. Violencia en el discurso del teatro y las artes. (Julio-Diciembre de 2010). *Revista Cifra Nueva*. Recuperado el 10 de Enero de 2015, de www.saber.ula.ve: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/33606/1/articulo6.pdf>
- Chejov, M. (1957). *Al Actor, sobre la técnica de Actuación*. México: Constanca.

- Chejov, M. (2010). *Lecciones para el Actor profesional*. Barcelona: Alba.
- Clair, J. (2007). *De inmundo*. (J. Muñoz Millanes, Trad.) Madrid: Arena.
- Contreras, M^a J. (2008). *Práctica performativa e Intercorporeidad. Sobre el contagio de los cuerpos en acción*. Santiago: Revista Apuntes N^o 130
- Crepaldi, G. (2005). *El Siglo XIX*. Barcelona: Editorial Electa.
- Davidoff, L. (1990). *Introducción a la Psicología* (3^a edición ed.). España: Mc Graw Hill.
- De Marinis, M. (2015). *En busca del actor y del espectador: Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- de Toro, F. (2008). *Semiótica del Teatro. del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna S. R. L.
- de Vega, L. (2003). *El Arte nuevo de hacer comedias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comarado*. Buenos Aires: Atuel.
- Duque, P., & Sala, Á. (2002). Transgresión Carnal: patrones para una evolución somática en el cine fantástico. En J. A. Navarro, *La Nueva Carne: Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Editorial Valdemar.
- Eco, U. (1999). *El Arte y la Belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (2007). *Historia de la Belleza*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Eco, U. (2011). *Historia de la Fealdad* (1^a edición ed.). (M. Pons Irazázabal, Trad.) Barcelona: Debolsillo.
- Espinoza, M. (2015). *Evaluación proyecto práctico J.P. Iriarte*. Universidad de Chile, Departamento de Teatro, Santiago.
- Espinoza, M., Knuckey, J., Muray, N., & Zuñiga, O. (2006). *Dramaturgia nueva*. Santiago: CENTIDO.
- Fabre, J. (2009). Yo soy un error. Monólogo para un fumador empedernido. En J. Fabre, *La Orgía de la Tolerancia y otras obras teatrales*. Santiago: RIL editores.
- Falletti, C. (2010). El espacio de acción compartido. En C. Falletti, M. Giovanni, S. Paradiso, J.-M. Pradier, J. Schranz, H. Czertok, y otros, *Diálogos entre Teatro y Neurociencia* (J. Lor, Trad., 1^a edición ed.). Bilbao: Artezblai.

- Figari, C. (2009). Las emociones de Lo Abyecto: Repugnancia e indignación. En C. Figari, & A. Escribano, *Cuerpos(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s): Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*. Buenos Aires.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. (D. González Martín, & D. Martínez Perucha, Trads.) Madrid: Abada Editores.
- Foster, H. (2001). *El Retorno a lo Real: La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal S. A.
- Freixas, R. (2002). David Cronenberg: La Perversión de la realidad. En J. A. Navarro, *La Nueva Carne: Una estética perversa del cuerpo*. España: Editorial Valdemar.
- Freud, S. (2003). *Lo Siniestro*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo Biblioteca Nueva.
- García, R. (2008). *Una charla con Rodrigo García*. Recuperado el 10 de Abril de 2015, de Artea Investigación y Creación Escénica:
http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/245/Una%20charla%20con%20Rodrigo%20Garcia%20-%20Revista%20Tablas.pdf
- García, R. (29 de Mayo de 2015). Rodrigo García: "En Madrid me han despreciado siempre". (I. Cuesta, Entrevistador) Diario El País.
- García, R. (Mayo de 2009). Entrevista a Rodrigo García. (R. Corte, Entrevistador) La Ratonera.
- Gombrich, E. (2011). *La historia del arte*. New York: Phaidón.
- Grass Kleiner, M. (2011). *La investigación de los procesos teatrales. Manual de uso*. Santiago: Frontera Sur Ediciones.
- Griffero, R. (2011). *La Dramaturgia del Espacio*. Santiago: Frontera Sur.
- Grotowski, J. (2009). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. (M. Talens, Trad.) Madrid: Cátedra.
- Hipócrates. (1990). *Tratados Hipocráticos, VI Enfermedades (Vol. VI)*. (A. Alamillo Sanz, & M. Lara Nava, Trads.) Madrid: Gredos S. A.
- Hugo, Víctor. (s.f.). Recuperado el 24 de Enero de 2014, de www.ciudadseva.com/textos/teoria/spin/hugo01.htm
- Itten, J. (1975). *Arte del color: Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte (Abreviada ed.)*. París: Bounet.
- Jouhandeau, M. (2006). *De la abyección*. (L. Cayo Pérez Bueno, Ed., & M. Giné, Trad.) Barcelona: El Cobre Ediciones.

- Kandinski, V. (1999). Sobre la composición escénica. En E. Ceballos, *Principios de Dirección Escénica*. México: Col Escenología.
- Kandinsky, V. (1972). *De lo espiritual en el arte*. (G. Dietrich, Trad.) Barcelona: Barral-Labor.
- Kane, S. (03 de Noviembre de 1998). Entrevista con Sarah Kane en el Royal Holloway. *Brief Encounter Platform*. (D. Rebellato, Entrevistador)
- Kant, I. (1983). *Textos Estéticos: Asentamiento de lo Bello y lo Sublime*. Chile: Editorial Andrés Bello.
- Kant, I. (2012). *Crítica del Juicio*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kantor, T. (1987). *El Teatro de la Muerte* (2ª edición ed.). (G. Isnardi, Trad.) Buenos Aires: De la Flor.
- Kantor, T. (1999). El Teatro de la Muerte. En E. Ceballos, *Principios de Dirección Escénica*. México: Col Escenología.
- Kantor, T. (2001). Encuentros con Tadeusz Kantor. (K. Miklaszewski, Entrevistador, & E. Fediuk, Traductor) México: Conaculta.
- Keim, C. (2015). *Informe comisión evaluadora de tesis*. Universidad de Chile, Departamento de Teatro, Santiago.
- Kramer, H., & Sprenger, J. (s.f.). *www.mkmouse.com.br*. Recuperado el 23 de Septiembre de 2014, de <http://www.mkmouse.com.br/livros/malleusmaleficarum-espanol-partei.pdf>
- Kristeva, J. (2006). *Poderes de la Perversión: Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline* (6ª edición ed.). Madrid: Siglo XXI.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. (D. González, Trad.) Murcia, España: Cendeac.
- Leyes de la Gestalt, (. (2009). <http://www.guillermoleone.com.ar>. Recuperado el 08 de Diciembre de 2014, de <http://www.guillermoleone.com.ar/leyes.htm>
- Lorca, J. (2013). Del imaginario cínico, su bestiario y la potestad soberana. En R. Zuñiga, *La Exención: Estéticas del Extremo*. Santiago, Chile: Escuela de Postgrado. Facultad de Artes. Universidad de Chile.
- Lyotard, J. F. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra S. A.
- Lyotard, J. F. (1998). *Lo inhumano: Charlas sobre el Tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Mannix, D. (2004). *Breve Historia de los Gladiadores*. Madrid: Nowtilus, S.L.

- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la Percepción*. (J. Cabares, Trad.) Buenos Aires: Planeta de Agostini S. A.
- Merleau-Ponty, M. (2008). *El mundo de la percepción: Siete conferencias*. (2ª edición ed.). (S. Ménase, Ed.) Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A.
- Meyerhold, V. (1999). Octubre Teatral. En E. Ceballos, *Principios de Dirección Escénica*. México: Editorial Escenología.
- Miguel Carrera Garrido. (2013). La destrucción o el teatro: la creación de Rodrigo García en la encrucijada entre escena posdramática y mimesis tradicional. *Telón de Fondo* (18).
- Mnouchkine, A. (2011). *El Arte del Presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*. Chile: LOM.
- Mora, O. C. (1992). La estética y lo siniestro II. *Revista de Filosofía*, XXX (71).
- Morel, Canales, & Castillo (2011). *Teatro Hipermoderno. Para comprender el teatro chileno actual*. Chile: Frontera Sur.
- Mulvey, L. (1991). A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman. *New Left Review* (188), 139.
- Muñoz, B. (2013). Lectura sobre lo residual como dilatación de los límites del arte: Una cartografía del registro y la alegoría de la imagen. En R. Zuñiga, *La Exención: Estéticas del Extremo*. Chile: Ediciones de la Escuela de Posgrado. Facultad de Artes. Universidad de Chile.
- Navarro, A. (2002). *La Nueva Carne: Una estética perversa del cuerpo* (1ª edición ed.). (A. J. Navarro, Ed.) Madrid: Valdemar.
- Nietzsche, F. (2007). *Más allá del bien y el mal*. Argentina: Gradifco SRL.
- Nietzsche, F. (2010). *Crepúsculo de los ídolos o como se filosofa con el martillo*. Argentina: Longseller.
- Orellana, T. (2013). Orlan y medicina: reflexiones sobre la configuración del cuerpo en el extremo contemporáneo. En R. Zuñiga, *La Exención: Estéticas del Extremo*. Chile: Ediciones Escuela de Posgrado.
- Ortega y Gasset, J. (2003). *La Deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1ª edición ed.). Madrid: Editorial Tecnos.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. (F. de Toro, Trad.) Madrid: Paidós Ibérica.

- Pedraza, P. (2002). Teratología y Nueva Carne. En J. A. Navarro, *La Nueva carne: Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Editorial Valdemar.
- Piñeiro, C. (1999). Elementos básicos de dirección. En E. Ceballos, *Principios de Dirección Escénica*. México: Col Escenología.
- Prette, M., & De Giorgis, A. (2002). *Atlas Ilustrado de Historia del Arte*. Madrid: Susaeta Ediciones.
- Pseudo-Longino. (2007). *De lo sublime*. (E. Molina, & P. Oyarzún, Trans.) Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Radrigán, V. (2011). *Corpus Frontera: Antología crítica de arte y cibercultura*. Chile: Mago Editores.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Eliago.
- Rilke, R. M. (1993). *Elegías de duino*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Román Calvo, N. (2003). *Para leer un texto dramático*. México: Pax México.
- Rosenkranz, K. (1852). Estética de lo feo, introducción. En U. Eco, *Historia de la Belleza*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Rosenzvaig, M. (2009). *El teatro de la enfermedad*. Buenos Aires: Biblos Artes y Medios.
- Rosenzvaig, M. (2012). *Las Artes que atraviesan el Teatro*. Buenos Aires: Capital Inelectual S. A.
- Rossi, V. (2006). *La vida en movimiento: El sistema Río Abierto. Sanar los bloques emocionales*. Buenos Aires: Kier.
- Rozik, E. (2002). *Las raíces del teatro: Repensando el ritual y otras teorías de origen*. Buenos Aires: Colihue S. R. L.
- Salinas, P. (2013). Estéticas del Extremo: Duchamp y la 'defortificación del arte'. En R. Zuñiga, *La Exención: Estéticas del Extremo*. Chile: Escuela de Posgrado. Facultad de Artes. Universidad de Chile.
- Sánchez, J. (1994). *Dramaturgias de la Imagen* (2ª edición ed.). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez, J. (1999). *La Escena Moderna: Manifiestos y Textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal S. A.
- Sánchez, J. (2010). Dramaturgia en el campo expandido. En M. Bellisco, & M. Cifuentes, *Repensar la dramaturgia: Errancia y Transformación*. Murcia: Centro Párraga.
- Sánchez, J. (2012). *Prácticas de Lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.

Sánchez. (01 de Marzo de 2007). *Rodrigo García, y la Carnicería Teatro*. Recuperado el 29 de Agosto de 2014, de www.artesescenicas.udm.es:
www.artesescenicas.udm.es/index.php?sec=texto&id=18

Schechner, R. (2000). *Performance: teoría y prácticas interculturales*. (M. Diz, Trad.) Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Schiller, F. (1951). *Del arte trágico*. Turín: Utet.

Schiller, F. (2012). En M. J. Valverde, *Breve Historia y Antología de la Estética*. Barcelona: Editorial Ariel Filosofía.

Schlemmer, O. (1999). Hombre y figura artística. En E. Ceballos, *Principios de Dirección escénica*. México: Col Escenología.

Shelley, M. (1994). *Frankenstein*. México: Ediciones B.

Sirlin, E. (2005). *La luz en el teatro. Manual de iluminación* (3ª edición ed.). Buenos Aires: Inteatro.

Sontag, S. (2003). Recuperado el 29 de Octubre de 2013, de Letras Libres:
<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/un-argumento-sobre-la-belleza>

Stanislavski, C. (1981). *Mi Vida en el Arte*. Buenos Aires: Quetzal.

Tarabra, D. (2008). *Saber ver los estilos del arte*. Barcelona: Editorial Electa.

Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro: bases par el análisis de la obra dramática*. Madrid: Fundamentos. Ensayos y manuales Resad.

Trastoy, B. (2002). *La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo*. Recuperado el 10 de Septiembre de 2015, de ARTEA Investigación y creación escénica:
http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/144/La_dramaturgia%20autobiografica_en_el_teatro_argentino_contemporaneo.pdf

Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro* (3ª edición ed.). Barcelona: Ariel.

Tzara, T. (2011). En U. Eco, *Historia de la Fealdad*. Barcelona: Editorial Debolsillo.

Varios Autores. (2006). *Goya - Maestros de la pintura*. Barcelona: Sol 90 S.L.

Villegas, J. (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. California, USA: Gestos.

Voltaire. (1901). *Diccionario Filosófico* (Vol. 3). Valencia: Sempere.

Walzer, A. (2009). *La Belleza de la Metafísica al Spot*. España: Editorial Octaedro.

Wolff, W. (1990). *Introducción a la Psicología*. Nueva York: Grune Exstratton.

Zapata, S. (2003). Diseño de vestuario. En R. Bazaes, S. Zapata, & R. Romero, *El Diseño Teatral: Iluminación, Vestuario y Escenografía*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Zurek, A. (2011). *Abjection: The Theory and the Moment*. University of Pennsylvania, Penn Senior Projects in Visual Studies, EEUU.

ANEXOS

1. Puesta en texto de la obra *De Inmunda*

De Inmunda

Puesta en texto de Víctor Pacheco A. y Juan Pablo Iriarte U.
(fragmentos de textos de “Diario de Duelo” de Roland Barthes)

Ingresas el público. Los intérpretes están en sus posiciones terminando de preparar el espacio.

Lucero: [Indicar fecha, hora y nombre del lugar] Bienvenidos. Este es el comienzo de la obra.

Pamela: No, no es una obra.

Lucero: Esta es una representación.

Pamela: No, no es una representación. Esto está ocurriendo. Y yo, no soy una actriz.

Lucero: Esto es una puesta en escena resultado de una investigación. Yo soy actriz. Él es actor, tiene 30 años, el personaje que interpreta aquí es el hijo, también de 30 años. Por allá, ella, actriz, 37 años, su personaje en esta obra, es la madre, y entre todos acordaremos que a partir de este momento tiene 55 años. Ella, no es actriz (pausa), pero es perfecta para representar a la madre en el momento del parto, y otros personajes que no tienen mucho texto. Él es el compositor musical, y ellos son los músicos que se encargarán de darle sonoridad a esta puesta en escena.

(Suena música. Lucero se prepara como enfermera).

Antes, la siguiente escena que se va a representar comenzaba conmigo sentada en esa silla, pero no conseguía el naturalismo que el director me pedía. En un ensayo, después de incesantes repeticiones del texto, él decidió que me parara aquí adelante y hablara (pausa). Estaba nerviosa. No es fácil pararse aquí y que todos te miren. Mis manos sudaban y me costaba enfocar la mirada (pausa). En un ensayo, después de incesantes repeticiones del texto, él decidió que me parara aquí adelante y hablara.

Tamara: 26 de octubre de 1984. Cuándo te vi por primera vez.

(Proyección del parto real y coreografía del embarazo)

El parto, se define como la salida de, uno (o más) fetos maduros y de su placenta, desde el interior de la cavidad uterina hacia el exterior. El nacimiento de un niño antes de las 37

semanas se considera un parto prematuro. Hay ciertas situaciones que aumentan el riesgo de que el embarazo no llegue a su término.

Mujer gritando extasiada de dolor (Pamela grita)

Lucero: Anestesia. Inviabilidad del feto. Sigue sangrando. Parto riesgoso. Complicaciones... Esta mujer no puede expulsar. El niño no se acomoda en sus paredes vaginales. Poca dilatación... El niño no se coloca en su lugar. ¡Puja! ¡Puja! ¡Puja! ¡Mujer puja! Desprendimiento. Expulsa.

(La madre joven toma en brazos al objeto que representa al recién nacido y camina hacia un piso. Una vez que se sienta, ubica en el suelo unos pequeños zapatos de bebé. Poco a poco se crea una línea que muestra el paso del tiempo con zapatos pequeños hasta otros más grandes. Ella organiza activamente todo. Acusa un leve dolor).

Lucero: (Va cantando mientras se produce la acción)

Duérmase mi niño

ya viene la mañana

y mientras tu duermes

la luna te acompaña

y los angelitos hacen fila en trino

pa' poder tus sueños guardar

cuando viene amaneciendo

todos los pajaritos

se ponen alegres por tu despertar

mamá trae lechita pa' acompañar el día

besos y caricias en tu despertar

en tu despertar en tu despertar.

Tamara: (Pone el segundo par de zapatos. Les habla directo a ellos) Mira que está grande el chiquitito. Listo. Uno, dos, tres... ay, cuidado.

(Tercero) Sálgase del agua que ya es tarde. Hágame caso, venga para acá.

(Cuarto) Ya pues apúrate. Te dije que dejaras la mochila ordenada anoche. Vamos a llegar tarde ahora.

(Quinto) Noooo... no hay permiso para ir a la fiesta. Si quieres ser alguien en la vida, dedícate a estudiar mejor.

(Sexto - toma los zapatos del hijo, los acerca para que termine de vestirse, aunque de malas ganas. Se resiste a que el hijo salga).

La madre camina hacia donde está la madre joven y cambian de posición.

José: 27 de octubre, tiempo después. Cada mañana, hacia las seis y media, afuera en la oscuridad el ruido de los tarros de basura. Miraba por la ventana y decía con alivio: la noche por fin ha terminado. Sufría por la noche.

(La madre teje. El hijo entra a casa.)

Hijo: Buenos días.

Madre: Llegaste!!!

Hijo: Se levantó temprano.

Madre: No he dormido nada. Cuando tú no estás no puedo dormir.

Hijo: Feliz Cumpleaños (Le entrega un regalo)

Madre: ¿Y esto?

Hijo: Para usted

Madre: No te hubieses molestado.

Hijo: Le tengo una sorpresa.

Madre: ¿Cuál?... ¿Cuál?

Hijo: Nos vamos a la playa.

Madre: ¿A la playa?

Hijo: Sí a Quintero.

Madre: (Incómoda) ¿Hoy día? Ay, no sé, pero si no he preparado nada... ¿Por qué mejor no nos quedamos aquí? No me gusta dejar la casa sola, y además, con este calor me canso. Y no he dormido en toda la noche.

Hijo: Sí, pero tenemos que celebrar (la madre le sonrío) ¿Entonces qué hacemos?

Madre: ¿Y si vemos una película?

Hijo: ¿Una película? (Duda. Se convence) Ya. ¿Cuál quiere ver?

Madre: ¿Cuál?... Esa... esa donde se ahogan todos

Hijo: Titanic...

Madre: Esa. Pero no sé si está, es que estuve ordenando y boté algunas cosas. Estaba arriba del este... parece que la deje ahí...

Hijo: Ya, la voy a buscar.

Madre: ¿La encontraste?

Hijo: No, pero encontré otra que le gustaba mucho a usted (se la muestra).

Madre: Uy, que bonita... (lo mira)... Gracias hijo. (dolor) ¿Y si la vemos en la pieza más cómodos?. Me duele un poco la espalda, por haber dormido mal.

Hijo: Ya. Y la vemos acostaditos con la Flora.

Madre: No porque la tengo castigada

Hijo: ¿Por qué?

Madre: Es que se escapó al patio y se comió una rosa del jardín (Dolor. Siente frío).
¿Tomémonos un tecito?

Hijo: ¿Un tecito?

Madre: Si un tecito... para abrigar los huesos... así nos quedamos tranquilitos y podríamos hablar.

Hijo: ¿Hablar? ¿De qué cosa?

Madre: Hablar solamente, con un tecito... como antes (sonríe).

Pamela: 20 de Noviembre. No quiero hablar por temor a hacer literatura.

(Todos se ubican en un extremo y el hijo se queda al frente. La madre teje mientras ocurre esta escena)

José: 6:30 am., comienza el día... suena la alarma del antiguo reloj de cuerdas. 5 minutos más, mierda!!! Son las 7. Baño, ducha, dientes, me miro al espejo y tengo cara de poto. Me visto, me despido de la vieja. Me grita que no olvide llevar paraguas, que en la televisión anunciaron lluvia. Corro. El metro. Lleno. Al fondo del carro alguien me mira. Lo miro. Me sonrío. Bajo la mirada. Se abren las puertas. Corro. El trabajo, mismas caras, misma mierda!!! Saludo a todos. Nadie me responde. Me siento. Mismos formularios que llenar y muchos cafés por beber. En ese momento pienso en que no debería estar ahí. No he cumplido nada de lo que prometí hacer en mi adolescencia; viajes, saltar desde un avión, enamorarme, nadar con delfines... Imagino que el café es el mar y los terrones de azúcar son los delfines. Por un momento recuerdo esa sonrisa del metro. Su sonrisa. Basta de soñar. Sólo faltan 10 horas para salir... Mierda!!

(Sonido de máquinas o industrias. Baja la cabeza)

6:30 am., comienza el día... suena la alarma del antiguo reloj de cuerdas. 5 minutos más, mierda!!! Son las 7. Baño, ducha, dientes, me miro al espejo y tengo cara de poto. Me visto, me despido de la vieja. Me grita que coma algo. Corro. El metro. Lleno. Al fondo del carro alguien me mira. Lo miro. Me sonrío. Bajo la mirada. Se abren las puertas. Lo miro. Me mira. Se acerca. Todo se ilumina.

(La madre comienza frotarse los ojos incesantemente. Se detiene)

David: 10 de julio - Se recomienda "ánimo".

Tamara: Presentación y representación en el cuerpo del actor (se para al centro) La siguiente escena es un ejercicio experimental. No busquen signos, subtextos ni ningún complejo discurso que trascienda las barreras de la dramaturgia. Lo siguiente es lo que es. En un ensayo, después de incesantes discusiones sobre como representar esto, se decidió que me parara aquí adelante y simulara una enfermedad.

(La actriz repetirá este texto a lo largo del monólogo siguiente en una posición incómoda: “Yo soy Actriz. Este es mi cuerpo”. El personaje que representa a la enfermedad comienza a concretar los síntomas de la enfermedad en el cuerpo de la Madre).

Enfermera: (A público. Mientras cuenta la historia va llamando a pacientes) Cuando tenía 17 años estaba pololeando. Era mi primer pololo. Le decían el gaviota... porque era muy cejón. Esa tarde fuimos al cine. Me compró cabritas. Nos sentamos y de repente me vino un fuerte dolor en el estómago. Fuimos corriendo a un policlínico que está en lo Barnechea. No me pude atender allí porque tenía Fonasa Grupo A. Ó sea, era indigente, porque mi papá no me tenía inscrita como carga. (Paciente 28 box 5).

Nos dirigimos al Hospital Sótero de Río. Y mientras esperaba la atención, veía como ingresaban a cada rato personas ensangrentadas, heridas, quejándose... Había un olor insoportable en el ambiente. Y yo sentía que me moría. Me llamaron después de cinco horas; dije mi nombre, edad, cédula, domicilio, previsión y síntomas. Me tomaron la temperatura: 39 grados de fiebre. Dolor abdominal, presión alta y vómitos. Me sacaron sangre y después estuve dos horas con suero. Me dormí. (Paciente 54 box 15).

Al día siguiente el primer diagnóstico fue: cálculos a la vesícula. Pero no era sólo eso. Por la espera me había dado Pancreatitis aguda. Dos semanas estuve hospitalizada. Las pacientes gritaban toda la noche. Las enfermeras de turno corrían de un lado para el otro... Por eso yo, con la cara de maría auxiliadora que tengo, ayudaba a las abuelitas. Les ponía la chata, les regulaba el suero, anotaba el registro de volumen de orina, etc. (Paciente 87 box 4).

Un día, una de ellas me dijo que debería ser enfermera. Yo lo pensé. Lo de enfermera me gustaba. Pero, preferí ser actriz. Debe ser porque lidiar con la muerte, siempre es más cómodo en la ficción (Paciente 92 box 8).

(La madre siguen en la posición incómoda. Comienzan a realizarle exámenes. Le pasan una radiografía para que la sostenga, mientras es analizada).

Enfermera: Resultados de exámenes clínicos. Descartamos colesterol, glicemia, inmunodeficiencia y tiroides. El examen de orina no arrojó ningún daño renal. El examen neurológico presentó variadas afecciones al sistema nervioso central. Los resultados del examen de drenaje espinal, muestran alteraciones en las células y proteínas. Se descarta la presencia de una infección viral.

Se realizan estudios de su líquido cefalorraquídeo y tiene complicaciones con la disminución de mielina en la zona lumbar. La resonancia magnética señala que hay lesiones de diferente gravedad. Las bandas oligoclonales se encuentran afectadas. No hay problemas vasculares, pero usted presenta claros síntomas de una patología progresiva que va dañando partes de su cuerpo, avanzando rápidamente.

Tiene que seguir las siguientes indicaciones al pie de la letra:

(Se cambia la radiografía por cajas de medicamentos, y se escribe el precio de los medicamentos que se recetan en el cuerpo de la actriz)

- Corticoide/ Gabapentina le ayudará con el dolor en sus articulaciones, bajando los niveles de dolor, nerviosismo y espacibilidad. **(PRECIO: \$10.000)**
- Acetatos de glatiramer protegerá sus células nerviosas, encapsulando la mielina/1 vez por día. Le van a salir un par de granitos, puede tener algunos problemas cardiacos y a ratos faltarle el aire, pero nada serio. **(PRECIO: \$21.000)**
- Se administrarán Interferones Beta 1, como inyecciones intramusculares de Avonex una dosis por semana **(PRECIO: \$700.000)** y REBIF: 3 dosis subcutáneas por semana **(PRECIO: \$800.000)**
- Ciprofloxacino para evitar la infección urinaria **(PRECIO: \$900)**
- Oxibutinina, por posible incontinencia **(PRECIO: \$2.900)**
- Además de la mitoxantrona, antes de dormir **(PRECIO: \$55.000)**

A partir de ahora debe cuidar su alimentación. Debe seguir una dieta baja en grasas y alta en fibras. Alimentación liviana que mantendrá más saludable a su sistema neurológico.

Comience a hacer actividades que disfrute. Pida hora para el próximo mes. No puede dejar su tratamiento.

(La madre comienza a ovillar la lana con el hijo. Éste la mira. Ella le mide la bufanda. Le cuesta realizar las acciones).

Madre: Deja de mirarme. No me gusta verte preocupado ni triste... Yo estoy bien.

(El hijo mira impaciente) ¿Estas apurado? ¿Vas a salir? ¿otra vez? (duda) ¿Y vas a volver? (la mira) No me gusta que andes en la calle tan tarde. Ah, ¿Tu amigo? (él asiente) Anda (El hijo avanza) ¿Por qué? (se detiene) ¿Por qué me quiere quitar a mi niño?

Pamela: Otra versión – Aquí estás, Aquí estoy

Tamara: 6:30 am., estoy despierta hace una hora ya... suena la alarma del antiguo reloj de cuerdas. Mi hijo se despierta. Se levanta. Entra al baño, se mira al espejo, la misma carita de siempre. Se viste. Espero su saludo. Me sirve un vaso con agua, me tomo dos pastillas blancas. Me mira. Lo miro. Le pregunto si está bien. Ayer se levantó 5 veces en la noche. Reconozco en su mirada que algo no anda bien. Le tomo la mano. La quita. Evita mirarme. Debe estar preocupado por mí. Lo miro y le digo tranquilamente que quiero morirme, que no quiero ser una carga para él. Que entiendo que quiera hacer su vida. Me pide que me calle, pero yo continuo sin parar. Le pido que me deje morir, que me ayude a morir. Le explico que esto duele, duele, (grita) duele... Él, Sonríe. Besa mi frente y se va. Quedo sola. En este momento pienso en que no debería estar aquí.... Mierda!!

Hijo: Hacia las 21 horas: la casa está caliente, mullida, iluminada, limpia: a partir de ahora y para siempre soy mi propia madre. Durante meses, fui su madre. Es como si hubiera perdido a mi hija.

(El hijo sienta a la madre en la silla de ruedas. Le sirve un plato de sopa caliente. Le cuesta. Disimula. Él la mira y luego se sienta con ella).

Madre: Aquí estás.

Hijo: Aquí estoy (Dolor) ¿Qué le pasó en el Brazo?

Madre: Me caí.

Hijo: ¿Cómo?... ¿Persiguiendo a la flora?

Madre: Sí (Intenta comer y no puede). Ya se enfrió esto (se acerca el hijo y la ayuda a comer).

Hijo: (Dolor) No alcancé a comprar todo.

Madre: Da lo mismo, ¿no te preocupes tanto?.

Hijo: Mamá, no empiece (dolor).

Madre: ¿Estás bien?

Hijo: Sí, Mamá. Estoy bien. (dolor)

Madre: Estás más delgado.

Hijo: No mamá. Son ideas tuyas.

(La madre se levanta intenta caminar con el plato y se le cae. Silencio. El hijo limpia el piso. La madre llama a Flora desde su silla).

Madre: Yo pensaba que te habías olvidado...

Hijo: En la tarde estuve con usted.

Madre: ¿Estuviste acá?

Hijo: Sí mamá estuve acá.

Madre: ¿Cómo no te vi?

Hijo: ¿Cómo no me va a ver? Estuve con usted en la tarde.

(La madre se orina. Sigue hablando sin percatarse)

Madre: La flora no se ha portado bien. Estuvo corriendo por toda la casa. Ya no soporto sus ladridos. Ladra y Ladra y ladra y ladra.

Hijo: ¿Mamá?

Madre: ¿Qué hijo? ¿Es por la flora?

Hijo: No, mamá (dolor)

Madre: Empecé a leer un libro, pero no lo pude terminar.

Hijo: ¿Mamá?

Madre: Es de ese autor que está de moda. Me lo trajo tu tía.

Hijo: ¿Mamá?

Madre: Llévame al jardín quiero ver las plantas como han crecido...

Hijo: Pero Mamá!!! (dolor)

Madre: Es primavera. Quiero ver mis tulipanes, mis gladiolos, mis crisantemos, mis rosas, mis ligustrinas.

Hijo: Que importa el jardín!!!

Madre: No las quieres ver, porque quieres verme morir. Yo me muero con ellas. Lo haces para molestarme. ¿Crees que no me doy cuenta?. ¿Por qué no me dices que quieres irte con tu amiguito? La peor peste es no querer a tú madre. Es no confiar en tú madre.

Hijo: Mamá, ¿Qué importan los tulipanes? ¿Qué importan los crisantemos? ... ¿Qué importan las ligustrinas?... A la mierda mamá. A la mierda con eso. A la mierda (Silencio)

Lucero: 17 de abril - Bacofleno 30 a 90 mg. por día

(El hijo busca un lavatorio y comienza a limpiar a su madre)

Madre: (Ordenándole el pelo) ¿Me amas?, ¿Me quieres?, ¿Me adoras?

Hijo: Si

Madre: No quiero que me dejes. Te quieres ir...

Hijo: No

Madre: Te conozco. Lo veo en tú mirada. La conozco. Conozco tus impulsos. Conozco tú caminar. Tu estrategia. Conozco lo que quieres hacer.

Hijo: No mamá.

Madre: Hijo, perdóname.

Hijo: ¿Perdón de qué?

Madre: Nada. Creo consumirte.

Hijo: Es el trabajo. Yo estoy bien.

Madre: Mírame estoy devastada. No duermo. Pesadillas. Miedo. Soledad.

Hijo: ¿Y yo?

Madre: No pasas nunca aquí.

Hijo: Estoy el mayor tiempo contigo.

Madre: No. No pasas conmigo. Me dejas sola. Moriré sola.

Hijo: Estás echada todo el día.

Madre: No puedo moverme. ¿Te estás burlando de tu madre?

Hijo: Estás enferma.

Madre: ¿Me amas?

Hijo: Si.

Madre: ¿Me dejarías sola?

Hijo: No.

Madre: ¿Me ayudarías a morir?

Hijo: No.

Madre: ¿Me cuidarás?

Hijo: Si.

Madre: Prométemelo.

Hijo: Lo prometo.

Madre: ¿Qué hora es?

Hijo: Las 9:37

Madre: Las pastillas. Se me olvidaron. Media hora de retraso.

Hijo: Así nunca te mejorarás.

Madre: Tráeme un vaso con agua. (El Hijo sale) Voy a morir. Me siento amarrada de pies y manos. Atada. Con el cuerpo dormido.

(Sale corriendo. A público la Madre pide auxilio. Hay ruidos).

Pierdo el juicio

Mis días cuelgan de la ventana

Escondo una máscara dentro de mi boca

Marcianos y demonios

Arrastro el hígado de mi hijo en mis manos.

(Grita) ¡Auxilio! ¡Auxilio! ¡Ayuda! Moriré.

(Toma una medallita)

Yo te alabo con el corazón,

Yo te alabo con mi voz.

(Aparece la virgen)

Todos:

Yo te alabo con el corazón,

Yo te alabo con mi voz./ (bis)

Y si me falta la voz,

Te alabo con las manos,

Si me faltan las manos,

Yo te alabo con los pies,

Y si me faltan los pies,

Te alabo con el alma.
Y si me faltara el alma...
¡es que ya me he ido con Vos

Madre: ¿Por qué moriré? Estoy asustada con la muerte. ¿Me cuidarás? Estoy enmudecida. Me aprietan la garganta. Sálvame. Debo estar agusanada. Sálvame... Mujer de los pies blancos. Pura mierda. (Exaltándose) Nadie me aguanta... Mejor morirme. Por favor te lo pido. Mugre es eso lo que veo. Me enfermaría más si veo el sufrimiento ajeno (*La Virgen enfurecida baila mientras los intérpretes dicen el texto*).

Voces: Estás reventada en esa cama que te aqueja, a veces te sientes como hoja seca... Los médicos te aplastan sin dejarte respirar. Es la culpa que nos condena. Siéntete amarrada, ve al baño a vomitar. No te dejaré sola. Camina, muévete, por qué donde vayas estará la condena. Sabes que la muerte te desea. Espántala. Este es el mundo que te rodea. Quedarás sola y no tendrás más compañía que esta virgen con cara de calavera.

José: 2 de noviembre – Aquí estoy

(El hijo da de comer a la madre en una silla de ruedas. A ella le cuesta tragar. Se le cae la comida y por impotencia comienza a escupirla a su hijo).

Hijo: Los deseos que yo tenía antes de su muerte (durante su enfermedad) ahora ya no pueden cumplirse pues ello significaría que es su muerte la que me permite cumplirlos — que su muerte podría ser en un sentido liberadora respecto de mis deseos. Pero yo he cambiado, ya no deseo lo que deseaba.

(El hijo se pone de pie y se va a lavar la cara. Comienza a vomitar. Lo cubren con una mezcla de medicamentos y arcilla. Él sufre espasmos en el piso).

Hijo: Fui al doctor. Estaba decaído y con dolores imparables. Mientras me revisaba. Yo miraba por la ventana del Box: Veía el sol sonriente, irónico. El flujo de las nubes era aterrador. Volví la cabeza hacia el médico y vi en su rostro cierta sospecha. Mis ojos estaban quietos como no queriendo mirar. Las palabras fueron secas, sonaba dentro de la sala un murmullo blando y lejano. Dijo: “Le haremos unas pruebas”.

Enfermera: El paciente llega a la consulta con diagnóstico probable de Hepatocarcinoma. Se requiere con urgencia biopsia para descartar Metástasis.

Síntomas del paciente Hipoglucemia, Diarrea acuosa, dermatomiositis, queratosis seborreica, Sensibilidad o dolor abdominal, Agrandamiento del abdomen (ascitis), Tendencia al sangrado o a la formación de hematomas. Ictericia.

Hijo: Tuve los resultados después de diez días. Corrí a gran velocidad. Sabía que no había más tiempo, esto me consume.

Enfermera: Primera semana. Categoría del tumor: T1S carcinoma in situ (el tumor está limitado a las capas superiores de células del conducto pancreático).

Tercera semana: categoría T3: el cáncer ha crecido fuera del páncreas hacia los tejidos cercanos que le rodean, pero no hacia los vasos sanguíneos o nervios principales.

Primer mes, Metástasis. Categoría M1: el cáncer se ha propagado a ganglios linfáticos o a órganos distantes.

Cuarto mes, Etapa IV, el cáncer se ha propagado a diferentes sitios del cuerpo. No hay posibilidad de tratamiento y se duda de la efectividad de los cuidados paliativos.

(El hijo camina hacia la madre. Ésta lo mira. Él la peina. Canta la canción de cuna. Luego, se sienta frente a ella y la mira. Se miran. Él se levanta y le enrolla el cuello con la lana. La mata. Se mata).

Fin

2. Evaluaciones de la comisión docente

- **Evaluación del académico Marco Espinoza**

EVALUACIÓN DEL TRABAJO PRÁCTICO DE TESIS DE JUAN PABLO IRIARTE, PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN ARTES, MENCIÓN DIRECCIÓN TEATRAL, DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.

La puesta en escena “DE INMUNDA” pretende usar el recurso del contraste como herramienta al servicio de una puesta en escena abyecta y posdramática. La investigación es sin duda pertinente e interesante. Grandes referentes de la teoría y de la teoría aplicada han puesto en la palestra el uso del contraste. Sin embargo, el autor se interesa por la idea de utilizar el recurso para ser un “elemento de composición para instalar imágenes escénicas crudas que provoquen rechazo y atracción, a partir de estéticas de la fealdad como lo abyecto, sosteniendo la atención del público con el choque visual que se genera en la escena”. Es en esta aseveración donde se encuentra el principal acierto de la puesta en escena, vinculado a lo abyecto y la estética de la fealdad, ya que el director sostiene gran parte de la puesta en escena desde la perspectiva de Kantor que plantea que “en teatro, es necesario romper de una vez por todas con el esteticismo”. Sin embargo habría sido deseable acercarse a lo monstruoso, lo ominoso o lo grotesco, precisamente para desarrollar el carácter de lo que el autor propone como un mecanismo de choque e impacto visual, cosa que en la puesta casi no ocurre, lo que transforma al espectador en un ente pasivo. Las razones pueden ser varias, sin embargo me inclino por dos posibilidades. La primera dice relación con que la propuesta no alcanza el nivel de experiencia perturbadora, ya que las imágenes propuestas son las habituales a la hora de comprender lo abyecto, sangre, efluvios, gritos, desnudos, autocastigo, tortura, etc., por tanto la crudeza de las imágenes no es tal. Éstas ya son imágenes digeridas. Asimismo, la segunda posibilidad por la que creo que la propuesta no causa el impacto necesario se debe a la info obesidad que circula en nuestro mundo contemporáneo, en donde la imagen es la más fuerte, encontrando en las redes sociales fotografías o videos aún más abyectos y crudos, que sí cumplen con la función de generar atracción y rechazo.

Por otra parte, es posible reconocer el ideal posdramático de la presente puesta en escena. Paradójicamente, lo más posdramático de la propuesta es la fábula y el texto fragmentado, debido a que la puesta en escena no permite visualizar el fragmento, el rito o el carácter rizomático de la puesta. Quizás mayores espacios de improvisación o de inserción de lo Real a la escena habría sido necesario para poder servirse de la estructura planteada por Lehmann, generando un espectador activo, comunicante, co creador, capaz de entender lo que sucede en el espacio como algo particular y personal.

El ejercicio escénico propuesto por el director cuenta con un grupo de actores arrojados y con música en vivo, lo que aumenta la experiencia en términos de convivio, sin embargo, ni acerca ni aleja. Quizás el rechazo hubiera sido una posibilidad de salida del

público, pero tampoco sucede así. Creo que principalmente porque la obra carece de suficientes contrastes. Entendiendo que el espectáculo posee el principio estético de la unidad, habría que recordar que también debe haber variedad en dicha unidad, y en este caso la obra está constantemente en una sola forma, en una sola estética, en una sola forma de creación de imagen, lo que impide claramente que algo sea contrastante con otro. El uso de colores complementarios, el claro oscuro, la presencia más nítida de antagonistas, antinomias nacidas de los personajes o las situaciones o las peripecias habrían sido de gran aporte al deseo de contraste e la puesta en escena.

Es por todo lo anteriormente señalado que evaluó el trabajo del estudiante Juan Pablo Iriarte con un 5, 5 (cinco, cinco)



Marco Espinoza
Profesor Informante

Santiago, 03 de julio de 2015

- **Evaluación del académico Cristián Keim**

Examen práctico
Magíster en Dirección
Universidad de Chile

Juan Pablo Iriarte
De Inmunda

En general el trabajo se presenta coherente en cumplir con la intención direccional manifestada por el estudiante.

Pero considero que para que emerja con nitidez lo que se plantea, es necesario trabajar los contrastes entre elementos como belleza y fealdad, para que luego y ya en dicho enfrentamiento se opte por la priorización de uno de ellos.

En relación a lo anterior, se hacen necesarios elementos de profunda belleza y de estética muy cuidada en dialogo permanente con la estética de la fealdad a la que se pretende conducir la puesta. Sería deseable el que en la propuesta de un espacio aséptico en primer término, ese

espacio sea efectivamente aséptico y no una pretensión. Por lo demás, se sugiere trabajar lo particular de lo abyecto, pues el espectáculo opera desde generalidades estéticas e ideológicas.

Así el espectáculo en lo estético se queda en la pretensión y en el plano de las ideas. Luz, escenografía, música.

Lo anteriormente señalado tiene también su aplicación al manejo del conjunto de los actores, los cuales operan en un código bastante grueso en relación a las dimensiones espaciales en las que se plantea el espectáculo, no existiendo un espacio claro para un desempeño más sutil en cuanto al uso de sus herramientas.

Por último me gustaría reparar en un detalle que podría servir de ejemplo a todo lo anterior y que opera sobre la idea de la sobreexposición de los cuerpos, asunto que solo se cumple en los roles femeninos, siendo que el masculino en escena no es conducido a ese punto, quedando esto, también a medio camino.

Cristian Keim

- **Evaluación del académico y guía del componente práctico, Sr. Abel Carrizo-Muñoz**

INFORME sobre

"DE INMUNDA"

Proyecto de Creación correspondiente a la TESIS

"EL CONTRASTE: Procedimiento de énfasis para la irrupción de la imagen abyecta en la obra "DE INMUNDA"

“

de

JUAN PABLO IRIARTE

Prof. guía del Proyecto Teórico: **VERÓNICA SENTIS HERMANN**

Prof. guía del Proyecto Creativo: **ABEL CARRIZO MUÑOZ**

Desde hace más de un semestre vengo acompañando, en calidad de Profesor guía, el proceso de creación que generó la producción de "DE INMUNDA" la que forma parte de la TESIS de Juan Pablo Iriarte quien aspira con este trabajo a obtener el grado de Magister en Artes con mención en Dirección Teatral.

El proceso creativo se inició en Septiembre del 2014 con un grupo de jóvenes profesionales que trabajó con una entrega, disposición y cohesión ejemplar durante varios meses y que concluyó con ese mismo colectivo al que se fueron integrando paulatinamente nuevos colaboradores en distintas áreas, siendo el equipo de intérpretes musicales, los más relevantes en este largo proceso.

Mención especial merece la realización de 2 instancias de **working progress** antes de su temporada final de presentaciones a público. Dichas instancias tuvieron lugar en el Instituto Profesional Los Leones en Enero y luego en la Sala Agustín Sire del DETUCH en Marzo del presente año. Estos 2 momentos constituyeron verdaderos hitos para la evolución de la obra escénica final pues permitieron tanto una dinamización de los procesos de producción del espectáculo como una evaluación de su efectividad en relación a la percepción con distintos tipos de audiencias. Todo esto implicó nuevos desafíos, distintas búsquedas y la exploración de nuevas propuestas creativas.

A este respecto puedo señalar que pocas veces he tenido, la oportunidad de encontrarme con un estudiante de Magister más dispuesto a escuchar no sólo la opinión de distintos tipos de público o las observaciones de este profesor guía, sino sobre todo dispuesto a incorporar esas opiniones en nuevas propuestas específicas y concretas en la Puesta en Escena. Puedo dar fe de la excelente disposición de Juan Pablo Iriarte para proponer nuevas soluciones y perfeccionarlas en exhaustivos sesiones de ensayos y lo más notable, tener la disposición, de modificar, reducir e incluso eliminar y reemplazar partes y escenas completas si se le fundamentaba que con dichas soluciones no se percibían los propósitos por el buscados.

En relación al planteamiento inicial de la TESIS se le hizo presente al aspirante al grado 2 aspectos que debían ser considerados como desafíos o problemáticas a enfrentar y resolver eficazmente según las demandas expresivas propias de un Proyecto Creativo con aspiraciones artísticas:

a) LO DRAMATURGICO:

Como conocíamos un avance importante de la propuesta que hemos conocido como "DE INMUNDA" pues había sido trabajada de modo inicial o preliminar en la asignatura Taller de Dirección III que me correspondió impartir, para su profesora de Dramaturgismo, M. Andrews y para el que suscribe era bastante evidente que la propuesta tenía muchas fortalezas y era en muchos sentidos muy atractiva y meritoria, pero su desarrollo y su consistencia como soporte textual no constituía su mayor o más logrado atributo.

Ello se explica pues las características expresivas del mismo respondían más bien a cumplir con la concepción de un texto de carácter posdramático según los lineamientos del teórico alemán Hans Ties Lehmann, que intentar alcanzar una estructura y desarrollo según la naturaleza del material seleccionado y la impronta estética que todo Director-Autor debe aplicar en el conjunto de su Puesta en Escena. En un principio se tendía a la fragmentación y dispersión temática excesiva, con un lenguaje áspero de difícil seguimiento que más que incluir a sus futuros o potenciales receptores los tendía a marginar o excluir, pues se instalaba en la escena una fuerte dosis de hermetismo y cripticismo que no permitía acceder con fluidez al universo propuesto. Difícilmente se podía establecer con cierta certeza de que trataba la obra, que reflexión proponía y hacia donde se dirigía en su desarrollo.

b) LO ABYECTO, LO HÓRRIDO, LO REPULSIVO, LO OMINOSO:

Esta dimensión de la existencia para el tesista era su universo CENTRAL: lo fundamental era dar cuenta de la insuperable dimensión estética de todo aquello que es parte de lo chocante, de la fealdad en su infinita capacidad de generar signos frente a los cuales no nos queda más que detenernos, atenderlos, sobresaltarnos, temerles y hasta disfrutarles.

Mi observación principal fue hacerle ver al tesista que para lograr la contundencia y eficacia sónica que deseaba debía evitar la proliferación desjerarquizada, la insistencia y la repetición en un continuo fluir de actos abyectos u horriblos que lo podía llevar a la monocordia y por ende a que

el espectáculo perdiese la capacidad de provocar estímulos inquietantes, vitales y sobrecogedores en la recepción de los mismos.

Para ello se le sugirió que utilizará permanentemente el recurso del CONTRASTE en sus múltiples variantes y posibilidades. La hipótesis fue clara y sencilla.: un combate permanente y sin tregua entre LO HORRIDO y LO BELLO, como estrategia para potenciar cada uno anteponiendo su opuesto.

En el desafío de ir construyendo una dramaturgia propia como grupo emprendieron un trabajo de sensibilización a través de actividades de acercamiento a espacios temáticamente próximos: Investigación en terreno: hospital, sanatorio, cementerio, etc. lo que incluso los llevo a compartir con un joven enfermo con un cáncer terminal que después de algunos meses lamentablemente lo llevo a la muerte.

EL CONTRASTE

Identificar, incluso comprender, la noción de CONTRASTE desde el punto de vista conceptual o teórico no ofrece la misma dificultad que encontrar los medios, los instrumentos, los signos que permitan aplicar el concepto de CONTRASTE en la Puesta en Escena desde su compleja multidimensionalidad.

Son tantas y tan diversas las formas de contraste que pueden darse por ejemplo entre signos contrapuestas de la misma especie por contigüidad, pero también desde niveles o ámbitos disciplinares de especies distintas, operando por simultaneidad (texto, espacio escénico, iluminación, sonoridad; tratamiento mimético v/s convencional; representacional v/s performatividad, dualidades estilística por oposición, etc.)

Fue así que se aplicó la noción de CONTRASTE de diversos modos y en distintos planos: la relación de la madre y el hijo /la realidad de los personajes v/s los intérpretes /escenas de belleza junto a escenas desagradables o próximas a la fealdad./contraluces a publico junto a atmosferas de penumbras y oscuridad /conflictos o dilemas interiores de los personajes. /Melodías tiernas y sutiles coexistiendo con gritos y chirridos, por mencionar sólo algunos de los tratamientos aplicados en "DE INMUNDA" .

Es indiscutible que "DE INMUNDA" pudo explorar, indagar y aportar más y mejor en esta tarea desafiante.

A este respecto es pertinente señalar algunas explicaciones atenuantes:

- a) El profesor guía que suscribe el presente informe de modo autocrítico, reconoce que no exigió más insistentemente respuestas o soluciones más radicales en este sentido simplemente porque estimó que era más prioritario o de mayor relevancia atender y contribuir a resolver de modo más eficaz las debilidades dramáticas que debía solucionar en tanto autor de su Puesta en Escena.
- b) Estimo que no es exagerado plantear que no ha facilitado una más justa apreciación de los aportes que en el campo de lo horrible, lo abyecto o lo repulsivo, nuestra paulatina y creciente pérdida de capacidad de asombro como seres humanos, producto de un continuo y feroz exposición a la difusión permanente de actos de barbarie y crueldad apabullante por ejemplo ,aquellos que viene cometiendo el llamado EI (Estado Islámico) cuando graba y sube a internet imágenes reales de ahogamientos o decapitaciones de ciudadanos civiles cuyo único crimen es pertenecer al mundo Occidental.
- c) En relación a este aspecto, se podría concluir que en este trabajo ha primado mucho más el carácter procesual de indagación, de problematización y de búsqueda que de LOGRO o de HALLAZGOS, es decir, en esta particular experiencia habría que valorar más el viaje mismo que la meta de llegada o la pregunta más que la respuesta definitiva.
- d) Finalmente, estimo que es de toda justicia pensar que el ingreso que ha hecho Juan Pablo Iriarte en el tema del CONTRASTE es un acto si no totalmente pionero, está próximo a serlo. Es casi un emprendimiento inicial o inaugural, un cierto punto de partida, un primer avance asumido en serio, en definitiva, esta es una investigación escénica en curso.

Otros Creadores podrán continuar este camino. Otros pares serán los llamados a continuar, reforzar, ampliar y consolidar el CONTRASTE como una herramienta de valor incalculable para el incremento y enriquecimiento de la efectividad perceptual de cualquier trabajo de Puesta en Escena.

e) O todo se puede resumir en que nuestro aspirante al grado, inducido por su profesor guía... "cayó en la trampa de la Belleza"

A modo de conclusión, puedo informar que durante todo el periodo que me ha correspondido asistir al Sr. Iriarte, este se ha destacado por un compromiso y dedicación a su proceso de Puesta en Escena que calificaría de ejemplar. En estos meses, su rigurosidad se ha manifestado en una permanente disposición a solicitar orientaciones y realizar ajustes y nuevas búsquedas considerando las múltiples instancias de evaluación que se realizaron durante el transcurso de este intenso proceso de trabajo creativo.

Si concordamos que las principales tareas de un Director corresponden al tratamiento de LO VERBAL, LO VISUAL y LO SONORO y de cómo estos elementos dialogan y se integran en un todo coherente, el aspirante al grado con "DE INMUNDA" ha demostrado disponer de las habilidades y competencias adecuadas para desempeñarse con eficacia en el mundo de las Artes Escénicas a nivel profesional.

Por todo lo anteriormente expuesto califico el presente PROYECTO CREATIVO correspondiente a la TESIS con

Calificación: 6.5 (seis,cinco)

ABEL CARRIZO MUÑOZ

Profesor guía

3. Registro audiovisual de la puesta en escena *De Inmunda*

Disponible on line en:

<https://www.youtube.com/watch?v=qXDqGiHvePQ>

