



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTE  
DEPARTAMENTO DE TEATRO

# T R A N S M E D I A L I D A D

LA RECONCEPTUALIZACIÓN DEL ESPACIO, EL TEXTO Y LA MIRADA ESCÉNICA EN LA PRÁCTICA  
TEATRAL DE DOS COMPAÑÍAS CHILENAS CONTEMPORÁNEAS: MINIMALE Y LA PUERTA

TESIS PRESENTADA PARA OPTAR AL TÍTULO DE:  
DISEÑADORA TEATRAL

LICENCIADA EN ARTE  
MARIA PAZ VALDES ORELLANA

PROFESOR GUÍA  
MAURICIO BARRIA JARA  
DRAMATURGO. DIRECTOR DE CENTIDO  
CENTRO TEATRAL DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
UNIVERSIDAD DE CHILE

PROFESOR CONSULTANTE  
MARCO ESPINOZA QUEZADA

SANTIAGO, CHILE 2010

*Dedico este arduo trabajo a mis padres,  
Verónica Orellana Salgado y Marco Antonio Valdés Guerra.*

## AGRADECIMIENTOS

Primero que todo, quisiera agradecer a mi profesor director de tesis Mauricio Barría Jara, por su incondicional apoyo en este proceso, pues sin su ayuda hubiese sido imposible desarrollar este trabajo.

Asimismo quisiera agradecer a Marco Espinoza Quezada, por confiar en mis habilidades intelectuales y haberme integrado al grupo de investigación Mutaciones Escénicas.

Mis agradecimientos también a Raúl Miranda Gonzáles, por confiar en mis capacidades investigativas y poner a mi disposición el material de su compañía *Minimale*.

Agradecimientos de la misma manera a Luis Ureta Letelier por su amabilidad al atender mis consultas y facilitar material de su compañía La Puerta para desarrollar este trabajo.

De igual forma agradezco a la actriz Macarena Silva Sánchez de la compañía La Puerta, por proporcionar material exclusivo sobre el montaje *Electronic City* en este trabajo.

Asimismo agradezco al actor-canadiense Leonardo Bustos Núñez por facilitar material sobre el montaje *Mac ...TV* para ésta investigación.

Finalmente quisiera extender mis agradecimientos para María Alvear Sanhueza, Paulina Cabrera Rubio, Paloma García Guerra, María Loreto Orrego Castro, José Pineda Devia y Felipe Ulloa Orellana.

RESUMEN	8
INTRODUCCIÓN	9
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>HACIA UNA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE TRANSMEDIALIDAD</b>	
1.1 Contexto económico y social en el cual se desarrolla el concepto de transmedialidad	15
a) Transmedialidad y contexto económico	16
b) Transmedialidad y contexto social	17
1.2 Panorama histórico general sobre la transmedialidad en el arte y la cultura digital	20
a) Transmedialidad y fin del aura	20
b) Transmedialidad y tecnología	23
1.3 Transmedialidad Teatralidad Performatividad	25
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>TRANSMEDIALIDAD: TEATRO CHILENO CONTEMPORÁNEO</b>	
2.1 Análisis del contexto general socio-cultural en el que se desarrolla el teatro chileno contemporáneo	31
2.2 Identificación del concepto de transmedialidad en la práctica teatral chilena contemporánea	
a) El teatro y la tecnología	36
b) Algunos antecedentes del teatro transmedial en Chile	41

## CAPÍTULO III

### MINIMALE, UNA MIRADA HACIA LA NUEVA PUESTA EN ESCENA TEATRAL TRANSMEDIAL

3.1 Contexto biográfico Raúl Miranda	45
3.2 Conceptos de la poética	47
a) Mediamorfosis	
b) Transmedialidad	
c) Postproducción	
d) Hiperrealidad	
e) Instalación escénica.	
3.3 Temáticas	55
3.4 Personajes	57
3.5 Análisis de los montajes Minimale	59

#### A. *Héroes/03.*

Fabricación de un espectáculo televisivo hiperreal, mediante la profusión de cámaras, puntos de vista, espacios y actores

a) Mediamorfosis escénica	64
b) Transmedialidad escénica	67
c) Postproducción escénica	69
d) Instalación escénica	72

#### B. *Mac... IV*

Un fragmento no escrito por Shakespeare que nos sirve como pretexto para proyectar la intimidad de una relación fracasada desde monitores de televisión

a) Mediamorfosis escénica	85
b) Transmedialidad escénica	86
c) Postproducción escénica	88
d) Instalación escénica	90

CAPÍTULO IV

LA PUERTA, INDAGACIÓN ESTÉTICA Y EXPLORACIÓN DE MÚLTIPLES RECURSOS MEDIALES

4.1 Contexto biográfico Luis Ureta 94

4.2 Conceptos de la poética 97

a) Procedimientos colectivos

b) Visualidad

c) Lo Posdramático

4.3 Temáticas 104

4.4 Personajes 106

*A. Electronic City.*

La problemática del amor en una sociedad de mercado altamente tecnologizada

a) Mediamorfosis escénica 114

b) Transmedialidad escénica 115

c) Postproducción escénica 117

d) Instalación escénica 120

*B. Calias, Tentativas sobre la Belleza.*

Dramaturgia que se caracteriza por la utilización de un lenguaje híbrido, a medio camino entre el ensayo y la lírica

a) Mediamorfosis escénica 128

b) Transmedialidad escénica 130

c) Postproducción escénica 133

d) Instalación escénica 137

## CAPÍTULO V

### A MANERA DE CONCLUSION: TRANSMEDIALIDAD, GENERACION DE NUEVAS HERRAMIENTAS PARA EL DISEÑO TEATRAL

5.1 Algunos antecedentes de la evolución del diseño teatral basado en su relación con la dirección teatral	142
5.2 Características intelectuales que utiliza el Diseñador Teatral para el desarrollo de su práctica escénica	
a) Autoría y autonomía discursiva al momento de crear un espacio escénico	146
b) Desarrollo de un análisis textual con la finalidad de crear un espacio escénico	149
c) Construcción de un espacio escénico fundamentado por discursos e ideologías	151
5.3 Constatación de nuevas herramientas para el Diseño Teatral	
a) Proyección de imágenes digitales utilizadas como escenografía	154
b) Proyección de imágenes digitales sobre el mundo televisivo, artístico, cinematográfico y publicitario	157
c) Proyección de videos	159
d) Voces y sonido previamente grabado	162
e) Zapping de imágenes que componen la puesta en escena	164
f) Uso de diversos planos cinematográficos y televisivos en la puesta en escena	167

## BIBLIOGRAFÍA

171

## RESUMEN

El objetivo de ésta tesis consiste en definir el concepto de transmedialidad primero desde una perspectiva de contexto económico y social, y segundo instalando el concepto desde las artes visuales hasta el actual teatro chileno. Asimismo se constatarán los diferentes lenguajes escénicos en la actualidad y las nuevas herramientas que se han conformado a partir de la introducción mediática. Con ésta finalidad se analizará la práctica escénica de Minimale y La Puerta, a partir de los objetos de estudio: *Héroes/o3* y *Mac ...TV* de Minimale, además de *Electronic City* y *Calias*, *Tentativas sobre la belleza* de la compañía La Puerta; éstos montajes se razonarán desde la estructura de análisis ideada por *Mutaciones Escénicas: Mediamorfosis, Transmedialidad y Postproducción en el teatro chileno contemporáneo*.

Como consecuencia de los análisis realizados, se constata en primera instancia que la disciplina del diseño teatral ha logrado preponderancia en la escena contemporánea, tanto a nivel teórico como práctico y que actualmente utiliza múltiples herramientas intelectuales y tecnológicas para el desarrollo de su práctica escénica.

## INTRODUCCIÓN

Esta tesis comienza en el año 2007 luego de haber realizado un trabajo de investigación para el curso de Metodología de la Investigación. En ese trabajo inicial me sedujo la idea de abordar el problema de la tecnologización en el arte visual y como éste se trasladaba hacia las artes escénicas. En septiembre del 2008 retomo ésta investigación como fundamento para construir mi proyecto de tesis que será presentado posteriormente al Comité de Titulación; El proyecto tesis denominado *Transmedialidad: La reconceptualización del espacio, el texto y la mirada escénica en la práctica teatral de dos compañías chilenas contemporáneas: Minimale y La Puerta*, consiste en analizar el concepto de transmedialidad constatando e identificando la importante repercusión que ha generado el desarrollo de la tecnología y su introducción en la puesta en escena chilena contemporánea. Finalmente en octubre del 2008, el proyecto es aprobado, por lo tanto, comienzo a trabajar en él junto a mi profesor guía Mauricio Barría.

Mis motivaciones al abordar el tema de la transmedialidad en el teatro proviene de una inquietud personal por estudiar y evidenciar una nueva generación de creadores que se caracterizan por una potente mediatización en sus puestas en escena, ya que condicionan su trabajo a la utilización de una serie de nuevas herramientas provenientes del desarrollo tecnológico, y que les ha permitido generar nuevos discursos al interior del teatro. Asimismo me motiva más aún la posibilidad de constatar los

cambios que se han generado desde el Diseño Teatral, tanto a nivel teórico como práctico, pues se hace evidente una reformulación de la disciplina y una mayor preponderancia al interior de la escena nacional.

En una primera instancia esta tesis aborda el concepto de transmedialidad desde un interés personal por constatar a modo general los cambios que se han producido debido a la incorporación de las nuevas tecnologías e Internet en el contexto social y económico, pues son puntos fundamentales para comprender el panorama artístico contemporáneo. En consecuencia, al describir la perspectiva histórica desde la cual se origina el concepto de transmedialidad, ya no sólo presenciaremos una red de informática, en el sentido de transporte de datos para una investigación, sino que se ha transformado en un medio de comunicación, publicación y comercio. Paralelamente la convulsión que actualmente generan las nuevas tecnologías, comienza a desplegarse en el arte y se refleja en la articulación de una serie de montajes que incluyen tecnología digital, tales como: instalaciones, *performances*, espacios de realidad virtual y arte en la red.

Puntualmente uno de los objetivos de ésta tesis consiste en caracterizar la transmedialidad como un fenómeno de producción cultural que ha irrumpido con gran potencia en el teatro chileno contemporáneo, dando a conocer desde un contexto histórico las primeras puestas en escena que presentaron características de transmedialidad, concretizadas en el desarrollo de una progresiva producción mediatizada,

observable en el uso de tecnología audio visual como forma: narrativa, dramaturgica, en una dirección, diseño o actuación mediatizada, las que se caracterizan por sus constantes alusiones y construcciones sobre los referentes de la cultura televisiva, cinematográfica y *mass media*.

En segunda instancia, ya instalados en la escena nacional teatral, se realizará un catastro de la práctica profesional teatral de dos compañías chilenas que utilizan el concepto de transmedialidad: Minimale y La Puerta. De estas compañías se analizarán algunos de sus montajes aplicando la estructura de análisis ideada por la investigación *Mutaciones Escénicas: Mediamorfosis, Transmedialidad y Postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. La finalidad de ésta aplicación consiste en evidenciar diversos recursos de creación escénica que se han gestado al introducir tecnología en la puesta en escena.

La primera compañía estudiada es Minimale con sus montajes: *Héroes/03* y *Mac... TV*, la importancia de estos montajes radica en la presencia obvia de la transmedialidad, no solamente por la incorporación estética de herramientas digitales, sino porque a través de ellas se reconceptualizan la dramaturgia y el espacio. En *Héroes/03* se utiliza el lenguaje digital y el desarrollo de sus posibilidades, tanto conceptuales y objetuales, coexistiendo en escena variadas tecnologías y lenguajes que responden al contexto en el que se realiza el montaje; para lograr éste objetivo la puesta en escena se apropia de una serie de recursos tecnológicos, tales como: proyecciones de videos,

actuaciones mediatizadas por monitores de televisión y regulación de voces por medio de micrófonos. En tanto, *Mac...TV* es una demostración de la influencia que tiene la información audiovisual que nos rodea, al utilizar imágenes comerciales, históricas, ecológicas, noticiarios, deportivos, dibujos animados, musicales o simplemente imágenes de evasión. El espacio escénico presenta 30 televisores que intervienen con su presencia física, como objetos mediales y fuente de luz vibrante, fría y agobiante. Siempre encendidos durante la obra y tienen la particularidad de ser testigos de lo que pasa sobre el escenario y el público.

La segunda compañía estudiada es La Puerta con sus montajes *Electronic City* y *Calias, tentativas sobre la belleza*. La principal característica de ésta compañía consiste en utilizar el recurso mediático solo de manera circunstancial, propio de ciertos montajes. Particularmente estas dos puestas en escena mencionadas articulan una nueva forma de narración y lenguajes híbridos, caracterizados por los diversos cruces que son consecuencia de la transmedialidad. En *Electronic City* vemos el desarrollo de una metrópoli electrónica, una ciudad global, dominada por la industria universal de servicios, ésta exige que sus empleados sean flexibles, la transmedialidad se hará presente a través del cruce de variados lenguajes cinematográficos, televisivos y teatrales. En el caso de *Calias, Tentativas sobre la belleza*, hay una indagación estética y exploración de variados recursos en escena, la obra no presenta una historia, sino un conjunto de diálogos que se entretajan en un movimiento de significación, en el cual la inserción

fragmentaria de textos e imágenes posiona a los actores y sus personajes en un juego que aborda de modo intermitente la reflexión en torno a la belleza y el proceso creativo.

Estos montajes son importantes porque están inscritos en una nueva concepción de hacer teatro, ya que sus creadores tienden a mantener un interés por la imagen y por el cruce de los diversos formatos audiovisuales, proporcionándole autonomía, autoría y discurso a la creación del espacio escénico. Asimismo se ha producido el desprendimiento de una serie de herramientas digitales que promueven la descorporalización del espacio y la mediatización de la escena, tales como: proyección de imágenes digitales utilizadas como escenografía, proyección de imágenes digitales sobre el mundo televisivo, artístico, cinematográfico y publicitario, proyección de videos, voces y sonido previamente grabado, *zapping* de imágenes que componen la puesta en escena, uso de diversos planos cinematográficos y televisivos en la puesta en escena.

## CAPÍTULO I

### HACIA UNA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE TRANSMEDIALIDAD

## 1.1 CONTEXTO ECONÓMICO Y SOCIAL EN EL CUAL SE DESARROLLA EL CONCEPTO DE TRANSMEDIALIDAD

Es cada vez más común la integración de la tecnología en la vida cotidiana de cientos de personas, el uso de ella es esencial al momento de desarrollarnos como sujetos instruidos y letrados en el mundo global, el manejo de Internet, de celulares, aparatos electrónicos y otros elementos es sumamente necesario para mantenerse vigente dentro de la sociedad. El comienzo de la era tecnológica se produce a mediados de los años noventa debido a la introducción de Internet, la que de ser una red para la información e investigación académica, se convertirá en un medio de comunicación, publicación y comercio general. A lo anterior se agrega, la incorporación de un nuevo lenguaje basado en términos como red, web, blog, ciberespacio, puntocom, cibernética, digital, hipertexto, instalación, realidad virtual, arte medial, arte genética, ciberpunk, etc.; se destaca la aparición de los blogs que se han transformado en la nueva cara de la comunicación, también es especialmente significativo que las plataformas colaborativas on-line de libre acceso más exitosas son las que permiten el manejo de lo visual: Flickr, que permiten la organización de fotos digitales, You Tube. com un espacio para el video on-line que ofrece más de setenta millones de video clips, my space, que permite implementar fotos, videos y música; en la actualidad estos elementos son habituales del habla popular en todo el mundo, propiciando un nuevo cambio estructural en la sociedad y la economía, pasando de la producción

industrial a la economía de la información, de las estructuras jerárquicas a las descentralizadas y de los mercados locales a los globales, en consecuencia se produce el alejamiento de los recursos tradicionales, como prensa y televisión, a favor de los nuevos.

### A) TRANSMEDIALIDAD Y CONTEXTO ECONÓMICO

La denominada era tecnológica, sólo es posible debido a la generación de enormes cambios relacionados con las economías mundiales, si en épocas anteriores la economía se definía en espacios limítrofes determinados, hoy se extiende por el mundo a través de redes informáticas, pudiendo realizar transacciones comerciales con diversos países, en distintos continentes, permitiendo una mayor conexión entre los diversos mercados. Internet está estrechamente relacionada con los cambios a nivel económico que se van produciendo en el transcurso de los últimos años en la sociedad, ya que en la actualidad podemos encontrar en la red un mercado vía on-line y adquirir diversos productos a través de ella. Podemos concluir que el desarrollo económico mundial está directamente ligado con el desarrollo tecnológico, científico y social.

## B) TRANSMEDIALIDAD Y CONTEXTO SOCIAL

Este enorme proceso de transformación global, solamente comparable con la revolución industrial, tiene consecuencias aún mucho más graves y casi imperceptibles tanto para la sociedad como en los individuos, Frederic Jamerson define este proceso con las siguientes palabras: “Aquí es como si la lógica de la moda, acompañando la múltiple penetración de sus imágenes omnipresentes, hubiera empezado a trabarse e identificarse con el tejido social y psíquico que tiende a convertirla en la lógica misma de nuestro sistema en conjunto.”<sup>1</sup> El tránsito hacia la mayor internacionalización de las prácticas sociales se halla en un proceso no solo impulsado por las modas y los hábitos generados desde el mercado, sino por el conjunto de estímulos que operan hacia un cambio de la manera de concebir el tiempo histórico, estamos hablando de un tránsito hacia lo contemporáneo, hacia la radical actualización de los acontecimientos. Modernidad fragmentada, constructivismo global o posmodernidad interconectada. Esta etapa de profunda transformación permite observar la riqueza de diversidad de mundos y realidades que se descubren al eliminar las barreras de la comunicación, específicamente es en esta área de las comunicaciones donde se producen los mayores cambios formales y de contenido, los nuevos medios provocan la sensación de cercanía creada por las experiencias virtuales de la cultura, Internet, televisión y música. Se concluye que el actual escenario social está orientado por rea-

1. JAMERSON, Frederic.  
*El giro cultural escritos seleccionados sobre posmodernidad.*  
Buenos Aires. Editorial Manantial. 1998. pp. 87

lidades simbólicas, formadas por nuevas reagrupaciones culturales, por una recontingencialización basada en la comunicación, en comunidades virtuales, estamos frente a una redefinición general de las relaciones de poder, donde se controla un territorio mediante medios de transporte y de transmisión, es así como estas infraestructuras tecnológicas permiten poner en práctica la ubicuidad, la instantaneidad y la inmediatez, dar valor estratégico a la circulación del conocimiento, el llamado manejo de la información y la innovación dentro del campo lingüístico.

Este modelo encierra problemas como el de la dinámica cambiante de las extensiones tecnológicas, de modo que habrá sociedades que aprovecharán la tecnología de manera óptima y otras subordinadas, que serán usuarias pasivas, menos creativas y casi exclusivamente orientadas, en los consumos masivos, hacia soluciones de entrenamiento y ocio.

En este panorama los sistemas culturales dependen de los medios de comunicación y la interacción entre los diversos sistemas culturales, su importancia es clave para determinar la situación, las condiciones y la evolución de cada espacio cultural, son medios de transmisión que condicionan las posibilidades de intercambio y la influencia entre sí de los distintos sistemas culturales.

También somos testigos de la infiltración artificial en nuestro medio ambiente, superada la barrera de la clonación, el hombre ya puede crear seres biológicos de forma artificial, robots y criaturas informáticas, todo indica que incorporaremos esas

tecnologías en nuestros cuerpos, es decir, seremos seres híbridos, biotecnológicos; las nuevas formas de vida artificial han venido para quedarse y para cambiar nuestras vidas y nuestra percepción de nosotros mismos y del mundo. En la actualidad el desafío es intentar combinar a la sociedad con una realidad construida y presentada por las tecnologías.

Estamos ante la presencia de una relación entre sujeto–tecnología–realidad, la realidad construida y presentada por las tecnologías, la realidad mediatizada, transforma al sujeto en un observador de segundo orden, un sujeto exiliado, que construye su realidad sobre la realidad construida por los medios. Es el sujeto que ha acogido la sustitución del ver con los propios ojos de los medios, la sustitución del generar la historia de los aparatos, en palabras de Jorge La Ferla “la decadencia del antropocentrismo implica la crisis de los valores considerados, hasta ahora inherentes al ideal de humanidad y, por ende, la crisis del individuo. Este proceso nos conlleva al posthumanismo que es el acceso humano al mundo y a las realidades mediante aparatos técnicos. Se experimenta la transición del individuo manipulador de significados, constructor de realidades, al sujeto manipulador de códigos, operador de dispositivos.”<sup>2</sup>

2. LA FERLA, Jorge.  
*Algunas consideraciones sobre el factor humano en las artes visuales telemáticas.*  
 En: MARGARITA SCHULTZ.  
*El factor humano en la cibercultura.* Argentina. Buenos Aires. Editorial Alfagrama. 2007.  
 pp.: 188-218

## 1.2 PANORAMA HISTÓRICO GENERAL SOBRE LA TRANSMEDIALIDAD EN EL ARTE Y LA CULTURA

### A) TRANSMEDIALIDAD Y FIN DEL AURA

Para desarrollar este análisis de contexto artístico posmoderno me abocaré a tratar el tema de la introducción de la tecnología en el arte y las consecuencias que se han generado con el fin de llegar a una definición del concepto de transmedialidad en el arte.

Como hemos visto en la actualidad nos enfrentamos a una automatización de la percepción, a la innovación de una visión artificial, la delegación de una imagen virtual, imagen sin soporte aparente, sin otra persistencia que la memoria visual mental, hoy no se puede hablar del desarrollo de lo audiovisual sin interpelar a la imaginería virtual y su influencia sobre los comportamientos sociales y económicos, o mas aún, sin anunciar también esta nueva industrialización de la visión, la expansión de un autentico mercado de la percepción. El arte en la modernidad según palabras del teórico Benjamín ha perdido su aura, es decir, su carácter irrepetible y perenne de su ubicuidad o singularidad, y lo ha reemplazado por la reproducción en serie. Estos cambios de enorme magnitud propiciados por la era mediática afectaron en una primera instancia a las artes visuales y especialmente a la pintura, debido a esta situación las artes plásticas “han perdido la batalla” frente a los nuevos méto-

dos tecnológicos. Ejemplo de ello son Warhol y los artistas pop que introdujeron en sus obras el contexto en donde se desarrolla la sociedad de consumo, tomando los intereses y las temáticas que identifican a las masas, y se dieron cuenta que en la sociedad de consumo ya no había lugar para el arte visual tradicional, el mundo real exigía el flujo intermitente de sonidos, imágenes y símbolos “de la muerte del autor de significados únicos, o lo que es lo mismo de la muerte del artista, y de ese sustituir el crear por el combinar, el escoger o el seleccionar, derivan algunas de las ideas más pertinentes del pensamiento artístico posmoderno, como la ruptura de los discursos lineales, el cuestionamiento de la idea de progreso y la potenciación de relecturas y de recorridos oblicuos a través de la historia del arte.”<sup>3</sup>

En consecuencia, desde la muerte del aura en el arte debemos entender la imagen en la actualidad como un tejido polisémico de códigos donde lo más importante no es el acto creativo, único, original e irrepetible, sino que la imagen producto de las acciones de seleccionar, escoger y combinar diversos medios. En ciertos escritos del teórico Nicolás Bourriaud<sup>4</sup> se plantea que las artes visuales más representativas de los últimos años amplifican y extienden el anticipatorio concepto de *ready made* elaborado por Marcel Duchamp, y también hacen una reflexión sobre la producción artística y el consumo, afirmando que en la actualidad los artistas visuales realizan obras siempre a partir de materiales preexistentes: es decir, generan significado a partir de una selección y elección de elementos heterogéneos ya dados, ya no se trata

3. GUASCH, Ana María.  
*Simulación y posapropiaciónismo en Estados Unidos.*  
En su: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multi-cultural.* Madrid. Editorial Alianza. 2005. pp.: 471-488

4. BOURRIAUD, Nicolás.  
*Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo.* Buenos Aires. Editorial Hidalgo S.A. 2004

de comenzar de cero sino de encontrar el medio de inserción en las innumerables corrientes de producción, se trata de captar los códigos de la cultura, las formas de vida cotidiana, las obras del patrimonio global, e inventar protocolos de usos para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Dentro de las artes, varias manifestaciones entre ellas la danza y el teatro han ampliado sus límites creativos y han integrado elementos multimediales y tecnológicos con el fin de unirse a la tendencia transmedial. Uno de los fenómenos mas sobresalientes frente a la generación de nuevos métodos y formas de expresión se destacan las propuestas artísticas relacionadas con la creación de instalaciones, estas se caracterizan por la práctica interdisciplinaria e híbrida, el énfasis en ideas de sistemas específicos de intervención, de investigación entre contexto, espacio, arquitectura, ambiente, entorno, etc., tiempo duración y partes componentes de la obra. La preocupación por el papel que desempeña el receptor, la muerte del autor y de los significados únicos, todo ello deriva de algunas de las ideas del pensamiento posmoderno, como la ruptura de los discursos lineales, el cuestionamiento de la idea de progreso y la potencialización de los procesos de relecturas, si bien existe una preocupación por la recuperación de paradigmas discursivos de la modernidad, anuncia también la sustitución del concepto de obra por el de texto, entendiendo el concepto de obra como una representación de la realidad que posee un autor, en cambio nos referimos a un espacio de dimensiones múltiples que contiene muchos significantes, frente a

este surgimiento del arte transmedial, “Jean Baudrillard plantea que: el artista ya no debe, pues, imitar, duplicar o parodiar la realidad, sino extrapolar signos de ella para crear una hiperrealidad. La hiperrealidad y la simulación son dos factores que distinguen la cultura contemporánea de la del pasado.”<sup>5</sup>

## B) TRANSMEDIALIDAD Y TECNOLOGÍA

Otra importante característica del arte transmedial es que al relacionarse directamente con las nuevas tecnologías, nos proporciona herramientas para poder concebir la relación del sujeto con el entorno, como una relación que se va construyendo, procesando, es el que reposa sobre el intercambio y el dialogo entre las personas, este arte es multimediático, multidisciplinario, interactivo, no puede permanecer en el museo o a la galería, sino a la cotidianidad, a un espacio global, dinámico, mutante y colectivo, este arte es expresivo y se practica y se habita en tiempo real, trabaja y se desarrolla en constante dialogo con los nuevos medios. No podemos concebir un arte así sin los soportes digitales sin la interactividad de los interfaces, sin el ciberespacio. “La relación de este arte con las nuevas tecnologías y medios (vídeos, realidad virtual, láser digitalización, etc.), o con lo que Frank Popper llamó los medios de la era electrónica, han derivado en múltiples prácticas que obligan a hablar de una nueva materialidad de la obra de arte, pero también de un nuevo tipo de relaciones entre

5. GUASCH, Ana María.  
*Simulación y posapropiacionismo en Estados Unidos.*  
En su: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid. Editorial Alianza. 2005. pp: 471-488

los artistas y los científicos, y de un nuevo comportamiento del espectador ante el arte.”<sup>6</sup> Es de esta estrecha relación entre la tecnología y el arte de donde se desprende el concepto de transmedialidad, una tendencia que establece nexos, relaciones y reciprocidades entre los diferentes campos artísticos, intervencionalistas, interdisciplinarias, etc., potencializando los vínculos entre arte, ciencia y tecnología, que ya anticipaban las vanguardias históricas, por ejemplo el Manifiesto Suprematista de 1922, Casimir Malevich enfatiza la dependencia del Cubismo de una orden científica objetiva y la relación del Futurismo con las tecnologías de la máquina. Vladimir Tatlin anuncia en 1914 la nueva relación entre arte y técnica. En la actualidad las obras se deben ofrecer para una práctica significativa, para una producción dinámica de asociaciones, alusiones o citas, y es ese trabajo el que se le propone al lector: introducir al espectador a la nueva lectura, examinando con ello las estrategias mediante las cuales los medios masivos influyen con respecto a nuestra visión del mundo. De este modo entendemos el arte transmedial según Kuspit<sup>7</sup>, como una corriente que enfatiza la comprensión de la obra como espacio social, público y la potencialidad del carácter plurisensorial.

Por otra parte, está la obvia consideración a los distintos medios digitales, entiéndase web, cd, video digital, sonido digital, video instalación, telefonía móvil, micrófonos, proyección digital, etc., y su relación casi obligada con la interactividad.

Hoy las posibilidades de creación en el arte son innumerables, es decir, los elemen-

6. GUASCH, Ana María.  
*Simulación y posapropiaciónismo en Estados Unidos.*

En su: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.* Madrid. Editorial Alianza. 2005. pp: 471-488

7. KUSPIT, Donald.  
*Arte Digital y Videoarte, transgrediendo los límites de la representación.* Madrid. Editorial Pensamiento. 2006

tos se pueden combinar y manipular de manera más libre que en otras disciplinas como la arquitectura, esta es la razón de que hoy en día haya edificios, imágenes bidimensionales y objetos tridimensionales que se diseñan y realizan con los medios digitales que proporciona el ordenador. Como el artista del Renacimiento, el artista digital debe ser un artesano instruido, un artista que tiene que aprender un oficio al mismo tiempo material e intelectual, si el artista posmoderno pretende adquirir relevancia histórica tendrá que tener en cuenta las implicaciones socioculturales y psicoculturales de esta red global.

### 1.3 TRANSMEDIALIDAD / TEATRALIDAD/ PERFORMATIVIDAD

El desarrollo tecnológico está vinculado no solamente con las artes visuales, sino que también con las diversas manifestaciones teatrales que se llevan a cabo durante el siglo XX y XXI. “El teatro occidental como medio de comunicación ha sido permeable y mutable a todas las transformaciones de las sociedades, ya sea en un contexto político religioso, artístico, etc. Por lo cual no ha de resultar extraño la presencia y uso de tecnología digital en algunas puestas en escena. Lo inquietante de este hecho es que estas influencias tecnológicas se han infiltrado al interior del cuerpo teatral.”<sup>8</sup> Este constante cruce entre nuevas tecnologías y el arte escénico es lo que denominamos transmedialidad, “el prefijo trans, entendido como a través

8. MIRANDA, Raúl.  
*Poética de Minimal: Narciso en la era transmedial*. Ponencia en-  
cuentro de Arte Digital Phi-  
lips. Santiago. 2003. pp. 6

de, por una parte manifiesta el vínculo significativo que existe entre los diferentes medios, pero al mismo tiempo expone el viaje constante, la traslación, la mutación, la movilidad, la tensión y la vibración, que existe entre ellos.”<sup>9</sup> Desde éste punto de vista la transmedialidad tiene sus primeros antecedentes durante el periodo de las vanguardias artísticas del siglo XX, “desde el inicio mismo del Futurismo a la Bauhaus, y en donde sólo como un ejemplo, podemos citar la obra *R.U.R* de Frederik Kiesler, realizada en 1922, y que es la primera puesta en escena en la que se combinó el uso de proyecciones cinematográficas con *performance* viva.”<sup>10</sup> Es así, que esta permanente interrelación entre lo teatral y lo tecnológico, se desarrolló de manera más cercana a las artes visuales, a través de la evolución del arte performático y de la masificación de los medios de comunicación, liderados por la televisión en la década de los sesenta, la que inició una generación de artistas de los *mass-media*, que a partir de la década de los ochenta, intervienen y entrecruzan los diversos lenguajes y tecnologías que estaban a su alcance, rompiendo el sistema tradicional de representación teatral. Se puede decir que: “La performance se trata de un trabajo por naturaleza interdisciplinario, que defiende ferozmente la movilidad de las fronteras, que se basa en la idea de que es precisamente en los cruces y las intersecciones donde los campos se fertilizan.”<sup>11</sup> En el caso del performista australiano Sterlac, él va aún más lejos llegando al extremo de causarse mutaciones somáticas y del sistema nervioso en relación con su fundamento de la síntesis cibernética, en varias de sus puestas en escena

9. ESPINOZA, Marco.,  
Miranda, Raúl. Mutaciones.  
En su: *Mutaciones escénicas.  
Mediamorfosis, Transmedialidad  
y Postproducción en el teatro chileno contemporáneo.* Santiago. Ril editores. 2009. pp. 33.

10. GOLDBERG, Roselee.  
*Performance Art: desde el futurismo hasta el presente.* 2a. ed.  
Barcelona. Editorial Destino: Thames and Hudson.  
2002. pp. 115

vemos su cuerpo suspendido a través de cuerdas y cables, insertos con garfios en su carne. A partir de éste ejemplo ligado a la video *performance*, se puede afirmar que en la era de la posmodernidad al parecer todo vale, la nueva generación de artistas se aventura cada vez más en experimentar con tecnologías que originalmente no estaban consideradas para el desarrollo de propuestas artísticas, se tiende cada vez con mayor frecuencia a la ruptura de los límites artísticos tradicionales, y al contrario tienden a deslimitar las barreras y límites que distanciaban las diversas disciplinas, generando discursos variados que fluctúan entre el teatro, la arquitectura y el diseño, etc. Asimismo “gracias a la transmedialidad, la teatralidad adquiere otra dimensión diferente a la clásica, la modificación del término teatralidad se ha puesto en marcha gracias a la hibridación de la puesta en escena contemporánea y a la aceptación de todos y cada uno de los elementos de la puesta en escena como agentes de la teatralidad.”<sup>12</sup> En consecuencia, la puesta en escena producto de esta nueva teatralidad, incluye formas de representación que tradicionalmente habían quedado fuera del ámbito escénico, fundamentalmente representadas a través de los ritos o ceremonias de carácter liminal e incluye todos los juegos simultáneos de las otras formas diversas de representación. Rizomatización se refiere a que todos los variados elementos de esta nueva teatralidad tienen la misma jerarquía, ninguno posee mayor predominancia por sobre el otro, debido a que el flujo dialogante que existe entre ellos; es así como los variados trasposos que se hacen desde el paso del texto dramático (escritura) a

11. SCHECHNER, Richard. *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales*. Buenos Aires. Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil. 2000. prólogo

12. DE TORO, Alfonso. *Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual, en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de inter-medialidad*. Leipzig. 2002

la representación (palabra, imagen, sonido, movimiento); luego del texto dramático al director (realización en tiempo y espacio, movimiento), al dramaturgo (reunión de materiales, reflexión sobre límites y posibilidades), al actor (cuerpo, voz) y finalmente al espectador (acto de recepción), se suma, además, el traspaso de una unidad teatral de su contexto originario/base de su producción y representación a diversos medios de representación y reproducción (espacios teatrales y culturales).

Por lo mismo el análisis de la actual puesta en escena ha de ser transdisciplinario,<sup>13</sup> entendiendo por este concepto “la apropiación y uso de discursos provenientes de disciplinas ajenas al teatro, pero que sin embargo, se encuentran al servicio de él, en cualquier sentido. Es decir, ya sea en un aspecto mínimo, a la manera de una cita, o bien en un aspecto esencial, como por ejemplo, el origen de la creación de la puesta en escena.”<sup>14</sup> La reflexión también ha de ser transcultural, la híbrides de la puesta en escena, puede detectarse en los elementos que provienen de la producción cultural que no corresponden a lo local, sino que son bienes culturales que provienen desde la Otredad, es decir, un contexto ajeno. “Una de las primeras formas de trabajar con lo Otro y la Otredad, es el recurso de la transformación, en donde los creadores realizan cambios evidentes de lo Otro, puesto que lo decodifican con el afán de comprenderlo, y al ser una unidad cultural proveniente desde un lugar ajeno, tienden a la deformación o la comprensión parcial de lo Otro.”<sup>15</sup>

La consecuencia de una puesta en escena transmedial es que al ampliar su espec-

13. DE TORO, Alfonso.

*Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual, en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de intermedialidad.* Leipzig, 2002

14. ESPINOZA, Marco., Miranda, Raúl.

*Modelo de análisis de mutaciones escénicas. En su: Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, Transmedialidad y Postproducción en el teatro chileno contemporáneo.* Santiago. Ril editores. 2009. pp. 50

15. Op.cit. pp.48

tro de acción hacia el dialogo de diversos medios, se acentúa la predominancia de formas de percepción sensorial, el teórico del teatro Alfonso De Toro quien dice que: “la escena debe comprenderse como un lugar que comunica sensaciones a partir de dos ejes fundamentales: lo que se ve y lo que se oye.”<sup>16</sup>, en este sentido todas las formas de comunicación masiva, tales como el video, el cine o la televisión, deben ser destacados, debido a que dichos elementos confunden los límites entre realidad y ficción, y su inclusión en la puesta en escena vendrían a exponer un espacio íntimo en un espacio público. Patrice Pavis teórico del teatro plantea que las prácticas teatrales contemporáneas “son capaces de almacenar, de poner en la memoria esas referencias culturales que se reducen a menudo a informaciones banales y repetitivas (lenguaje de la publicidad, de la ideología, de la conversación corriente)”<sup>17</sup>, Pavis plantea que la practica teatral contemporánea utiliza y reinvierte la teoría y el proceso de producción del sentido en todos los momentos de la puesta en escena, tanto el texto como los diversos recursos que se utilizan para el desarrollo de la puesta en escena se convierten en una práctica significativa, abriéndose a una serie de elementos que se contradicen e intersectan. “El teatro postmoderno eleva la teoría al rango de una actividad lúdica, propone como única herencia la facultad de re-jugar el pasado.”<sup>18</sup>

16. ESPINOZA, Marco., Miranda, Raúl.  
*Modelo de análisis de mutaciones escénicas. En su: Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, Transmedialidad y Postproducción en el teatro chileno contemporáneo.* Santiago. Ril editores. 2009. pp. 48.

17. PAVIS, Patrice.  
*La herencia del teatro postmoderno. En su: El teatro y su recepción. Semiólogía, cruce de culturas y postmodernismo.* La Habana. Edición Reinaldo Acosta. 1994. pp. 220

18.Op.cit. pp.223

CAPÍTULO II  
TRANSMEDIALIDAD: TEATRO CHILENO CONTEMPORÁNEO

## 2.1 ANÁLISIS DEL CONTEXTO SOCIO-CULTURAL

En relación con la descripción de un contexto económico, social y cultural general sobre el cual se desarrolla el concepto de transmedialidad, que he analizado en el capítulo anterior, éste capítulo que se aboca a una descripción sobre la transmedialidad en el teatro chileno contemporáneo ahondando en nuestra realidad social-cultural. Particularmente Chile se ha caracterizado por procesos contradictorios y heterogéneos, que dejan a la vista la conformación de una modernidad tardía, construida en condiciones económicas de acelerada internalización de los mercados, donde las tecnologías de información y de comunicación son la base de un nuevo tipo de relaciones hasta ahora sólo incipientemente desarrolladas, pero que se caracterizan por sus efectos de integración, interconexión y formación de amplias redes sociales y culturales; como consecuencia de este desarrollo de relaciones se articula una manipulación de la realidad por operadores de redes de información, instruidos en la instalación de relatos banales, que finalmente conforman nuestra vida cotidiana. Esta modernización acelerada que ha sufrido nuestro país no solo ha afectado la base económica del país, sino que también las comunicaciones y por qué no decir que hasta en el aspecto político se ha generado una deslimitación de las diferencias políticas, rasgo que se evidencia en la conformación de una sociedad anestesiada, sin distinciones claras a nivel político y que en múltiples ocasiones ha sido manipulada

por la generación de imágenes blandas y estereotipadas provenientes de la televisión y el consumo.

En nuestro país el dominio del proceso denominado Globalización ha ido poco a poco abriendo paso a un nuevo tipo de organización social del trabajo, los intercambios, la experiencia, las formas de vida y de poder, que se sustentan de manera cada vez más intensa en la información y las tecnologías, incluso me atrevo a decir que se ha llegado a un punto donde el proceso es considerado enajenante y subyugante en un espacio laboral y social producto de la cultura de consumo asociada a los medios de la televisión y el comercio.

Chile globalizado producto de la acelerada introducción de las tecnologías ha generado nuevos tipos de relaciones sociales, Paul Virilio describe la situación social global: “las nuevas tecnologías de la información son tecnologías de la puesta en red de las relaciones y de la información y como tales, son claramente portadoras de una humanidad reducida a una uniformidad”.<sup>1</sup> En esta nueva era socio-cultural en la que se ha insertado nuestro país poco a poco, se caracteriza por la presencia de la comercialización masiva del ordenador, en la cual el microprocesador, el chip de silicona, Hill Gates, Apple, Netscape y el modem inauguraron la era del PC, internet, la red, la realidad virtual, la cibercultura, lo ciberpunk, lo posthumano y la proliferación de una serie de cursos académicos sobre medios digitales. Todos estos cambios tecnológicos han producido una nueva revolución, que mas que cualquier otra cosa es

1. VIRILIO, Paúl.  
*El ciber mundo la política de lo peor*. Madrid. Editorial Cátedra Teorema, 2005. pp. 14

una revolución cultural, a consecuencia de ello, se han formulado distintas visiones algunas no tan positivas como por ejemplo: “Paúl Virilio afirma que a fines de siglo, no quedará demasiado de un planeta que no solo está contaminado, sino también encogido, reducido a nada, por culpa de las teletecnologías de la interactividad general.”<sup>2</sup>

Como resultado de todo este nuevo potencial tecnológico se están produciendo profundas mutaciones que se producen tanto a nivel mundial como nacional: “que el espacio geográfico se va convirtiendo metafóricamente, en una aldea global. Por otra parte: texto, palabra e imagen se combinan de manera que hasta hace poco apenas podríamos imaginar. Una parte creciente del tiempo de las personas está dedicada a procesar información.”<sup>3</sup> En el debate teórico sobre la conformación de ésta nueva sociedad cultural, diversos estudiosos como Mark Dery han denominado a este proceso como la cibercultura, término que engloba todo lo que sea movimiento, evolución y relaciones de la sociedad con lo tecnológico. Marshall McLuhan, teórico de la ciencia de la comunicación, que ha estudiado el impacto de la tecnología y los mass media en la sociedad analizando la convergencia entre comunicación y computación que condiciona nuevas formas de trabajo, comercio, aprendizaje y ocio, también McLuhan se hace cargo de sus postulados en torno a la ampliación tecnológica específicamente en relación a la prolongación del hombre, es decir, el resultado del siglo XXI corresponde a un tipo de sujeto prolongado infinitamente en el espacio y el tiempo,

2. HORROCKS, Christopher.  
*Marshall McLuhan y la Realidad Virtual*. Barcelona. Editorial Gedisa S.A. 2004. pp. 40

3. BRUNNER, José Joaquín.  
*Educación e Internet. ¿Próxima Revolución?*. Santiago.Fondo de Cultura Económica. 2003. pp.64

por lo tanto, las redes sociales a través de Internet actualmente superan a otras formas de interacción social lo que fundamenta la noción de que los medios electrónicos tienen la capacidad de transportarnos a muchos lugares, un ejemplo es cuando conversamos por MSN, en cierto sentido estamos ausentes de nosotros mismos, pero al mismo tiempo seguimos con la otra persona, no podemos desconocer que la red no deja de ser un microuniverso que se expande cada día mas, un caos ordenado, creado a imagen y semejanza de la naturaleza globalizada.

En la actualidad hay más diversidad e integración de canales y, por lo mismo, una creciente posibilidad para la invención, recombinación y transmisión de nuevos contenidos. “La revolución tecnológica convierte a los procesos simbólicos en una parte esencial de las fuerzas productivas de la sociedad. La cultura entendida como conocimiento, información y educación, se transforma en un factor decisivo para la riqueza de las naciones”<sup>4</sup>, lo anterior conlleva a que los procesos y productos culturales se desarrollen de una manera imprevista, sus expresiones, signos, mensajes, conocimiento, ideas, imágenes e información empiezan a circular a través de redes y medios, que son de base electrónica. Por este motivo es importante destacar que existe una gran parte de la cultura que se encuentra en los medios, específicamente en la red al alcance de millones de consumidores que asumen de forma natural la adquisición de productos culturales vía internet, específicamente en nuestro país esta práctica es cada vez mas común, hay una parte importante de la sociedad que

4. BRUNNER, José Joaquín. *Educación e Internet. ¿Próxima Revolución?*. Santiago. Fondo de Cultura Económica. 2003. pp. 65

se retroalimenta de información a través de la red. Actualmente el ámbito de la cultura es asumido como un campo de experimentación y se busca radicalizar las propuestas de una vida distinta como lo testimonian los movimientos de minorías como: feministas, ecologistas, de liberación sexual u otros, en esta evolución de la cultura reinan los conocimientos, la información, los bienes simbólicos que se transforman en uno de los vectores dinámicos del cambio de la sociedad. Producto de este proceso de abruptos cambios económico, sociales y culturales se van privilegiando otras formas de expresión, que han ido evolucionado e integrando la inestabilidad, incertidumbre e inespecificidad de este proceso global, y como consecuencia de ello se han generado una serie de prácticas en diversas disciplinas: “la turbulencia de este torbellino proviene de ilusiones provenientes de las industrias culturales transnacionalizadas: televisión, divulgación, lectura veloz, fotografía instantánea, diccionario de citas, *ready made*, escritura en serie, etc.”<sup>5</sup>

5. VIDAL, Hernán.  
*Reconstrucción primera:  
La vida es pesadilla. En su, Tres  
argumentaciones postmodernistas  
en Chile.* Santiago. Mosquito  
editores. 1998. pp.72

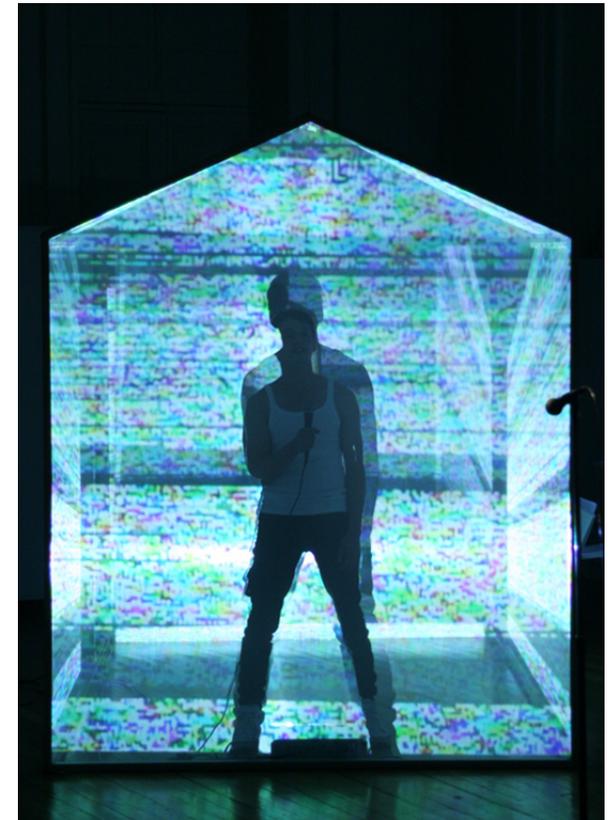
## 2.2 IDENTIFICACIÓN DEL CONCEPTO DE TRANSMEDIALIDAD EN LA PRÁCTICA TEATRAL CHILENA CONTEMPORÁNEA

### A) EL TEATRO Y LA TECNOLOGÍA

Nuestro país durante los últimos años ha visto crecer de manera considerable su desarrollo artístico teatral, no podemos desmerecer la agitada cartelera de productos de buen nivel que nos ofrece el teatro, como tampoco podemos negar que la relación entre teatro y tecnología es cada vez mas estrecha. Gran parte de los montajes que actualmente se estrenan, han contado con la ayuda del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), ya sea por el auspicio de creación o a través de la entrega de becas o pasantías, estas han permitido que muchos creadores se pongan en contacto con nuevos materiales extranjeros, con el fin de absorber ciertas informaciones útiles para el desarrollo de sus propias creaciones, en consecuencia con esto, es importante resaltar la postura política institucional por parte del estado financiando tanto proyectos innovadores como tradicionales de teatro. En el segmento productivo del teatro podemos encontrar actualmente propuestas que mayoritariamente apuntan a la búsqueda o renovación de los lenguajes teatrales, por lo que a veces, por desconocimiento o prejuicio del público hace que este tienda a alejarse de las escasas salas que cobijan estas prácticas<sup>6</sup>. Asimismo cabe señalar que dichos proyectos probablemente no se habrían realizado de no ser por el apoyo económico del estado, debido al alto costo de producción y tecnologización al servicio de la puesta

6. En este contexto escénico destaco el trabajo realizado por la compañía Maleza, quienes han incursionado en la utilización de variados recursos escénicos, en el montaje *Maleza*, que da nombre a la compañía, se destaca la mezcla simultánea del teatro, la animación y el *foley*, en donde la animación se realizó a través de la técnica del *stop motion*, que consiste en que objetos inanimados adquieran movimiento a través de sucesivas fotografías que se toman a los elementos en diferentes posiciones y que son captados por una cámara de video, permitiendo que al momento de la reproducción los objetos inanimados produzcan la sensación de adquirir vida propia .

en escena, en consecuencia, el estado al estar financiando estos montajes asume que el desarrollo del teatro chileno está vinculado con el desarrollo de los medios de comunicación masiva, debido principalmente al impacto de tecnología e internet. Para argumentar lo anteriormente expuesto recurriré a la siguiente cita: “Lo que ha sucedido en el panorama de nuestro quehacer artístico, no son nuevos lenguajes teatrales, lo verdaderamente nuevo es la cultura digital, la que se ha infiltrado y modificando la sociedad en todos sus aspectos, anulando el ejercicio y sentido de la representación, al sobrepasar a la realidad con la producción incesante de referentes e imágenes de consumo”.<sup>7</sup> Uno de los conceptos que mejor explica esta transformación en la práctica teatral es el de transmedialidad desarrollado en las ciencias del teatro por Alfonso de Toro, el teatro transmedial se define como: “ejercicio escénico resultante de un proceso, diálogo o negociación de una multiplicidad de posibilidades mediales: video, film, TV, además del intercambio entre medios textuales y no-textuales, como los lingüísticos, teatrales, musicales, gestuales, pictóricos, electrónicos y fílmicos, etc. dentro de un discurso estético determinado.”<sup>8</sup> La práctica teatral transmedial no solo ha ampliado los foros de discusión al interior del teatro, esto se debe a que no se puede analizar la actividad teatral desde una perspectiva disciplinaria, sino que al contrario se debe hacer desde varias disciplinas como: la sociología, el diseño, la economía, la publicidad, el cine, etc. Este acercamiento a los discursos transmediales abre las perspectivas de mirada hacia el teatro, no solo por parte de los



Fotografía: Raúl Miranda

7. MIRANDA, Raúl. *Demoliendo la idea de representación*. En: *Coloquio Internacional de Artes Escénicas (Marzo 19 del 2009)*. *Desafíos de la crítica ante la emergencia de nuevos lenguajes: teatro, danza, performance*. Escuela de Teatro Universidad de Chile

8. Op.cit

teóricos, sino que por los mismos espectadores, quienes a su vez se sienten mucho más identificados y motivados a ver espectáculos teatrales, según Pavis: “La puesta en escena teatral es quizás, actualmente, el laboratorio: ésta interroga todas estas representaciones culturales, las da a ver y a oír, se las imagina y se las apropia por mediación de la escena y de la sala.”<sup>9</sup>

Es en este laboratorio teatral donde el desarrollo de la tecnología digital se presenta al alcance de una gran mayoría de compañías de teatro y artistas emergentes, “la masificación, por la reducción de costos de los productos de tecnología audiovisual digital, a principios del siglo XXI, posibilitó la implementación de estos recursos en la creación teatral, ya sea en sus puestas en escena o en dramaturgias interesadas en el desarrollo de la llamada sociedad de la información.”<sup>10</sup> El innegable influjo del pensamiento posmoderno que deslimita la tradicional manera de hacer teatro, la evolución de las prácticas teatrales generadas en la década de 1980, la permeabilidad del teatro hacia otras manifestaciones artísticas como: artes visuales, cine y televisión; la instalación de una lógica narrativa basada en la verosimilitud televisiva y la deslimitación genérica en los estudios culturales y visuales, ha llevado a los escenarios nuevos modelos de producción, formas de narración y lenguajes expresivos híbridos acordes con los cambios socioculturales de inicio del siglo XXI. Es por esta razón que en la actualidad la puesta en escena se caracteriza justamente por la inclusión de tecnología y por su alto desarrollo transdisciplinar, en que se tienden a cruzar

9. PAVIS, Patrice. *La herencia del teatro postmoderno. El teatro y su recepción. En su, Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana. Edición Reinaldo Acosta. 1994. pp. 39

10. ESPINOZA, Marco y Miranda, Raúl. *Modelo de Análisis de Mutaciones Escénicas. Mutaciones Escénicas mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago. Ril editores. 2009. pp. 42

diversas disciplinas, sin ser excluidas unas de otras, en tanto el texto, la palabra e imagen se combinan de maneras que hasta hace algunos años apenas podíamos imaginar<sup>11</sup>. El teatro chileno contemporáneo presenta una creciente posibilidad para invención, recombinación y transmisión de nuevos contenidos, modificando sus mecanismos y estrategias de producción de la realidad, influenciado por los medios masivos de comunicación en la percepción del público: “no debería resultar extraño la presencia, uso y desarrollo de dichas tecnologías en las puestas en escena, ni que su influencia se hayan infiltrado al interior del cuerpo teatral, como lo han hecho al interior del cuerpo social, modificando sus mecanismos y estrategias de producción de realidad.”<sup>12</sup>

El primer estudio realizado en Chile con respecto al tema de la transmedialidad en teatro y la mediatización de la escena se desarrolló en la publicación *Mutaciones Escénicas. Mediamorfosis, Transmedialidad y Postproducción en el Teatro Chileno Contemporáneo*<sup>13</sup>, la importancia de este estudio radica en que agrupa y reconoce a un número importante de puestas en escena que incluyen diversas formas de mediatización en la escena, cada uno de estos montajes fue analizado de acuerdo a una estructura conceptual diseñada por los autores, quienes concluyeron que los montajes transmediales se pueden dividir en: aquellos que deslimitan y desbordan el concepto de la representación y los que pretenden restaurarlo. Los primeros entienden que el teatro es un fenómeno híbrido en el cual se debe mostrar su carácter rizomático, cuestionando



Fotografía: Raúl Miranda

11. La Compañía de teatro Circo Virtual en su montaje *Dospuntocero* ha desarrollado el concepto de transdisciplinariedad al generar cruces disciplinarios entre: danza, teatro, circo y audiovisual. Cada uno de estas disciplinas no actúa por separado, sino que al contrario interactúan y se complementan, conformando un diálogo transdisciplinario que puede ser analizado desde múltiples perspectivas de estudio. De esta manera la danza, el circo y el teatro logran una especial complementación con los elementos audiovisuales y musicales.

los conceptos propios del teatro como la ilusión, teatralidad, realidad y ficción, y a su vez entendiendo al espectador como un coautor del espectáculo, puesto que éste completa la pieza escénica en su imaginario. Para los segundos, el uso de los nuevos medios opera como todo lo contrario, es decir, utilizan la tecnología para encantar al público, devolviéndole al teatro la magia de la simulación como generadora de realidad, posibilitando que el espectador sea trasladado a otro mundo durante todo el tiempo que dura la ficción, estas puestas en escena también están caracterizadas por un cambio físico del espacio en que se realizan trasladándose a salas, museos, galerías o incluso lugares mucho más alternativos.



Fotografía: [http:// www.buscador.emol.com](http://www.buscador.emol.com)

12. ESPINOZA, Marco y Miranda, Raúl. *Introducción. Todas las pantallas del mundo. En su: Mutaciones Escénicas mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo.* Santiago. Ril editores. 2009. pp. 19.

13. Realizado por Marco Espinoza y Raúl Miranda

## B) ALGUNOS ANTECEDENTES DEL TEATRO TRANSMEDIAL EN CHILE

A continuación expondré algunos antecedentes del teatro con el fin de fundamentar el desarrollo del concepto de transmedialidad en el teatro chileno, comprendiendo éste fenómeno dentro de un panorama de evolución histórica, tal como se evidencia en la siguiente cita : “la evolución de las practicas teatrales generadas en la década de 1980, la permeabilidad del teatro hacia otras manifestaciones artísticas, el trabajo de creadores provenientes de otras áreas artísticas en actividades teatrales”<sup>14</sup>, asimismo el elemento que caracteriza a estas nuevas tendencias en la escena es la variación en la forma de producción, a partir del teatro de creación colectiva o creación conjunta que comenzó a consolidarse como un sistema de producción que elimina los roles, y si bien es cierto que los límites siguen existiendo, ya no tienen esa claridad y jerarquía de antes.

En los años ochenta se comienza a perfilar dentro del circuito del teatro chileno una búsqueda de nuevas formas dramáticas y de lenguajes que dieran cuenta de intertextualidades entre diversas manifestaciones artísticas, es así como durante esta década se consolida la escena teatral de Ramón Griffiero, icono de la postmodernidad y uno de los primeros antecedentes concretos que dan el inicio a esta investigación de transmedialidad en el teatro chileno contemporáneo, con el estreno de *Cinema*



Fotografía: Raúl Miranda

14. ESPINOZA, Marco y Miranda, Raúl. *Introducción. Todas las pantallas del mundo. En su: Mutaciones Escénicas, mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo.* Santiago. Ril editores. 2009. pp. 18

*Utopía* en 1985, la realidad pasa a ser percibida como una dimensión fragmentada y la identidad como una dimensión inestable, debido a una infinidad subjetiva de factores culturales, su característica principal es la creación de un teatro de imágenes, aunque estas se apoyan en la palabra, es un teatro que desea experimentar y contar un nuevo tipo de lenguaje que dé cuenta de las peculiares indagaciones del dramaturgo ante el fenómeno escénico, en este sentido, “ el espectador tiene una importante función que cumplir, a un nivel imaginativo, en el develamiento signico y textual.”<sup>15</sup>

Otros ejemplos provenientes de la escena teatral chilena que se instalan como los primeros antecedentes transmediales son: *Chañarcillo* de Antonio Acevedo Hernández, quien al escribir su texto dramático en 1936, incluye el uso de pantallas transparentes en donde se pueden proyectar imágenes; también tenemos la obra *Cine, Teatro y Radio* de Lucho Córdoba, estrenada en 1945, y en donde Córdoba, dialogaba con su propia imagen cinematográfica proyectada sobre el escenario; *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz, montaje que contaba con una inmensa pantalla de proyecciones que debía ocupar todo el fondo escenográfico y donde se proyectaban algunos textos, fue estrenada en 1967. En 1976, *Teatromascope* de José Pineda, dirigida por el diseñador teatral Sergio Zapata.

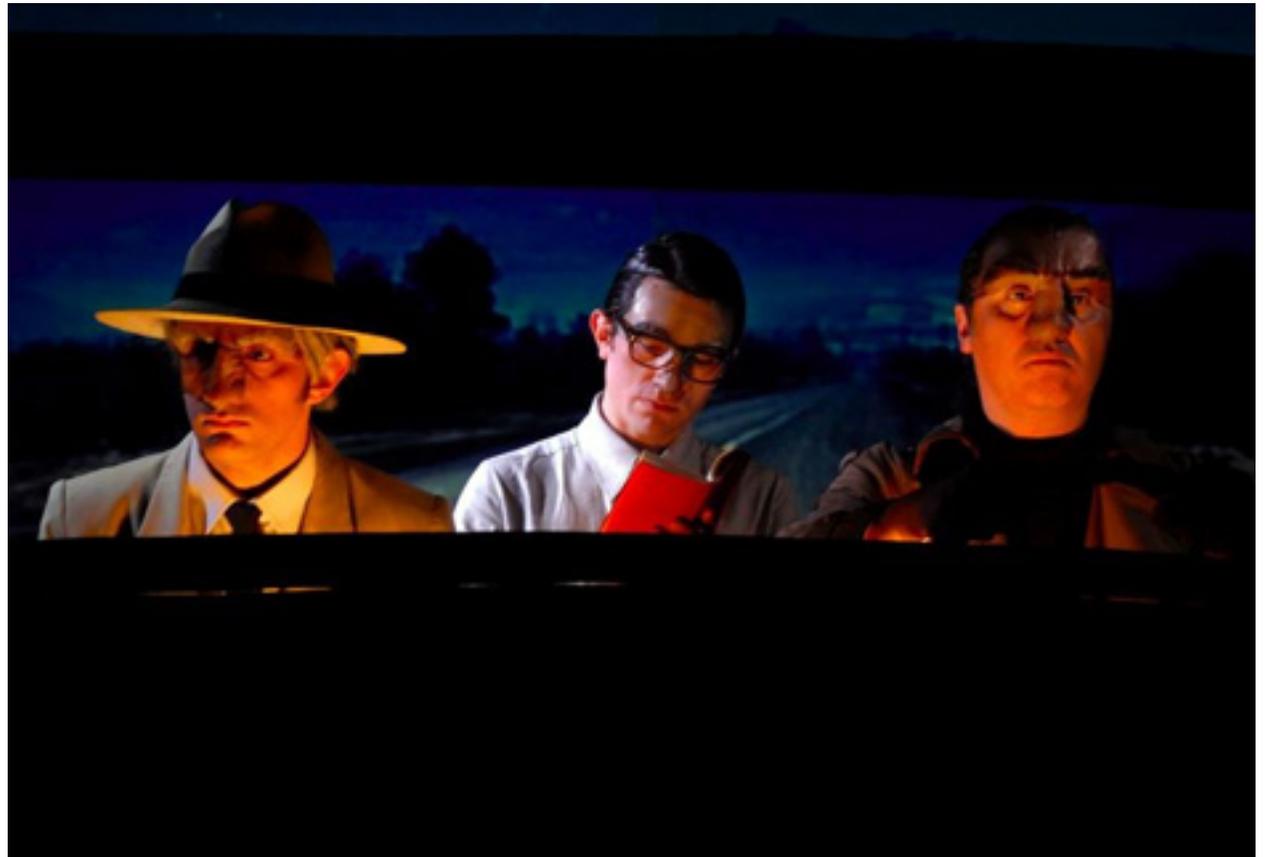
Tras el inicio de la posmodernidad y su posterior desarrollo, podemos hallar de manera simultánea, obras que utilizan diversas técnicas, formatos, referentes o géneros opuestos o complementarios para construirse escénicamente, sin adscribirse a



Fotografía: <http://rebeliondelosmunecos.blogspot.com>

15. GUERRERO DEL RIO, Eduardo. Ramón Griffero *Cinema Utopia. Un nuevo espacio una nueva estética teatro chileno contemporáneo*. En: JUAN ANDRES PIÑA. *Teatro chileno contemporáneo: Antología*. España. Madrid. 1992. pp: 1197-1201

una corriente artística o ideológica en particular, como consecuencia de esto nace la permanente hibridos en el teatro chileno contemporáneo, algunos ejemplos son los trabajos realizados por Paula Aros en montajes como: *Maleza y Home*, también la compañía Teatro Cinema en su reciente puesta en escena *Sin Sangre*.



Fotografía: <http://www.otrasalida.com.ar/>

## CAPÍTULO III

### *M*INIMALE: UNA MIRADA HACIA LA NUEVA PUESTA EN ESCENA TEATRAL TRANSMEDIAL

### 3.1 BIOGRAFÍA RAÚL MIRANDA

Estudia en la Universidad de Chile las carreras de Diseño Teatral y Grabado. Inicia su carrera de diseñador teatral en el año 1985 en la Compañía Teatro Fin de Siglo, donde su primer montaje fue Cinema Utopía.

A la fecha ha participado en más de 40 montajes teatrales en los que se destacan: *Brunch*, *Las copas de la ira*, *Cinema Utopía 2000*, todos los montajes de Ramón Griffero, y el Diseño Integral del Festival de Monólogos de la Ciudad y de la X Muestra Nacional de Dramaturgia.<sup>1</sup>

En 1999 forma la Compañía Minimale que se inicia a partir del encuentro entre Raúl Miranda y Leonardo Bustos, actor Chileno-Canadiense, desde entonces se ha desarrollado una búsqueda de fusión de culturas, visiones y lenguajes entorno a lo escénico. Ampliando su registro creador hacia la Dirección, la Teoría Teatral y la Dramaturgia. Su trabajo en Minimale se ha caracterizado por realizar sus puestas en escena en el Salón Blanco del Museo de Bellas Artes de Chile<sup>2</sup>. Situando en el medio teatral chileno los conceptos de Instalación escénica, Postproducción, Mediamorfosis, Transmedialidad, logrando acercar los lenguajes teatrales a los de la plástica contemporánea y posicionando desde el teatro una mirada crítica sobre las transformaciones sociales generadas por el desarrollo de la tecnociencia, la globalización y el capitalismo tardío.

<sup>1</sup>TROC, Rocío. *Escenografía teatral y posmodernidad*. Tesis (Título de Diseñador teatral). Santiago, Chile. Universidad de Chile. Facultad de Arte. 2005.  
*“Minimale, es en italiano la palabra Minimalismo. Se recurrió a ella, no con el propósito de apelar o identificar, específicamente, una relación entre nuestra poética con esa estrategia o estética moderna, sino, como un juego de múltiples posibilidades e interpretaciones de dicha palabra.”*

Ha estrenado con Minimale las obras: *Mac...TV*, *Cámara uno*, *Orfeo*, *La balada de la cárcel de Reading*, *El Mal de la Muerte*, *Héroes/03*, *Desafección* y *Domus Aurea*.

Ha publicado el libro de investigación *Mutaciones Escénicas: Postproducción, Media-morfosis, Transmedialidad en el Teatro Chileno Contemporáneo* (2009) y diversos ensayos teóricos en las revistas de investigación teatral *Teatrae* (Universidad Finis Terrae) y *Gestos* (USA) y los sitios virtuales *Arte Philips*, [www.minimale.cl](http://www.minimale.cl) y [www.la-minimale.blogspot.com](http://www.la-minimale.blogspot.com).

2. TROC, Rocío. *Escenografía teatral y posmodernidad*. Tesis (Título de Diseñador teatral). Santiago, Chile. Universidad de Chile. Facultad de Arte. 2005.  
*Este salón está oculto al interior del edificio, nada delata la existencia de este espacio desde el exterior, se articula como una cámara secreta, como una capsula de idearios modernos, como el corazón cultural de la antigua república.*

### 3.2 CONCEPTOS DE LA POÉTICA MINIMALE

Para comenzar el análisis de Minimale, considero necesario exponer la siguiente cita en la que Raúl Miranda expresa su definición personal sobre el teatro:

“El Teatro es y ha sido siempre simulacro, simulación mágica que ha usado como estrategia la ilusión de la representación, al hacer presente lo ausente colocando frente a uno ese objeto, concepto u otro ausente, mediado por la convención ritual de una figura imagen o signo.”<sup>3</sup> El discurso de Minimale es construido desde una sociedad que se ve fundamentada por soportes tecnológicos, como el cable y el satélite, además de nuevos sistemas, como la digitalización. Los estudios teóricos realizados por Raúl Miranda han utilizado los siguientes conceptos que forman parte importante en la constitución de su poética.

3. TROC, Rocío. *Escenografía teatral y posmodernidad*. Tesis (Título de Diseñador teatral). Santiago. Chile. Universidad de Chile. Facultad de Arte. 2005.  
“Minimale, es en italiano la palabra Minimalismo. Se recurrió a ella, no con el propósito de apelar o identificar, específicamente, una relación entre nuestra poética con esa estrategia o estética moderna, sino, como un juego de múltiples posibilidades e interpretaciones de dicha palabra.”

## A) MEDIAMORFOSIS

El concepto de mediamorfosis ha sido producto de la reflexión teórica de Roger Fidler, y se ha aplicado al área de las comunicaciones, donde se han desarrollado una serie de cambios formales y de contenido, que se han denominado como los Nuevos Medios, los que corresponden a la evolución tecnológica de las formas de comunicación humana. Fidler, a través de una perspectiva evolucionista de la teoría de los medios, propone que la etapa en que nos encontramos, es la del traspaso del lenguaje y tecnologías análogas, al lenguaje y tecnología digital, con los consiguientes cambios en la cultura y sociedad, producidos por las modificaciones en las comunicaciones humanas. “A este fenómeno se le ha llamado mediamorfosis, definiéndolo como la transformación de los medios de comunicación que generalmente por la interacción compleja de las necesidades percibidas, las presiones políticas y de la competencia, y de las innovaciones sociales y tecnológicas.”<sup>4</sup>

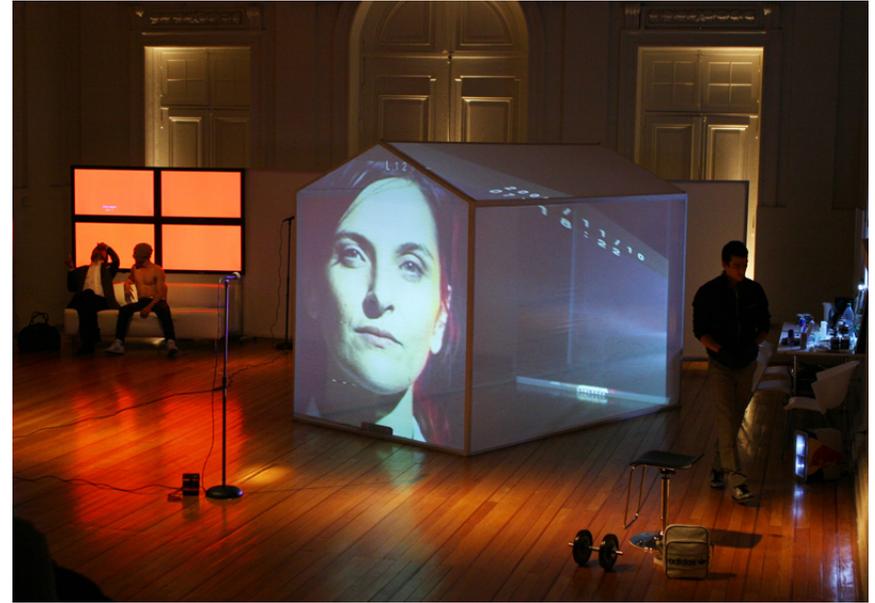


Fotografía: Raúl Miranda

4. ESPINOZA, Marco., Miranda, Raúl. *Mutaciones Escénicas. Mediamorfosis, Transmedialidad y Postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago. Ril editores, 2009. pp. 26

## B) TRANSMEDIALIDAD

Este concepto utilizado por Alfonso de Toro, se hace cargo específicamente de la relación entre los diversos recursos mediales que se presentan en escena, en tanto la definición parte desde palabras de Miranda “la experiencia escénica que he desarrollado se enmarca dentro de este panorama crítico de contaminación telemediada y de pérdida de la ilusión, a través de la aparición de un concepto al que se le ha denominado como transmedialidad, el cual es un dialogo de diversos medios, ya sean electrónicos, filmicos, textuales, teatrales, gestuales, pictóricos, etc., bajo un concepto estético determinado.”<sup>5</sup> La transmedialidad, ocurre cuando se trabaja de manera multimedial con elementos y procedimientos en términos originales o a la manera de postproducción. Sin embargo, es importante señalar que transmedialidad no significa el uso de dos formas mediales distintas, sino más bien es aprovechar o no el abanico de posibilidades mediales y su multiplicidad de combinaciones. La transmedialidad es fundamentalmente la trasgresión de los límites, ampliando su espectro de acción hacia el diálogo de diversos medios.



Fotografía: Raúl Miranda

5. ESPINOZA, Marco., Miranda, Raúl. *Mutaciones Escénicas. Mediamorfosis, Transmedialidad y Postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago. Ril editores, 2009. pp. 32

### c) POSTPRODUCCIÓN

El concepto de postproducción proviene del pensamiento de Nicolás Bourriaud. “Es un término técnico que se utiliza en el mundo de la radio, cine, video y televisión, y consiste en realizar procesos sobre material previamente grabado, tales como la mezcla, el subtulado, la voz en off, los efectos especiales, etc.”<sup>6</sup> En este sentido la obra de arte no es la conclusión de un proceso creativo, sino más bien es el punto de partida de otros procesos creativos, por lo tanto, los artistas de la postproducción no hacen diferencias entre su trabajo y el de los demás, e incluso reconocen al espectador como un igual al creador y le exigen desarrollar su propia historia en relación a lo que acaba de ver, a partir de sus propias referencias y su capital cultural.



Fotografía: Raúl Miranda

6. ESPINOZA, Marco., Miranda, Raúl. *Mutaciones Escénicas. Mediamorfosis, Transmedialidad y Postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago. Ril editores. 2009. pp. 34

## D) HIPERREALIDAD

El lugar desde donde habla Miranda es desde el pensamiento del crítico francés Jean Baudrillard, quien postula la idea del fin de la realidad, es decir, establece el derrumbe de la diferenciación entre representación y realidad, entre los signos y su referencia en el mundo real, creándose como consecuencia una hiperrealidad en donde el cuestionamiento de la realidad ya no viene del pensamiento filosófico, sino de la realidad virtual y sus tecnologías, “enfaticando en el fracaso y la negación que se genera en un presente donde no existe ni pasado (referentes) ni futuro (expectativas), donde lo real ha mutado a lo cotidiano, convirtiendo la cotidianidad en angustias, desdichas, miedos y violencias mediadas por una pantalla productora de imágenes transparentes e hiperreales.”<sup>7</sup>



Fotografía: Raúl Miranda

7. Miranda, Raúl. *Artificial. La escena transmedial en Minimale*. Santiago. Mayo 2003

## D) INSTALACIÓN ESCÉNICA

Raúl Miranda en múltiples ocasiones ha afirmado que su trabajo no corresponde a un formato teatral, ya que existe un acercamiento mucho más evidente hacia las artes visuales, de hecho el concepto instalación proviene desde esa disciplina. Producto de estas afirmaciones se constituye el concepto de instalación escénica, que en ningún caso corresponde a la categoría de una puesta en escena convencional o tradicional, ya que la instalación escénica tiene como característica principal el establecer un dialogo consciente entre el teatro y la plástica, al acercar los lenguajes escénicos a los conceptuales de las artes visuales, a fin de lograr la realización de un montaje transmedial que busca constituirse en un puente o tercer espacio entre texto e imágenes tanto del pasado como de la cultura actual.

Desde la perspectiva del teatro en general, la instalación consiste en el espacio que contiene tanto al actor como al espectador como objetos connotativos, elevando los dispositivos escénicos de elementales escenografías funcionales a instalaciones, que permiten renovar o reafirmar el intercambio simbólico que opera al interior de la ritualidad teatral; en consecuencia la diseñadora Mercedes Marambio<sup>8</sup> comenta que no es nada nuevo ni extraño el vínculo entre escenografía e instalación. Desde los inicios de la instalación se la ha nombrado tomando nombres propios de la escenografía y del teatro; entre otros: puesta en escena, escenario de la acción-actuación, todos



Fotografía: Raúl Miranda

8. MARAMBIO, María Mercedes. *Espacio sobre Espacio. Las oportunidades que entrega la instalación plástica al trabajo del diseñador teatral*. Tesis (Titulo de Diseñador Teatral) Santiago, Chile. Facultad de Arte. Departamento de Teatro. 2003. pp. 92

conceptos presentes en un trabajo escenográfico. A su vez, la escenografía, enriqueciendo su contenido, ha renovado gracias a la instalación su relación con: lo conceptual, lo objetual, el espacio, la noción de vida=arte la cotidianidad, el surgimiento y utilización de los medios audiovisuales en escena: videos, proyecciones, diapositivas y fotografía, entre otros. Sin embargo, existen diferencias entre ambas expresiones, ya que la instalación se caracteriza por ser la totalidad de la obra y la escenografía es parte de la puesta en escena. Lo que el instalador expresa no proviene ni se debe a un texto ni está subordinado a la voluntad de un director y menos de un equipo, como sucede en el teatro, sino que es reflejo de su propia experiencia e inquietud por comunicar. En este sentido el trabajo del instalador también es analizado bajo el punto de vista de Rodrigo Bazaes<sup>9</sup>, quien expresa que la situación del instalador es mucho más simple, menos compleja que el problema escénico; de ahí que se entiende que artistas especializados del área del teatro puedan comprender la instalación rápidamente y resolver muy buenas instalaciones: no así, que un instalador pueda entender finalmente cuál es el problema escénico específico a la hora de crear una puesta en escena.

Finalmente refiriéndonos a las características del espectador con respecto a la instalación escénica, la diseñadora Rocío Troc<sup>10</sup> comenta que el rol del espectador consiste en integrarse a la instalación escénica, ya que actúa como el decodificador de todo el juego de imágenes y tecnologías que se presenta en la escena, por ende

9. MARAMBIO, María Mercedes. *Espacio sobre Espacio. Las oportunidades que entrega la instalación plástica al trabajo del diseñador teatral*. Tesis (Título de Diseñador Teatral) Santiago, Chile. Facultad de Arte. Departamento de Teatro. 2003. pp. 92

10. TROC, Rocío. *Escenografía teatral y posmodernidad*. Tesis (Título de Diseñador teatral). Santiago, Chile. Universidad de Chile. Facultad de Arte. 2005. pp. 44

la actual relación entre espectador y escena es absolutamente distinta a la relación que se establecía anteriormente, debido en primer lugar a que los actuales recursos tecnológicos que utiliza el teatro obliga a que los espectadores generen su propio espectáculo televisivo, cinematográfico o teatral a partir de las imágenes, sonidos y movimientos que la escena propone.

Es en esta nueva lectura social donde se instala con mayor libertad la hibridez de las prácticas artísticas e investigaciones que algunos artistas o compañías han desarrollado en los últimos años<sup>11</sup>, destacándose en la video danza (cruce del video con la danza en vivo) la obra de la bailarina y coreógrafa Francisca Sazié, así como la presentación del trabajo del artista Jan Fabre y su puesta en escena *Ángel de la Muerte*, y las instalaciones escénicas que la compañía *Minimale*, ha realizado al interior del Museo Nacional de Bellas Artes, a fin de lograr la realización de un montaje que busca un puente o tercer espacio, entre texto e imágenes tanto del pasado como de la cultura actual. La poética de Raúl Miranda, expresada en su praxis y teoría, ha puesto concientemente sobre la escena teatral chilena los conceptos de transmedialidad, mediamorfosis y postproducción.

11. Se destaca el proyecto escénico *Monologs* de la compañía de teatro La desgracia Ajena, quienes realizan la presentación de una serie de monodramas, estructurados de manera convencional, es decir, un texto dramático expuesto por un actor, bajo la supervisión de un director, pero sin embargo, se entreteteje la proyección de videos de los más variados géneros: documentación y edición en vivo del registro del proceso diario del montaje por la ciudad, videoclips, falsos reportajes, encuestas y graficas digitales. Lo interesante del proyecto dirigido por Pedro Sepúlveda y Eduardo Pavez, es el desarrollo multidisciplinario que busca mezclar los campos de investigación de diversas áreas, para lograr un espectáculo integral, que sobrepase lo meramente teatral

### 3.3 TEMÁTICAS

Las temáticas que desarrolla Minimale están contextualizadas en relación con los abruptos cambios económicos, sociales, comunicacionales que actualmente se están desarrollando en nuestro país y a nivel mundial. La idea central de la compañía es levantar un discurso crítico en contra de los medios de comunicación masiva.

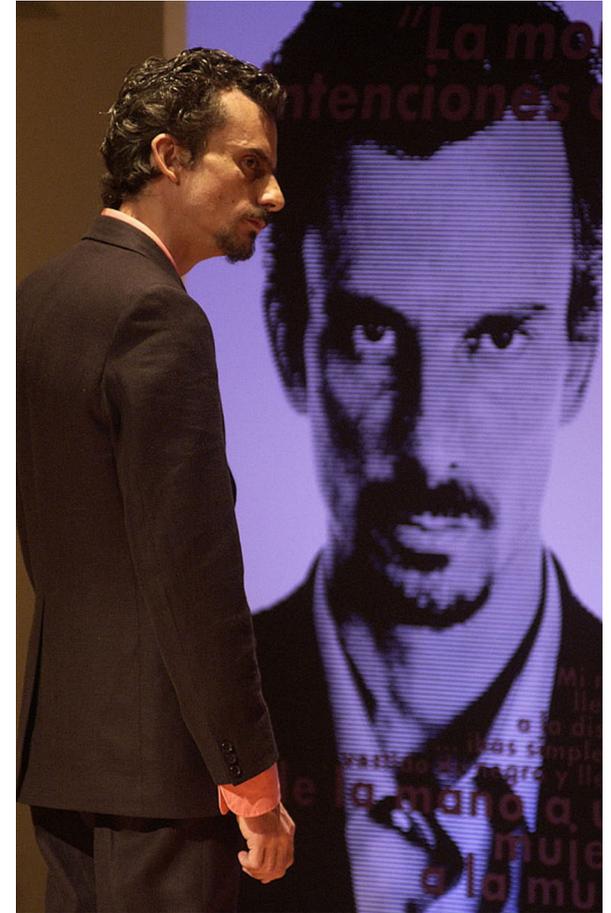
De ésta manera se han desarrollado temáticas relativas al uso de los medios de comunicación masiva y la publicidad, presentes en cada una de las puestas en escena de la compañía, en el montaje *El Mal de la Muerte* se describe el encuentro entre un hombre que contrata a una mujer para ver si es posible amar, ella le revela la no respuesta o la respuesta breve que es portadora de la enfermedad de la muerte. Miranda pone énfasis en la pregunta ¿Cómo surge el sentimiento de amar? y proyecta esta reflexión al vacío de las actuales relaciones y al miedo de reconocerse. Destila su mirada un escepticismo profundo respecto de la capacidad masculina para el amor, al que acompaña su idea de que los mundos femenino y masculino no parecen encontrarse nunca. Particularmente en este montaje se destaca una visión negativista y un tanto conflictiva sobre las relaciones afectivas, relaciones que son determinadas directa o indirectamente por el sistema económico capitalista, en este sentido en varias ocasiones Miranda hace alusiones directas a que la mercancía o el dinero como símbolo de poder.

No sólo las nuevas relaciones sociales y las problemáticas del individuo posmoderno es lo que caracterizan las temáticas de Minimale, también el rescate de la urbanidad, el elemento fundamental de *Cámara Uno*, por ejemplo, es la utilización de un soporte tecnológico para evidenciar la sensibilidad de un individuo y conducirlo por lo que es la urbe y por lo que son, indiscutiblemente, las sensaciones de casi la mayoría de los ciudadanos de las postrimerías del siglo XX. También se destacan temas de índole más particular, por ejemplo en *La balada de la cárcel de reading* el argumento se caracteriza por ahondar en temáticas que pertenecen a grupos minoritarios, en este caso, relatar la vida de un homosexual condenado a la soledad por su condición.

### 3.4 PERSONAJES

Se puede utilizar el concepto de personaje en la obra de Miranda, la búsqueda y articulación de sus personajes corresponden a resaltar y describir una nueva generación que se caracteriza por estar mediatizada, marcando el fin de la necesidad de la búsqueda de una identidad al simular tener una, siendo esta simulación la solución final de identidad, en consecuencia no hay personajes, ya que estos son arquetípicos. En ciertos montajes como *Desafección* se centra la historia en la vida de Hombrecito (Eduardo Paxeco), un ser al que poco y nada le importa el afecto y que mueve los hilos de su existencia en busca de la satisfacción económica y el placer. Es una suerte de gigoló postmoderno que de un día para otro decide abandonar a sus dos amantes (Mujer, interpretada por Viviana Herrera y Hombre a cargo de Pablo Schwartz), para irse con una nueva conquista, la misma que es mencionada en la obra como Mujercita (Blanca Lewin.)

De esta manera, cada sujeto /personaje cumple el rol que le designa el mercado una vez que lo ha tasado como objeto de consumo transable, esta posición que toma Miranda, obedece a su postura sobre las actuales relaciones de los individuos que están absolutamente determinadas por un contexto de libertad económica; Así podemos ver a hombre (Pablo Schwartz) mujer (Viviana Herrera) y mujercita (Blanca Lewin) inmersos en como diría Lipovetsky: la era del vacío, discutiendo sobre sus



Fotografía: Raúl Miranda

formas individualistas de sobrevivir y relatando sus intentos (mecánicos, falsos, inútiles, egoístas, desesperados). Asimismo en el montaje *El mal de la muerte* se “retrata a un hombre aquejado de la imposibilidad de amar que en un intento desesperado de supervivencia contrata por las noches a una mujer en cuyo cuerpo busca una salida”<sup>12</sup>

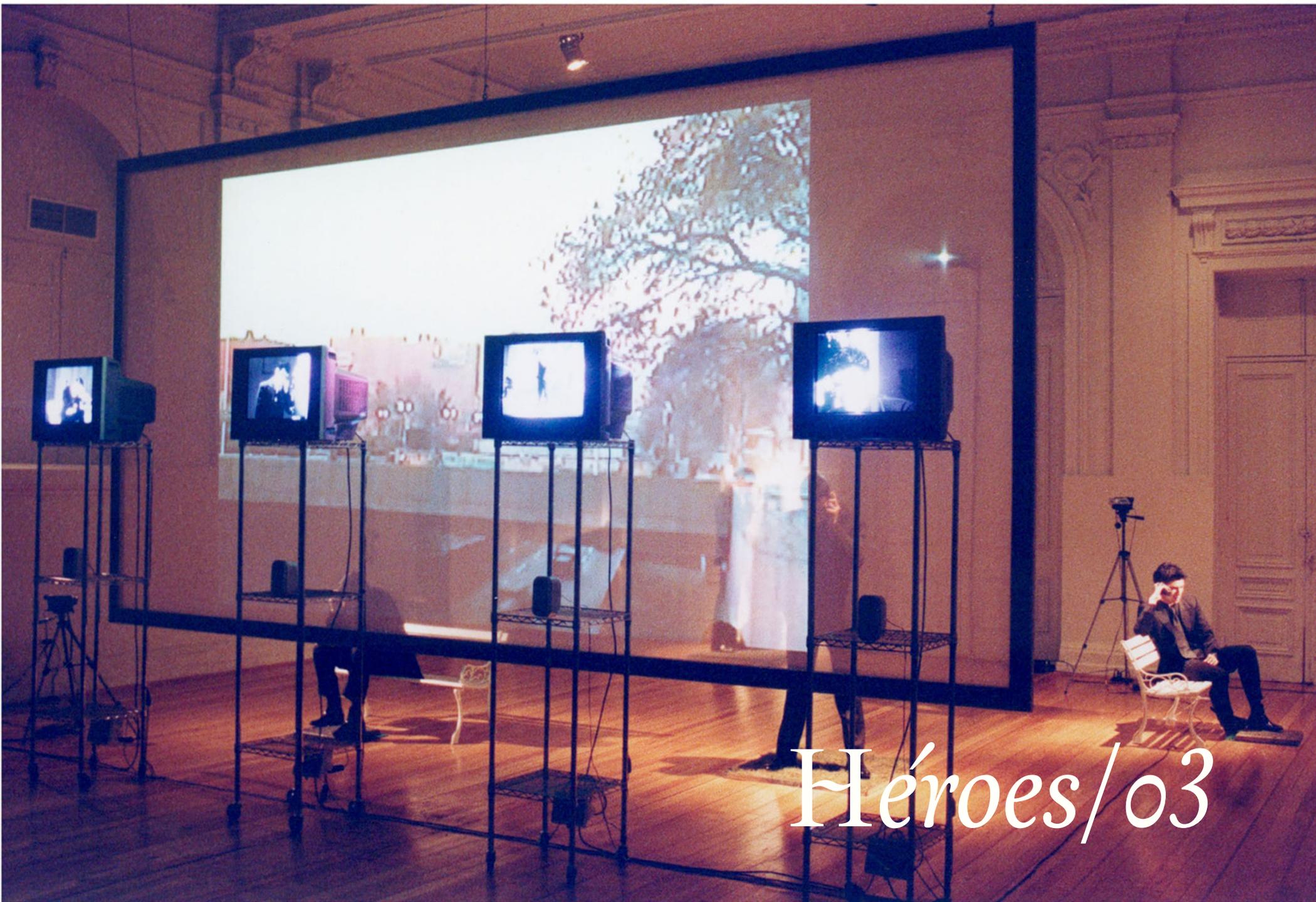
12. ALEXANDRA Guerzonni actuará sumergida en tina de baño en el Museo de Bellas Artes. La Segunda, Santiago, Chile, 22 Julio, 2002



Fotografía: Raúl Miranda

## 3.5 ANÁLISIS\* DE MONTAJES MINIMALE

\*Los montajes teatrales se analizaron bajo la estructura de análisis ideada por Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo



*Héroes/03*

## A. HÉROES/03<sup>14</sup>

FABRICACIÓN DE UN ESPECTÁCULO TELEVISIVO HIPERREAL,  
MEDIANTE LA PROFUSIÓN DE CÁMARAS, PUNTOS DE VISTA, ESPACIOS Y ACTORES

*Héroes/03* es una instalación escénica que está basada en *La voz humana* (1930), monólogo en un acto del dramaturgo francés Jean Cocteau, quien describe un paisaje nocturno en el alma de una mujer que ha sido abandonada y que se despide de su amante a través de una conversación telefónica, aparato que le permite la última posesión a distancia después de cinco años de relación. “Cocteau, conmovido por la eternidad de los silencios del texto, quiso escribir una pieza que fuese un pretexto para una gran actriz. Detrás de su actuación, la obra se esfumaría, dando así como resultado el drama ocasión para interpretar dos papeles: uno, cuando la mujer habla, y otro, cuando escucha y define el carácter del personaje ausente.”<sup>15</sup>

El fin de retomar este texto, apropiarlo, reescribirlo y escenificarlo, surge de la necesidad de evidenciar el cambio cultural entre esa primera puesta en escena y la actual, en donde una de las variaciones más notables se expresa en la poca permeabilidad de los roles que impone nuestra sociedad de tradición inminentemente patriarcal, ya que no es aceptado o bien visto la vulnerabilidad emocional en los hombres. Es por esta razón que en la versión de *Héroes/03* una de las motivaciones que lleva a su director a trasladar el texto a escena, es justamente abrir la discusión sobre

14. DRAMATURGISMO elaborado por Leonardo Bustos y Raúl Miranda a partir de la obra escrita por Jean Cocteau, luego fue adaptado por los actores que lo presentaban. Interpretes: Iñigo Urrutia, Eduardo Paxeco, Oscar Vásquez y Pablo Cerda.

*Héroes/03*: Creación, ejecución y edición: Raúl Miranda. Asistente: Carolina Contreras. Gráfica/Video: Francisco Anwandter. Registro video: Claudia Iglesias. Asistente vocal: Carolina Larenas. Asistente Diseño: Alejandro Castillo. Construcción: Antonio Maldonado, Marcelo Cepeda. Sastrería: Sergio Cadin. Calzado: Juan Carlos Farías. Peluquería: Richard Silva. Fotografía: Américo Tapia. Producción: María Ignacia Edwards/*Minimale*.

el problema de géneros en la actual sociedad posmoderna y cómo durante las últimas décadas, ha ido evolucionando a la par con una globalización, para ello instala en escena cuatro actores: Iñigo Urrutia, Eduardo Paxeco, Oscar Vásquez y Pablo Cerda, quienes se reparten distintos pasajes del texto original, introduciendo notables matices masculinos, que generan una total diferencia sensitiva en relación a la obra de Cocteau, que se caracterizaba por la presencia del personaje femenino. Miranda asimismo justifica su decisión expresando que evidenciar el heroísmo no tiene nada que ver con negar lo que uno es, sino con aceptar todo, partiendo por el fracaso. En este sentido, se cumple el objetivo central, pues efectivamente llama la atención ver a los cuatro personajes masculinos sufriendo de manera desesperada tras el abandono, destacándose particularmente los cambios de tonos de voz, silencios, agitaciones y recursos variados de los que se valen los actores para reproducir las escenas sin cansar al espectador. Para Raúl Miranda es un riesgo desarrollar este juego en escena, ya que al exponer a hombres jóvenes a mostrar este discurso, es dar vuelta los cánones de la publicidad donde la belleza y la juventud se igualan con el éxito.

Otro importante cambio que se lleva a cabo en esta nueva versión, es la homologación del teléfono por cuatro celulares y un teléfono público con el fin de desplegar la importancia de la tecnología en estos tiempos y hacer el montaje más contingente. Miranda comenta que en el momento en que Cocteau estrenó la obra, el teléfono era incorporado en todas partes, como hoy ocurre con los notebooks.

15. *Heroes/03*: Cocteau mediatizado. El Mercurio. Santiago. 8 Enero, 2004

Pero la obra sirve para dar presencia a un personaje ausente, lo que tiene resonancia con la imagen cotidiana de gente hablando por móvil en todas partes. Es efectivamente como si se estuviera dialogando con un otro, pero esa relación está mediada. La imagen en conjunto de los cuatro actores es interesante debido a las relaciones que establecen de modo tácito.



*Fotografía: Raúl Miranda*

## A) MEDIAMORFOSIS ESCÉNICA

La aplicación del concepto de mediamorfosis en *Héroes/03* apunta directamente a la utilización del lenguaje digital y al desarrollo de sus posibilidades, tanto conceptuales y objetuales siendo el principal agente de cambio en la escena. Es así como coexisten variadas tecnologías tales como: celulares a través de los cuales los *performers* generan textos, monitores de televisión que unidos a cuatro cámaras de video proyectan simultáneamente las imágenes de los *performers* al ser grabados por cuatro cámaras ubicadas en diferentes ángulos de la escena como un plano general, medio, americano y primer plano y una pantalla en donde se proyecta la imagen exterior de la estación de metro Los Héroes. Todos estos recursos no actúan de manera independiente entre si, sino que al unísono, es decir, que están relacionados unos con otros, por lo tanto, hacerlos actuar de manera separada es imposible, debido a que la alteración de uno de ellos resiente el total de la puesta en escena. Además, las nuevas tecnologías en este caso no son utilizadas sólo como meros elementos estéticos, sino que al contrario, responden a un fundamento propio del contexto político, económico y social en el que se realiza la puesta en escena, paralelamente la propuesta al ser contingente, necesariamente establece la utilización de códigos mediales que serán recepcionados y reinterpretados por los espectadores, así mismo estos medios tienen la capacidad de adaptarse frente a la propuesta artística generada por el autor y

bajo ninguna circunstancia superan u opacan la dramaturgia, el texto o la actuación, sino que se instalan en una igualdad. Se considera como un proyecto que puede seguir mutando y desarrollándose debido a que la escena tecnológica abre las posibilidades de creación. El montaje se presenta como la construcción de un espacio escénico, donde actúan múltiples formatos de lectura o dominios de información transversal al espectador. De esta manera, en la práctica podemos observar los diversos planos escénicos que conforman el espectáculo, es por esta razón que Raúl Miranda utiliza el concepto de hiperrealidad, con el fin de exponer la multiplicidad de imágenes que conviven en el mon-



*Fotografía: Raúl Miranda*

taje. *Héroes/o3* recurre de manera directa a la utilización de recursos televisivos, publicitarios y audiovisuales, en consecuencia el efecto zapping se hace evidente, ya que los espectadores tienden a captar fragmentos de la obra, debido a los variados planos escénicos que se proponen en los monitores. Con una amplia gama de recursos tecnológicos: “El director consigue plasmar que el hombre no ha sabido ni podido encontrar un vehículo distinto para comunicarse. La realidad llega sólo a través de los medios, mientras el público intenta hacerse una imagen de quien está al otro lado del teléfono de acuerdo a cómo se relaciona el actor con el aparato, a las cosas que dice, a los silencios”<sup>16</sup>. Esta relación que se establece entre el cuerpo del actor en escena y la utilización de la tecnología en la puesta en escena son de especial importancia para desarrollar este análisis, a continuación desarrollaré el concepto de hibridez/transmedialidad en *Héroes/o3*.

16. HEROES/o3: Cocteau mediatizado. El Mercurio. Santiago. 8 enero, 2004

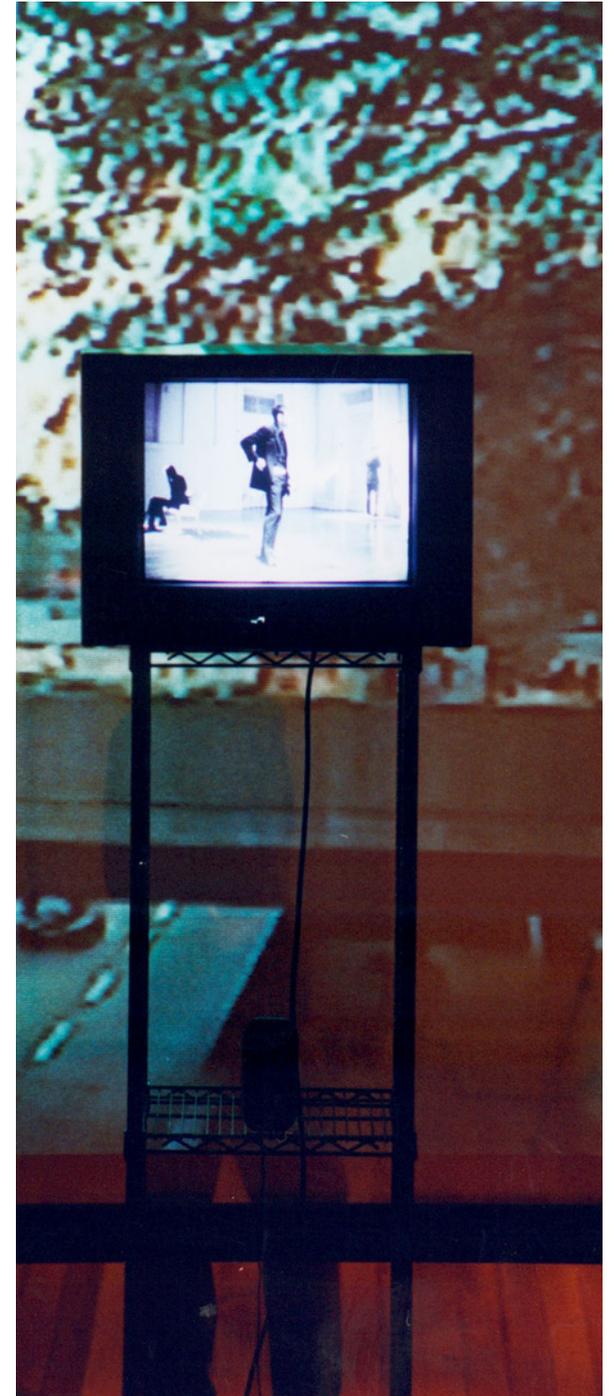
## B) TRANSMEDIALIDAD ESCÉNICA

Una de las características de la transmedialidad es la hibridez, movimiento que realiza la puesta en escena, para dejarse contagiar con cualquier elemento diferente al teatro en estado puro, es decir, el montaje puede apropiarse de elementos de diversas culturas, sistemas géneros, formas, tipos de expresión, proyecciones de video, danza, artes visuales, simulación, estrategias orales, etc.

Particularmente el concepto de hibridez en *Héroes/03* se manifiesta en la presencia de un cuerpo de actores en escena que desarrolla un texto sustentado en el juego de una serie de medios tecnológicos, en tanto la transmedialidad surge de la necesidad propia del montaje al evidenciar los abruptos cambios sociales, económicos y culturales, cuestionándose la constante utilización de las nuevas tecnologías que funcionan en escena. Esta instalación escénica se ha desarrollado en torno al estudio de una serie de conceptos y discursos, que han sido articulados y trabajados desde hace algunos años por Miranda, en este sentido *Héroes/03* es una propuesta diferente en la actual cartelera teatral santiaguina, que reafirma los postulados de Minimale en torno a lo transmedial, pero que carece de una teatralidad más relacionada a lo actoral y de una dinámica -nacida del texto- que rompiera un cierto estilo plano. La relación de la recepción y la percepción del público es variable en un espectáculo teatral frecuentemente contaminado por la telemediación de la realidad. La instalación

escénica intenta reproducir el anonimato urbano y la realidad cotidiana, apelando a la percepción de un público iconóforo, que crea en su mente sus propios espectáculos fragmentados en los cuales tiende a reconocerse con el fin de construir un nuevo soporte comunicativo.

Otro aspecto importante de transmedialidad en el montaje se presenta en la mediatización de las actuaciones a través de la regulación de las voces por medio de micrófonos y las proyecciones de sus actuaciones en las pantallas de los monitores, también la imagen del metro Los Héroes en la pantalla, nos sitúa en un espacio escenográfico que confunde los límites entre la realidad y ficción, su inclusión en la puesta en escena expone un espacio público en el espacio íntimo del montaje. De esta manera, los diversos cruces que se efectúan al dialogar los variados medios expresivos y sus posibles combinaciones, tienen como resultado elementos estéticos de gran diversidad, asimismo, se establece que la escena actúa como rizoma, ya que el montaje carece de centro irradiador de cualquier tipo de poder, puesto que todos los elementos funcionan sin jerarquías, operando como un todo y se constituyen como una unidad. En relación al cuerpo de los performers en escena, estos construyen un espacio escénico en el que interactúan entre ellos y los teléfonos móviles o público y al mismo tiempo el uso de los cuerpos muta en tanto que sólo funcionan a través de la percepción de la cámara para el público.



Fotografía: Raúl Miranda

### c) POSTPRODUCCIÓN ESCÉNICA

La postproducción es una forma de trabajo colectiva que pretende desarrollarse como fenómeno de representación sin fin, debido a la esencia propia del concepto. La aglomeración caótica de información existente en los medios artísticos, prolifera y se renueva constantemente, provocando de esta manera un flujo de información que no se detiene. Asimismo, el creador no se siente parte de la fundación de un estilo escénico y al contrario utiliza los diversos medios artísticos como base de su creación. El concepto de postproducción escénica en *Héroes/03* se desarrolla en primer lugar debido al trabajo de forma colectiva que realizan las diversas disciplinas que conforman esta instalación escénica, lo que revela que la obra posee múltiples nombres de autor, aunque la autoría es de Raúl Miranda, no se debe desconocer que el montaje adquiere un carácter autónomo y colectivo, al integrar variadas mezclas, intervenciones y deformaciones producidas por los múltiples componentes de diversas disciplinas que se involucraron en su desarrollo. Otra característica de la postproducción es llevar a escena textos que son de propiedad de otros autores, en este caso se reutilizó el texto del autor francés Jean Cocteau, que delega a sus autores actuales la calidad de usuarios de una forma ya existente, debido a la recontextualización del texto y la escena, que persigue actualizar la obra artística de 1930. El tiempo también sufre modificaciones en un montaje postproducido, haciendo comprender al espectador

que su tiempo es exactamente el mismo tiempo que el que transcurre la escena, para ello *Héroes/03* utiliza objetos e imágenes que aluden a la realidad cotidiana. En términos estéticos podemos determinar que la creación de *Héroes/03* está sustentada en una corriente minimalista y tecnológica, que resalta la simplicidad rigurosa del espacio escénico, en contraposición con la complejidad de relaciones que generan los aparatos tecnológicos al interactuar con el cuerpo de actores y el espacio.

Por otra parte, el espectador se transforma en un interlocutor del fenómeno escénico, logrando su autonomía al producir su propio imaginario, uniendo cada uno de los fragmentos que conforman la obra, la puesta en escena funciona como un zapping, ya que se conjugan en ella diversos mundos visuales y espaciales, su característica es que tiende a unificar variados trozos y fragmentos que articulan una narración. Miranda define este concepto como: “a través del *zapping* impuesto al espectador, crear al interior de su cabeza o terminal informático, una imagen única, un texto único, una sensación única que condensa y suprime a los cuatro hombres, a los cuatro textos, a las cuatro imágenes, a la humanidad del ritual teatral, al convertir la presencia en ausencia, en ausencia telemediada, en una ausencia presente más real que lo real. Esta puesta en escena es un desafío a entrar en un juego de seducción espectral, que exige de su pensamiento para introducirse en los intersticios de la realidad y así encontrar los restos de la ilusión original, del principio mágico del teatro, o impulsa a aceptar la condición de pasiva de espectador, de terminal de la redes de información

que operan sobre nuestra vulnerable  
y auto-fracasada cotidianeidad.”<sup>17</sup>

17. MIRANDA, Raúl. Instalación Escénica  
*Heroes/03*. Catálogo 6o Bienal de Video y  
Nuevos Medios de Stgo. Nov, 2003

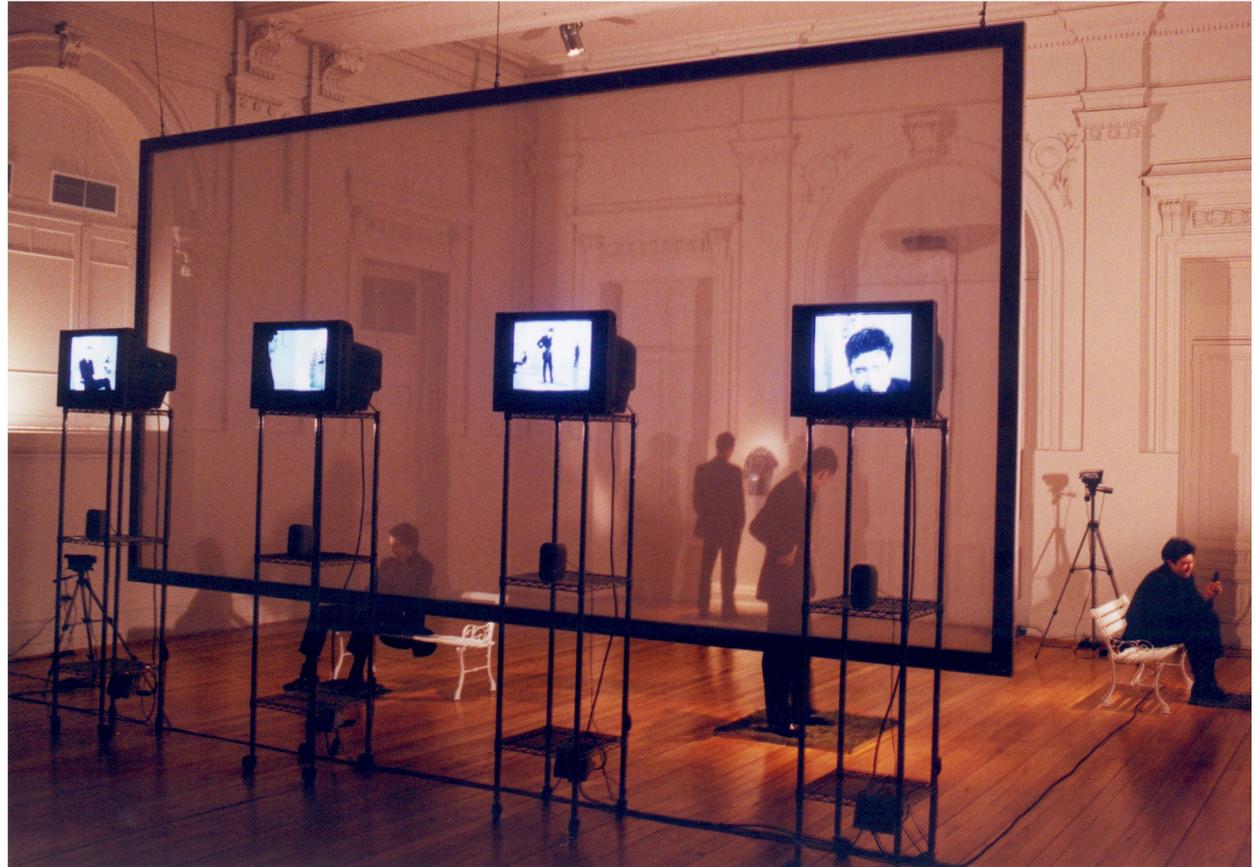


*Fotografía: Raúl Miranda*

## D) INSTALACIÓN ESCÉNICA

El espacio escénico consiste en el espacio creado y diseñado para la realización de un texto dramático, en el caso de la instalación escénica el espacio escénico estará conformado por el cuerpo de actores o *performers*, objetos escenográficos como: estructuras, pantallas, micrófonos, monitores, etc. Estos elementos serán manipulados en escena por los actores, quienes deberán contar con la precisión necesaria para interactuar con estos elementos.

La instalación escénica *Héroes/o3* consiste en ubicar espacial y emocionalmente a cuatro actores tras una pantalla de retroproyección al interior del Salón Blanco del Museo



Fotografía: Raúl Miranda

Nacional de Bellas Artes, siendo sus actuaciones captadas por cuatro cámaras conectadas a cuatro televisores de veintiún pulgadas dirigidos hacia el público con la finalidad de mediatizar la escena, trasladando el espacio desde la tridimensionalidad a la bidimensionalidad. La pantalla central mide tres por seis metros, y está ubicada detrás de los monitores de televisión, a modo de una cuarta pared, en todo momento la pantalla proyecta la imagen de la estación del metro Los Héroes, anulando el carácter de representación de la puesta en escena, mutando la representación a un texto transgénico que va más allá de la realidad de la representación teatral, fabricando de esta manera un espectáculo televisivo hiperreal, mediante las cámaras, puntos de vista, espacios y actores.

*Héroes/03* sólo puede ser entendido por un público instalado en la cultura mediática, lo que Raúl Miranda ha denominado como un público iconofago o pasivo, que forma su propio espectáculo escénico mental, pero que es conducido por los constantes sonidos e imágenes que se han incluido en la escena, no dando cabida a una libre interpretación por parte de los espectadores.

En el trabajo de Raúl Miranda no existen espacios en blanco y al contrario el espacio se encuentra completo de información, solo basta observar la capacidad estratégica para utilizar los objetos tecnológicos al servicio de la puesta en escena transmedial, generando un espacio semejante a un laboratorio tecnológico donde los actores deben moverse y relacionarse en una rigurosa planta de movimiento,

que permite la coordinación humana con la tecnológica. Asimismo existe la conformación de un espacio no corpóreo, desiguálándose de las referencias que se hacen en el texto con respecto a la espacialidad: “En mi cama...Si, ya lo se. Soy ridículo, pero tenía el teléfono en la cama porque, a pesar de todo, estamos unidos por el teléfono, ¿no? Además, tenía tu promesa de que me llamarías”<sup>18</sup>, como se puede constatar existe la presencia de un espacio que no ha sido concretado por Miranda en la puesta en escena y que se ha quedado en el texto dramático y en la enunciación de los actores. Sin embargo, comparto la visión de algunas críticas que ven de manera negativa la gran cantidad de elementos y recursos que el director utilizó en la escena, ya que, precisamente en la intención de mantenerse fiel al espíritu de Cocteau es en donde falla la puesta en escena de Miranda. Por un lado el propósito de llevar a escena los elementos cotidianos más inmediatos de esta nueva sociedad, lo hacen caer en una innecesaria saturación escenográfica, que termina por dificultar el entendimiento de la actuación y su inflexión dramática, que eran los puntos que más preocupaban al escritor francés. La pantalla de gran formato más que ayudar opera como un biombo que impide la cercanía actoral y los monitores de televisión no logran captar completamente el accionar del elenco. En consecuencia instalativamente el montaje es interesante, como propuesta artística llama la atención el juego que Miranda logra en algunas ocasiones al establecer diálogos y relaciones entre los diversos recursos, pero desde el lugar del espectador resulta

18. COCTEAU, Jean. *La voz humana*. Texto sometido a una operación transgénica en donde la autoría original se diluye en la mutación y en la posterior apropiación de los performers generando un nuevo texto polisémico y anónimo el cual es *Héroes/03*.

complejo hacer una lectura que englobe todos los mecanismos, las actuaciones, los sonidos, las imágenes, etc.

Debido a la complejidad de su espacialidad esta instalación escénica formó parte de la sexta Bienal de Videos y Nuevos Medios.<sup>19</sup> Desafiando al espectador a este juego de seducción espectral, que necesita de su pensamiento para introducirse en la realidad de la escena, aceptando su condición de receptor pasivo frente a las redes de información que operan. Los espectadores terminan observando y escuchando las palabras, los murmullos, los gritos y el llanto contenido, no con la vista puesta en los cuerpos, sino en los cuatro televisores que muestran en planos cinematográficos, a los *performers* y que finalmente se funden con la imagen de una esquina de Santiago, en permanente movimiento.

Para finalizar este análisis considero pertinente exponer algunas palabras de Raúl Miranda en relación con el fenómeno mediático que afecta al teatro: “No creo ni en el teatro ni en la cultura masiva. Pienso que la gente debe esforzarse por ver y entender. La información digerida la da la televisión. Creo que el arte y la cultura suponen un ejercicio iniciático. No soy de la idea de que sean para todo el mundo.”<sup>20</sup>

19. Festival llevado a cabo en noviembre del año 2003 y que no sólo albergó y dio a conocer los productos artísticos nacionales, sino que además incluyó una selección de muestra del “*Festival Transmediale de Berlín, una de las mas importantes citas europeas del arte multimedia*”

20. *Por Fin Viernes*. La Segunda. Santiago. 21 de Nov, 2003







*Mac... TV*

## B. *Mac...TV*<sup>21</sup>

UN FRAGMENTO NO ESCRITO POR SHAKESPEARE QUE NOS SIRVE COMO PRETEXTO PARA  
PROYECTAR LA INTIMIDAD DE UNA RELACIÓN FRACASADA DESDE MONITORES DE TELEVISIÓN

*Mac...TV* es una puesta en escena sobre un texto de Leonardo Bustos, basado en la tragedia escocesa de Shakespeare, en donde “Macbeth es el asesino del sueño, porque mientras dormía apuñaló al rey Duncan”<sup>22</sup>. “Después del asesinato de Duncan, Macbeth y su anónima Lady, obtiene el poder y la corona, son reyes, y con ello perdieron su fuerza, razón e identidades. El mismo Macbeth ha perdido su masculinidad, porque aquí en este matrimonio sin hijos, el hombre es ella. Lady Macbeth exige, de él la realización del asesinato, como si fuera un acto amoroso. Hay entre ellos una intoxicación sexual y una gran derrota erótica, de la que Lady, después del asesinato, intenta desesperadamente escapar.”<sup>23</sup> *Mac...TV* es una puesta en escena que se conforma de una serie de: “Sugerencias, imágenes, procesos humanos interrumpidos, fragmentos de historias inconclusas y, sobre todo, emociones materializadas en un limbo de abstracción”<sup>24</sup> En esta nueva versión posmoderna del clásico *Macbeth* de Shakespeare desarrolla una tragedia que se incuba en la vida de Macbeth y su lady, teniendo al televisor como una especie de interlocutor que no obedece a las reglas y que mueven el intercambio amoroso y erótico entre hombre y mujer, los monitores de televisión funcionan de manera irregular, interrumpiendo

21. DIRECCIÓN y Dramaturgia: Leonardo Bustos. Dirección de Arte: Raúl Miranda. Actuación: Coca Guazzini, Sebastián León. TV y video: Claudia Iglesias. Iluminación: Esteban Sánchez. Diseño estructuras: Juan Salinas. Gráfica: Javiera Torres. Fotografía: Américo Tapia. Producción: Andrea Pérez de Castro. Este montaje se estrenó el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes. Funciones entre Agosto y Septiembre del 2000.

la actuación de los actores, generando quiebres, intensificando o disminuyendo los grados de complicidad entre los interpretes, su presencia en escena se nivela con la de los actores, e incluso llegan a ser mas preponderantes. “Una tragedia a puerta cerrada, con la televisión omnipresente, en la cual se indaga que impele a cometer un crimen o a tomar decisiones que terminan por ser autodestructivas”<sup>25</sup>; la TV en cierto modo también arruina el sueño de Macbeth y su lady, intenta recalcar la falsedad en su acercamiento a la realidad y es invasiva, al punto de atiborrar los espacios cotidianos e impedir o fragmentar la reflexión, en ese sentido: “es sintomática la terrible imagen de Macbeth aferrado a un televisor y llamando a su madre.”<sup>26</sup>

Una de las características mas relevantes de éste montaje es que “la vida virtual y plástica de la pantalla chica se asoma con la misma importancia que tiene la vida humana que paralelamente transportan Coca Guazzini y Sebastián León. Incluso, mientras éstos se debaten en lo trágico y doloroso, la ausencia de amor, la desesperación por ser un punto de referencia del otro, en la nostalgia del poder y en los efectos que produce su ejercicio arbitrario y criminal; los personajes de la pantalla, llenos de vitalidad parecen ajenos a todo.”<sup>27</sup> Justamente es éste desajuste el que intenta Leonardo Bustos provocar en los espectadores, ya no se está frente a una puesta en escena tradicional, sino que al contrario el entorno instalativo se vuelve mas preponderante que las actuaciones, generándose una especie de subordinación frente al objeto escénico: “La premisa del dramaturgo Leonardo Bustos es

22. *MacTV: La Televisión tiene la culpa*. El Mercurio. Santiago. Chile. 26 Agosto, 2000.

23 MIRANDA, Raúl. *Poética Minimal*. Puestas en escena en Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes. pp. 76

24. *La Dictadura de las imágenes*. La Tercera. Santiago. Chile. 28 de Agosto, 2000

sobre la radical influencia de los medios de comunicación, con lo cual fundamenta la existencia de un pensamiento humano débil, errático y sin personalidad y no el hecho de un carácter resuelto y certero.”<sup>28</sup> Macbeth en su nueva versión es una imagen compleja pero también muy limpia, abstracta, desde la cual el dramaturgo y director levanta un diálogo que alterna fragmentos originales con otros debidos a Shakespeare. Bustos conduce bien su tesis y comenta ya sea a través de las palabras o del trazo escénico algunas de las opciones del inglés, por ejemplo, el ataque de risa de Lady Macbeth cuando recuerda el asesinato o esa suerte de dúo con tintes operáticos que declaman los interpretes, se calza a la perfección las expectativas del texto con la opción escénica, al punto de que cada uno de los aspectos se complementa en el otro, por ejemplo si los diálogos están fragmentados, terminan en el gesto o en el movimiento, si la imagen se detiene, el texto induce al desarrollo, así, todo su laboratorio teatral tiene un sentido y un ritmo. Además, se genera una verdadera partitura de ruidos provenientes de la escalera; ella y él ascienden o descienden de distinto modo a medida que avanza la escena, y no cambia solo el ruido sino el modo en que lo provocan por ejemplo “cuando Lady Macbeth, insolente interroga ¿Entonces para qué asesinaste a Duncan? Baja resuelta y ufana de su pregunta, él, en cambio, lo hace a tientas, porque no sabe que responder.”<sup>29</sup>

Dramaturgicamente Leonardo Bustos rescata: por un lado la constatación de que el daño inflingido a otros implica siempre un daño personal profundo; el hecho

25. MAC TV: *La Televisión tiene la culpa*. El Mercurio. Santiago.

Chile, 26 de Agosto, 2000

26. Op.cit

27. MAC TV: *La Dictadura de las imágenes*. La Tercera. Santiago.

Chile, 28 de Agosto, 2000

28. Op.cit

29. Idem.

de que Macbeth no pueda seguir amando después del crimen, aparejado a una velada interrogante acerca de si ella puede o no hacerlo; y la frase en que Lady Macbeth ha abortado su propio nombre, en referencia a Shakespeare se refiere a ella siempre como la señora de..., Coca Guazzini comenta sobre la relación de ambos personajes que esta pareja, de cualquier tipo, quiere acceder al poder y está en un momento de fracaso. En ese instante -que a todos nos ha tocado vivir- aparecen las reflexiones, las culpas, lo que pudiste haber hecho y no hiciste, cómo te relacionaste con tu pareja, cuánto perdiste de ti, cuánta identidad te queda. Dentro de eso está la fantasía de citar constantemente a Shakespeare en lo que son dos personajes que quieren acceder al poder. Durante poco más



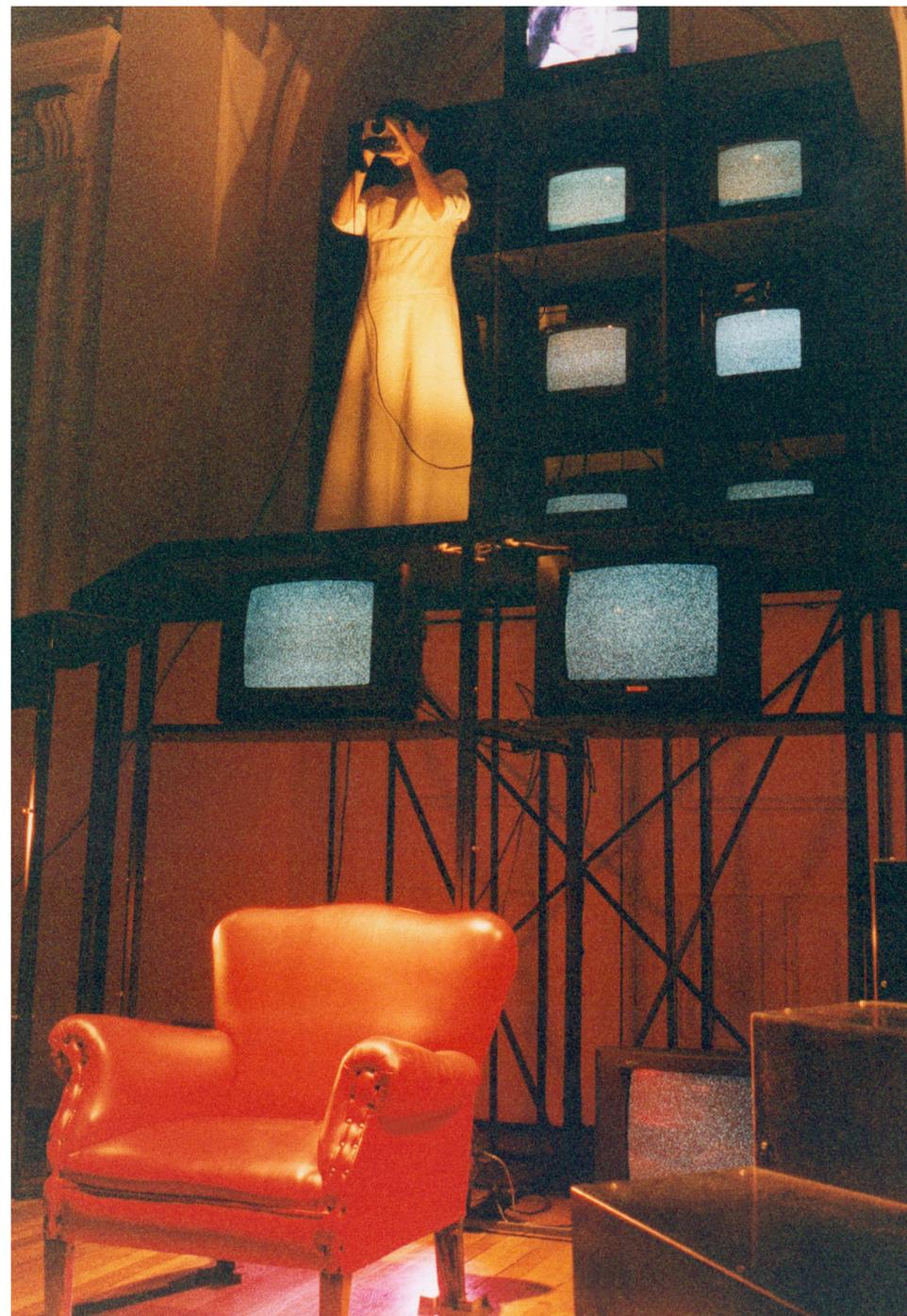
Fotografía: Raúl Miranda

de una hora la tragedia que se incuba en la vida de Macbeth y su lady tienen el cotidiano televisor como una especie de interlocutor que no obedece a las reglas del intercambio amoroso y erótico entre hombre y mujer, lo interesante del montaje está en que la vida virtual y plástica de la pantalla chica adquiere la misma importancia que la vida humana que paralelamente desarrollan Coca Guazzini y Sebastián León, incluso, mientras estos se debaten en lo trágico y doloroso, la ausencia de amor, la desesperación por ser un punto de referencia del otro, en la nostalgia del poder y en los efectos que produce su ejercicio arbitrario y criminal; los personajes de la pantalla, llenos de vitalidad parecen ajenos a todo. Los personajes están invadidos por la falsedad de los monitores, ambos no sienten, la reina desconoce lo que la rodea, el constante *zapping* de la televisión interrumpe el discurso de los personajes, hacen constantes alusiones a la pérdida de identidad que se ha agotado con el paso del tiempo. Cada personaje está encerrado en su propia imagen, se destacan tópicos como la incomunicación, la soledad, la confusión, la desunión, que están fundamentados en frases como:

“He perdido mi voluntad, mi esfuerzo, todo...”, “este es nuestro destino, vivir juntos, dormir juntos, matar juntos...”, podemos desprender de estos textos que los ambos personajes necesitan protección Macbeth necesita el amor de su madre y lady el amor de su rey.

En ambos casos la utilización del cuerpo es notable, desde la sutileza de esa suerte de rito de purificación del comienzo hasta el baile simultáneo que provoca la aparición en pantalla de *Dont give up*, *la Carrá*, *Camilo Sexto* y *Grease*, las críticas de prensa elogian el trabajo corporal de los actores: “Coca Guazzini y Sebastián León utilizan su cuerpo notablemente en este moderno montaje de teatro–instalación que se presenta en el Museo de Bellas Artes.”<sup>30</sup> Otro punto interesante es el sexo, la tensión erótica está presente desde el primer instante, pero a través de imágenes y no de palabras. La escena se analiza de manera integra, en donde actores, sonido y monitores interactúan en comunión.

30. MAC...TV: *La televisión tiene la culpa*. El Mercurio. Santiago. Chile. 26 Agosto, 2000



Fotografía: Raúl Miranda

## A) MEDIAMORFOSIS ESCÉNICA

El concepto de mediamorfosis está presente en *Mac...TV* desde la perspectiva de una formalidad creativa que se caracteriza por la utilización de una serie de conceptos y vocablos nuevos, que apelan a las transformaciones surgidas por el desarrollo de la tecnología digital. La mediamorfosis está presente en *Mac...TV* debido al uso consciente del lenguaje digital y del desarrollo de sus posibilidades, en este sentido, destaco la utilización de veintiún monitores de televisión que proyectan en su pantalla múltiples imágenes recortadas de la televisión y el cine, irrumpiendo el dramatismo de las actuaciones con el fin de generar una atmósfera de banalidad, en otras ocasiones las imágenes fortalecen las escenas generadas por los intérpretes, ya que éstas tienen la característica de relacionar directamente la temática del montaje con la articulación de los lenguajes masivos de televisión y la velocidad de propagación de la información. Producto de la mediamorfosis del montaje se puede analizar la incorporación de grabaciones de audio, en las que se reitera la preocupación del director por mantener la presencia de los medios en el montaje.

Para *Mac...TV*, la presencia de tecnología le permite generar una constante experimentación, que tiende a expresar en la instalación escénica una variabilidad casi infinita, sin patrones predecibles de desarrollo, es decir, el montaje presenta múltiples relaciones que evidencian las transformaciones sufridas por la incorpo-

ración de tecnología, producto de la mediamorfosis las relaciones entre: voces y sonidos, cuerpo y tecnología, actuación y mediatización, etc., tienden a escaparse de las estructuras disciplinarias que las contenían, es decir que al momento de ser analizadas deberán hacerlo desde una perspectiva que integre su interacción con la tecnología.

## B) TRANSMEDIALIDAD ESCÉNICA

La transmedialidad se presenta en *Mac...TV* debido a la permeabilidad de las diversas disciplinas, en este caso la instalación, la plástica, la performatividad y el teatro son las disciplinas que interactúan unas con otras, provocando relaciones inesperadas para el desarrollo de la escena teatral. También la hibridez se reconoce debido a la apropiación de las diversas alusiones que se hacen a la cultura televisiva y la influencia de los mass media, hay momentos claves en el montaje donde los actores coreografían música actual, interactúan con imágenes de la cultura televisiva, se burlan de sus interpretaciones mediante la alusión a estrategias orales de la tragedia clásica, etc., en todo momento se da espacio al juego irónico que caracteriza los montajes de Minimale. En tanto, el problema del cuerpo, dentro de la resignificación de los códigos usados tradicionalmente en teatro debe estudiarse desde las relaciones que se establecen con el espacio y la tecnología, consecuencia

de ello vemos a los actores realizando un trabajo de gran precisión actoral, ya que la coordinación con el elemento tecnológico debe ser crucial para desarrollar un buen espectáculo; en este sentido, tanto Coca Guazzini como Sebastián León desarrollan un trabajo que está muy cerca del arte performático, ya que se presentan en escena como una pieza más dentro del engranaje de recursos que sustentan el montaje. Por último quisiera referirme en este análisis al concepto de rizoma que se presenta en *Mac...TV*, debido a la ausencia de centro irradiador de cualquier tipo de poder, puesto que todos los elementos que lo componen están en un mismo nivel y potencia, incluso el texto no exige diferenciación de escenas, en un montaje transmedial no existen jerarquías.



Fotografía: Raúl Miranda

### c) POSTPRODUCCIÓN ESCÉNICA

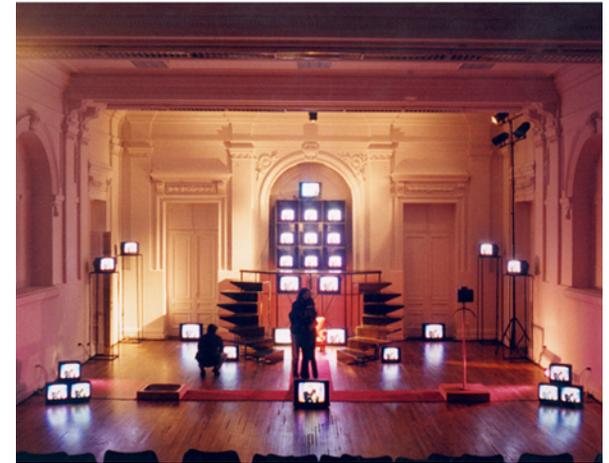
En cuanto al concepto de postproducción se presenta en la aglomeración caótica de información existente en los medios artísticos en general y en particular a la utilización de imágenes televisivas preexistentes que pertenecen a la sociedad de consumo, éste material es preservado en su aspecto singular, permitiendo su reconocimiento en la escena, exponiéndolo de manera cruda, en cuanto a imágenes en *Mac...TV* el material apropiado es utilizado a nivel de cita, la apropiación que hace Miranda es simplemente para ironizar sobre la cultura televisiva. En segundo lugar es importante destacar en *Mac...TV* la reorganización de la producción del pasado, conociendo y reconociendo las creaciones artísticas anteriores, en este caso, el texto original sobre el cual se está trabajando es *Macbeth* de Shakespeare, por ende se está reprogramando una obra ya existente, constituyendo la posibilidad de tomar otras creaciones artísticas ya realizadas con la finalidad de descontextualizarlas y disponerlas en un espacio y/o tiempo diferente al original, en este caso estamos ante una puesta en escena contemporánea, que se genera en un contexto de mass media y tecnología. La apropiación tiene como consecuencia inventar nuevos modos de representación, en este caso se produce una evidente tensión durante las actuaciones, que se genera por el encendido de estos veintiún monitores al encenderse en los momentos menos esperados, provocando inesperadas rupturas dentro de la escena.

Producto de la posproducción también es la utilización del *zapping*, recurso escénico derivado de la influencia de la televisión en las artes, que permite combinar diferentes mundos propuestos en un mismo espectáculo, ya sea en la visualidad y especialidad; en *Mac...TV* se demuestra a través del *zapping* la influencia que tiene la información audiovisual que nos rodea, al utilizar imágenes comerciales, históricas, ecológicas, noticiarios, deportivos, dibujos animados, musicales MTV o simplemente imágenes de evasión. Finalmente el espectador de la puesta en escena es determinante para la actividad escénica, su trabajo consiste en darle respuestas a preguntas como: “¿Qué mensaje nos dan? ¿Cómo reaccionamos ante esto, ante estas imágenes, ante esta información? ¿Podemos ser inducidos a cometer crímenes, como Macbeth y Lady Macbeth, por lo que nos dicen, por lo que nos enseñan?”<sup>31</sup>; en este caso es el espectador quien reconstruye en su mente lo que sucede en escena, a partir de los fragmentos de imágenes y las actuaciones.

31. MIRANDA, Raúl.  
*Poética Minimale*. Puestas en escena en Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes. pp. 75

## D) INSTALACIÓN ESCÉNICA

El espacio escénico se caracteriza por un formato instalativo que recurre a la tecnología y al minimalismo como base e influencia de su creación, alejando notablemente el texto de lo que podría llegar a ser su escenografía en condiciones realistas, por este motivo he decidido integrar la siguiente cita en que se explica con mayor claridad: “En *Mac...TV*, la espacialidad será tratada como una instalación de doble lectura simbiótica, la que nos alejará de cualquier referente del texto original que inspiró el montaje, siendo, la acción en esta relectura Shakespeareana, trasladada desde los fríos salones de un castillo medieval, al Salón Blanco del MNBA, convertido en una especie de *display* audiovisual, invadido y contaminado por los equipos de TV. y sus imágenes sin fin”<sup>32</sup>. La especialidad posmoderna de *Mac...TV* está construida sobre el frío y moderno universo de cuero rojo y metal propuesto por Raúl Miranda. Los elementos fundamentales que la componen son: una escalera semi-circular, un sillón rojo que significa el trono obtenido a través de la sangre, un maniquí estructural que tiene por cabeza un pequeño TV significando el condicionamiento al que estamos sometidos, junto a estos elementos hay un sobresaliente bombardeo de imágenes proveniente de 30 aparatos de televisión en un sugestivo *zapping* permanente de lo que se ve en el transcurso de la semana. También se debe sumar el carácter inquietantemente invasivo que emana de la inmovilidad en que



Fotografía: Raúl Miranda

32. MIRANDA, Raúl. *Poética Minimalista*. Puestas en escena en Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes. pp. 76

están los televisores, asentados en atriles de diversos niveles, en relación a esto es muy impactante la imagen en conjunto que aportan en *Mac...TV* Los aparatos electrónicos, “30 televisores siempre encendidos durante la obra tienen la particularidad de ser testigos ominosos de lo que pasa sobre el escenario y entre el público y, al mismo tiempo, surgir la envergadura omnipresente e inextinguible de un poder frente al cual no cabe sino arrodillarse.”<sup>33</sup> Los aparatos electrónicos juegan un importante rol dentro de la propuesta escenográfica, Miranda consigue su objetivo de incorporar como una parte inseparable la imagen visual violentamente simétrica que surge de estos objetos inanimados y que obedecen a quienes tienen en sus manos el control. Además integra una cámara HI8, que será el instrumento por el cual la Lady romperá el anonimato de los espectadores, integrándolos a su propia tragedia, convirtiéndolos en cómplices de su crimen y víctimas de sus mismos condicionamientos.

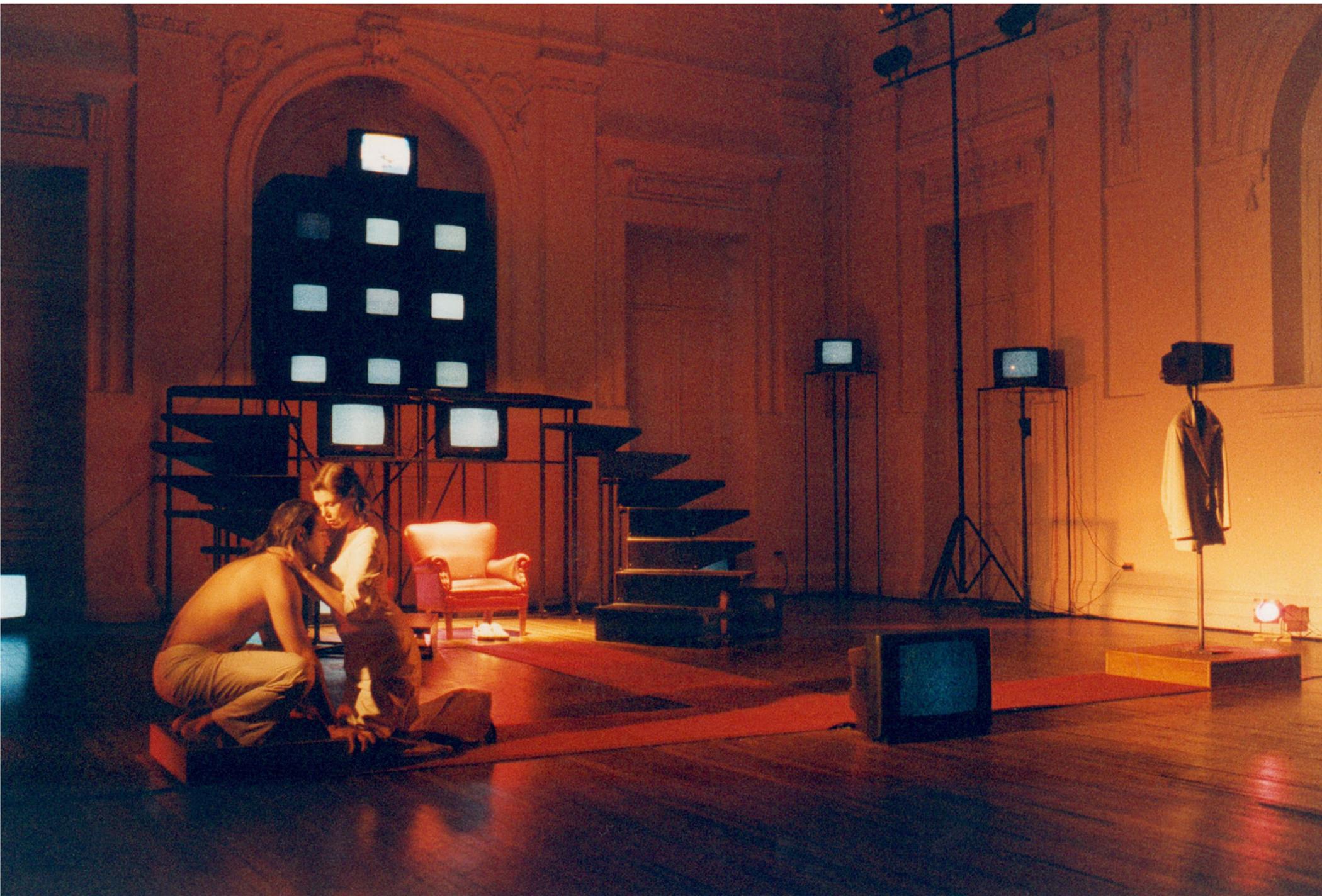
Para Miranda es habitual exhibir sus instalaciones de manera independiente a los días de función, esto se debe a que los objetos escenográficos están siendo manejados por un circuito cerrado, que les permite seguir funcionando incluso terminada la función. “La exhibición permanente del registro neutro sin expresión ni emoción, del texto por los actores, cuyos rostros serán filmados en primer plano (25 minutos), son las presencias que junto a los cartoons del Correcaminos, los que habitaran el salón, creando un opresivo contrapunto visual y sonoro, hasta la intervención por los mismos actores los días y horarios de la función o ritual televisivo”.<sup>34</sup>

33.MIRANDA, Raúl.

*Poética Minimalé.*

Puestas en escena en Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes. pp. 76

34.Op.cit



## CAPÍTULO IV

# LA PUERTA, INDAGACIÓN ESTÉTICA Y EXPLORACIÓN DE MÚLTIPLES RECURSOS MEDIALES

## 4.1 BIOGRAFÍA LUÍS URETA

Estudia en la Universidad de Chile la carrera de Licenciatura en Artes con mención en Actuación.

Profesor de actuación en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica, Finis Terrae y Universidad Mayor.

Inicia su carrera como Director Teatral y Director Artístico de la Compañía de Teatro La Puerta en 1990, donde su primer acercamiento a la creación teatral fue el montaje *Comedia Funeraria* (1991), creación teatral basada en textos de Nicanor Parra, que marca el inicio de un trabajo escénico que continúa hasta hoy, siempre enmarcado por la experimentación teatral y la independencia artística. Con una estética a la vez propia y versátil que ha ido transformándose a través de los años sin perder vigencia.

En el año 2002 el Instituto Goethe invitó a Luís Ureta a conocer el medio teatral alemán, asistiendo a los festivales de Berlín y Mulheim, posteriormente estrena *Electronic City* (2003) adelantando incluso, en una decena de días, el estreno alemán de la misma obra, en el Schauspielhaus de Bochum.

Luís Ureta con su montaje *Electronic City* es invitado por Brigitte Ferie, a través del Goethe Institut, a participar, en agosto del 2004, en el Young Directors Projects en el marco del Festival de Opera y teatro de Salzburgo. Evento que es, sin

duda, multiplicador de capital simbólico, en tanto se invita sólo a tres directores jóvenes con trayectoria, de cualquier parte del mundo, a concursar.

El itinerario creativo de la compañía de Luís Ureta puede dividirse en tres etapas<sup>1</sup>. La primera de ellas, entre 1991 y 1998, estuvo centrada en la improvisación sobre textos literarios o poéticos, trabajados a partir de la creación colectiva con director. Posteriormente, entre 1999 y 2007, habrían incorporado el texto dramático, de autores nacionales y extranjeros. Y por último, en sus trabajos más recientes, se habrían concentrado en el montaje de textos dramáticos europeos contemporáneos.

Entre los montajes que ha desarrollado se destaca: *Pensar es sufrir* (1992) basada en textos de Antonin Artaud, *Los monstruos* (1993) creación teatral a partir de los mitos de Nosferatu, Frankenstein y El Hombre Lobo, *Cagliostro* (1994) creación teatral a partir de la novela homónima de Vicente Huidobro, *Zaratustra* (1995) creación teatral a partir del texto *Así hablaba Zaratustra* de Friedrich Nietzsche, *Ulises* (1996) creación teatral a partir de La Odisea de Homero, el proyecto Dos historias de animales compuesto por las obras: *Informe para una academia* y *La metamorfosis* (1997) creaciones a partir de los textos homónimos de Franz Kafka, *La voluntad de morir* (1998) creación a partir del tema del suicidio, *Cocodrilo* (1998) original del dramaturgo español Paco Zarzoso, *Dios ha muerto* (1999) original de Marco Antonio de la Parra y primer montaje relacionado con la transmedialidad, *Edipo Asesor* (2001) del dramaturgo Benja-

1. CARVAJAL, Fernanda. Van Diest, Camila. Teatro La Puerta: *La Maniobra del umbral y las redefiniciones de la signatura colectiva*. En su: *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990- 2008*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, 2009

mín Galemiri, *Heidi Ho ya no trabaja aquí* (2002) montaje que participa en el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, *Electronic City* (2003) texto del director alemán Falk Richter, *Calías tentativas sobre la belleza* (2007) proyecto escénico y dramaturgico inspirado libremente en las ideas estéticas de Schiller.

La Puerta es un trabajo escénico que aún hoy, 2009, continúa, siempre enmarcado por la independencia artística.

## 4.2 CONCEPTOS DE LA POÉTICA

### A) PRÁCTICAS COLECTIVAS

Lo más característico del grupo consiste en su configuración organizativa que ha permitido la continuidad y la existencia de un importante desarrollo creativo. En relación a esta característica de la compañía La Puerta, considero importante destacar la siguiente cita en la que Luís Ureta expone su posición sobre la condición de colectivo que ha desarrollado: “No hay nada más conmovedor que la capacidad que puede tener un actor y una actriz de generosamente prestarse para dar cuenta de una visión de mundo, que opina sobre ese mundo, y que hace un esfuerzo por querer comunicar esta percepción y esta visión de manera colectiva, no individual. Me subo al escenario junto con otros. Ese desarrollo, o ese procedimiento colectivo, cuando es producto del diálogo, me parece muy conmovedor”<sup>2</sup>, de estas palabras se desprende la importancia que Ureta le otorga al desarrollo de la práctica colectiva en su grupo, afirmando que el mundo sentimental propio no se puede separar fácilmente del trabajo colectivo, por lo tanto su posición sobre la compañía de teatro no es primariamente la realización de un proyecto, sino que lo más importante es la conexión de diferentes estados emocionales entre los integrantes del grupo, o sea, lo central en su compañía es el dialogo, el respeto, la admiración, el amor y otros sentimientos, en consecuencia Ureta explica: “yo no trabajo con personas que

2. CARVAJAL, Fernanda. Van Diest, Camila.

Teatro La Puerta: *La Maniobra del umbral y las redefiniciones de la signatura colectiva*.

En su: *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990-2008*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, 2009. pp. 151-191

no quiero o que no me gustan o con aquellos que yo creo que ni me quieren ni les gusto, esto es importante para el trabajo y la unión que debe existir para que el trabajo sea bien interpretado no es importante lo que yo como director, o el actor, el escenógrafo diga o quiera decir, lo importante es el dialogo que mantenemos para que la obra pueda o no ser llevada a cabo. Cuando tenemos o conseguimos esa base de trabajo esa postura esa confianza estamos en situación de logros. Es una disciplina en amor con otros, ligada al trabajo, si se consigue esta base fuerte es posible obtener logros”<sup>3</sup>. Luís Ureta destaca la eficiencia del trabajo colectivo al interior de su grupo: “ Es este amor el que ha permitido la asistencia y materialización de los personajes conjurados en cada ensayo, el que ha favorecido la realización de viajes e itinerancias, las discusiones, los encuentros y desencuentros entre nosotros, aspectos que no siendo parte del concepto académico de lo que entendemos como teatro, son de una importancia determinante y vital al momento de definir mi experiencia concreta en la actividad teatral.”<sup>4</sup> Gracias a su configuración la compañía también ha podido sobrevivir a tiempos muy difíciles económicamente en un contexto nacional que a veces es adverso para el teatro.

3.LAGOS, Soledad. *Persiguiendo al monstruo. La dramaturgia contemporánea en lengua alemana y sus directores en Chile- dialogo entre Luís Ureta y Soledad Lagos*. Chile Vom Rand ins Zentrum. 2008. pp.: 68-73

4. URETA, Luís. Compañía de Teatro La Puerta: *Perfil de un colectivo independiente en busca de una poética*. Revista Apuntes. (114). 1998. pp.: 104- 111

## B) VISUALIDAD

El concepto de visualidad que ha desarrollado la compañía La Puerta en el transcurso de su trayectoria teatral conforma parte fundamental de su poética. La visualidad en La Puerta se caracteriza por una constante búsqueda y reflexión sobre la materialidad e imagen que se usa en escena, esta materialidad (vestuario, iluminación, maquillaje, escenografía) es indispensable para el desarrollo de una serie de montajes que la compañía ha articulado durante el transcurso de su trayectoria creativa. Aunque no podemos hablar de una estética definida, lo cierto es que si existe un constante interés por la incorporación e innovación de recursos visuales.

La incursión del lenguaje visual es evidente en los primeros montajes de la compañía: *Los Monstruos*, *Cagliostro*, *Zaratrustra*, *Informe para una academia*, *Ulises*, *La metamorfosis* y *La Voluntad de morir*. Cada uno de ellos fue elaborado de acuerdo a diversas propuestas escenográficas, “la mayoría de estos montajes concebían el espacio como superficie abstracta, metafórica, con escasa incorporación de utilería como decorado y una iluminación que utilizaba diversas gamas de colores.”<sup>5</sup> Asimismo *Los Monstruos* se sostuvo en una búsqueda de la economía de elementos escenográficos y de utilería, en concordancia con un espacio vacío según lo que planteaba Peter Brook.

En *Cagliostro* el colectivo dio un paso importante en cuanto al desarrollo de una



Fotografía: <http://www.teatrolapuerta.cl>

5. CARVAJAL, Fernanda. Van Diest, Camila. Teatro La Puerta: *La Maniobra del umbral y las redefiniciones de la signature colectiva*. En su: *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990- 2008*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, 2009. pp. 151-191

poética propia caracterizada por un eclecticismo estético que mezclaba el comic con momentos operáticos, “el diseño espacial a cargo de Gastón Vega, como en la mayoría de estas obras, consistía en un panel de madera figurativo, de estilo constructivista, dibujos de alquimia en el suelo, y una activa iluminación que envolvía cada cuadro con un color específico, mientras que Zaratustra contaba con un espacio circular que buscaba materializar el eterno retorno.”<sup>6</sup>

A partir del montaje *Dios ha muerto* la compañía ha incorporado en su escena múltiples recursos mediales, tales como: sonido, proyecciones, etc., con la finalidad de explorar con mayor precisión el desarrollo de una puesta en escena posdramática. La exploración de la visualidad propiciado por La Puerta es analizada por Mauricio Barría en el contexto creativo de *Calias, tentativas sobre la belleza* planteando que: “Escuchar lo que cada material invita a pensar, lo que viene a completarse con las ópticas de los diversos miembros del grupo, tiene como resultado obras mutables y, a la vez, muy consistentes en sí mismas. Es tal vez este modo de producción uno de los elementos que diferencia a Ureta de otros directores cercanos generacionalmente, más proclives a plantear formas escénicas previas al material, a premeditar políticas de la visualidad, lo que lleva a restringir naturalmente este material en función de su carácter de asimilable o digerible para la puesta y les ha impedido entrar en dialogo, por ejemplo, con las escrituras dramáticas chilenas contemporáneas.”<sup>7</sup> En consecuencia Ureta plantea la visualidad en su escena como un elemento com-

6. CARVAJAL, Fernanda.  
Van Diest, Camila.  
Teatro La Puerta:  
*La Maniobra del umbral y las redefiniciones de la signature colectiva*. En su: *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990- 2008*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, 2009. pp. 151-191

7. BARRIA, Mauricio.  
*Calias o el efecto fuera de si*.  
Revista Apuntes. (130).  
2008. pp: 83-89

plementario al trabajo actoral, siendo concebido a partir de los ensayos, a diferencia de la instalación escénica desarrollada por Miranda que en si misma ya es una obra acabada.

### c) LO POSDRAMÁTICO

En un inicio las puestas en escena de La Puerta presentaban rasgos que cuestionaban la representación como sistema unitario de sentido, aspecto definitorio de lo postmoderno en la práctica escénica, caracterizado por las rupturas de la cuarta pared y la dislocación de la estructura dramática aristotélica. Esta definición concuerda con lo planteado por Lehmann quien observa<sup>8</sup> y propone al teatro posdramático como aquel que no intenta subsistir en el formato habitual de la representación, o sea, donde las mutaciones aplicadas en la utilización de los signos teatrales han permitido la flexibilización de las delimitaciones que alejaban al género teatral de otras prácticas y han propiciado el surgimiento de un espacio liminal entre la performance y el teatro. En consecuencia la puesta en escena posdramática se asocia a la performatividad, ya que asume características de momento vivo, en tránsito y presencia inmediata, es decir, se privilegia el proceso antes que el resultado escénico consumado, “lo posdramático, así como la *performance*, se vincula con una temporalidad no sólo como duración de la representación, sino como tiempo material de

8. DIEGUEZ, Ileana.  
*La teatralidad y lo real. En su: Escenarios Liminales: Teatralidades, performances y política.* Editorial Atuel. Buenos Aires. 2007. pp: 43-46

exposición (del) cuerpo del actor y en ese sentido algo fuera del relato.”<sup>9</sup> Asimismo el cuerpo del actor es definido por Lehmann “no sólo como una presencia material que ejecuta una partitura performativa dentro de un marco autorreferencial y estético. El cuerpo del ejecutante es el de un sujeto inserto en una coordenada cronotópica; la presencia es un ethos que asume no solo su fisicalidad sino también la eticidad del acto y las derivaciones de su intervención. La condición de performer, tal y como se ha entendido en el arte contemporáneo, enfatiza una política de la presencia al implicar una participación ética, un riesgo en sus acciones sin el encubrimiento de las historias y los personajes dramáticos.”<sup>10</sup> Es decir, se hace pasar la obra por un mecanismo de desestabilización a través de un intenso trabajo corporal, que necesariamente exige un movimiento hacia el espacio convencional de la representación, tanto a nivel físico como lógico. Otro elemento que recalca Germán Lacanna referente a lo posdramático tiene que ver con la intencionalidad de eliminar la percepción dramática y reemplazarla por una mirada desjerarquizada, que “ya no lee el escenario de izquierda a derecha, del principio al fin, sino que lo contempla como si contemplase un paisaje.”<sup>11</sup> Debido a la desjerarquización de la escena se producen nuevas relaciones entre el tiempo de la producción y el tiempo de la recepción, provocado por la ruptura que se ha generado en el tiempo de la narración lineal. En consecuencia el tiempo se transforma en una experiencia compartida entre los actores y el público, según Lacanna: “la actividad del actor

9. BARRIA, Mauricio. *Calias o el efecto fuera de sí*. Revista Apuntes. (130). 2008. pp.: 83-89
10. DIEGUEZ, Ileana. *La teatralidad y lo real*. En su: *Escenarios Liminales: Teatralidades, performances y política*. Editorial Atuel. Buenos Aires, 2007. pp: 43-46
11. LACANNA, Germán. El teatro posdramático. Yendo más allá del drama. [en línea] <<http://www.leergratis.com/otros/el-teatro-posdramatico.htm>> [consulta: 21 noviembre 2009]

consiste en dar inicio a la pieza y no intentar comprender todo de manera racional (de izquierda a derecha) sino mas bien quedarse en una suerte de estado de vigilia latente que le permitirá encontrar relaciones, correspondencias escondidas entre los diferentes elementos diseminados en el espacio y el tiempo.”<sup>12</sup>

En el caso de *Calias, Tentativas sobre la belleza* lo posdramático se hace evidente en su aproximación hacia la *performance*, característica que se relaciona con una resignificación del cuerpo del actor en escena, en donde los actores no interpretan un personaje dramático, sino que el personaje se va creando a partir de la acción real, en consecuencia se da importancia al cuerpo del artista en escena, a su materialidad y no a su ficción. Los actores en *Calias, Tentativas sobre la belleza* se presentan en escena como si estuviesen en un ensayo, vestidos de manera cotidiana y moviéndose en escena de forma habitual, asimismo se puede inferir también que la obra se define como un punto de partida de la creación y no como un punto de término, el espacio evidencia esta característica al conformarse de una serie de materialidades dispersas que dan la impresión de una obra inacabada. En el montaje “*Sex según Mae Wes*, en su intento por llevar la representación a sus límites, fue el hecho de que las actrices introdujeran elementos autobiográficos en algunos fragmentos de la obra, de esa manera se producía una zona difusa, en que la propia vida de la actriz quedaba implicada en el proceso escénico.”<sup>13</sup>

12.LACANNA, Germán. El teatro posdramático. *Yendo más allá del drama*. [en línea] <<http://www.leergratis.com/otros/el-teatro-posdramatico.htm>> [consulta: 21 noviembre 2009]

13.CARVAJAL, Fernanda. Van Diest, Camila. *Teatro La Puerta: La Maniobra del umbral y las redefiniciones de la signatura colectiva*. En su: *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990-2008*. Editorial Cuarto Propio. Santiago, 2009. pp. 151-191

### 4.3 TEMÁTICAS

La Puerta en sus 18 años de existencia se ha caracterizado por trabajar asuntos contemporáneos universales a través de textos literarios o dramaturgicos. Considero interesante abrir este análisis sobre temáticas que aborda la compañía, exponiendo la siguiente cita de Ureta: “Como director al dirigir una obra comienza un proceso de traición del texto del autor, que él ha escrito, creado como un anticipo a un escrito de otro texto, lamentablemente una parte de un texto puede interpretarse o encontrar diferentes interpretaciones dependiendo de quien las lea: la música, los actores, el escenario, el ritmo, todo es una parte de las posibilidades de presentar una obra, una parte del lenguaje del escenario.”<sup>14</sup> Para el colectivo utilizar textos de otros autores no implica la reproducción fiel de ellos, sino que, al contrario les permite hacer una relectura desde su contexto grupal. Durante su trayectoria es evidente el estudio y reflexión investigativa que han realizado con el fin de abordar lo dramático y escénico, ya en las primeras obras de la compañía *Los Monstruos*, *Zaratus-tra* y *Ulises* a diferencia de sus últimos trabajos, buscaban apartarse de la lógica de lo cotidiano, así como de temáticas que ahondan en la contingencia política y social, privilegiando el desarrollo de una propuesta existencialista e intimista, explorando la teatralidad a partir de lo lúdico y lo poético. En estos primeros textos era evidente la influencia de algunos autores como: Huidobro, Kafka y Nietzsche, que inspiraron teóricamente a la compañía. Sin embargo, el desarrollo creativo de la compañía

14. LAGOS, Soledad. *Persiguiendo al monstruo. La dramaturgia contemporánea en lengua alemana y sus directores en Chile- diálogo entre Luís Ureta y Soledad Lagos. Chile Vom Rand ins Zentrum.* 2008. pp: 68-73

ha ido variando con el paso del tiempo, ya que en los actuales procesos creativos de La Puerta se llevan a escena textos que tematizan nuestra contingencia, realidad política y social, particularmente en el montaje *Edipo Asesor* se hace referencia a todo el mecanismo que rodea al estado que quiere minimizar su rol ejecutivo, delegando fragmentariamente la elaboración y ejecución de sus políticas públicas a diversas consultoras y organizaciones privadas.

Desde una perspectiva muy similar han sido enfocados los textos de dramaturgia europea trabajados por la compañía, que se analizarán con mayor profundidad mas adelante, la adaptación de los textos en general se caracteriza por acentuar o profundizar la perspectiva tercermundista primero en la dramaturgia y posteriormente en la puesta en escena, en este sentido el proyecto teatral *Calias, tentativas en torno a la belleza*, articulado en torno a los textos *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, de Schiller, “genera el despliegue de una lectura del autor alemán en un espacio de enunciación latinoamericano, chileno; lectura híbrida, articulada a partir de traducciones, estudios interpretativos y análisis insertos en un campo cultural diverso: una lectura a contrapelo.”<sup>15</sup> En consecuencia Ureta explica que finalmente es su compañía la que propone una dramaturgia propia y, a la vez una puesta en escena que dialoga con los materiales alemanes de una manera propia, con referentes y vivencias personales de cada uno de los integrantes.<sup>16</sup>

15. JARA, Rolando. *Fragmentsos sobre Calias, tentativas en torno a la belleza*. Revista Apuntes. (130). Santiago. 2008. pp: 49-53

16. LAGOS, Soledad. *Persiguiendo al monstruo. La dramaturgia contemporánea en lengua alemana y sus directores en Chile- dialogo entre Luís Ureta y Soledad Lagos*. Chile Vom Rand ins Zentrum. 2008. pp: 68-73

#### 4.4 PERSONAJES

La compañía La Puerta a lo largo de su trayectoria ha presentado una serie de variaciones creativas, resultando poco efectivo querer establecer una estética evidente en relación a su trabajo. Esta característica también se traslada a la construcción de los personajes, donde se produce una reapropiación del concepto de personaje, su construcción en la mayoría de las obras está determinada por el fuerte acento de *training* psicológico de los actores en la improvisación. “Habitualmente los actores interpretan más de un rol, teniendo el concepto de personaje una fuerte y marcada connotación al interior del grupo. Esto a diferencia de otras agrupaciones donde la primacía radica más en el actor que interpreta el papel que en el personaje interpretado.”<sup>17</sup>

De esta manera, las primeras obras de la compañía *Comedia Funeraria* (1991), *Los Monstruos* (1993), *Cagliostro* (1994), *Zaratustra* (1995), *Ulises* (1996), basadas en textos poéticos, filosóficos y literarios, “permitían a la compañía adentrarse en un repertorio de personajes universales, aparentemente desligados del acontecer nacional, pero que debido al proceso de aprendizaje, duelos, conflictos, búsquedas y resoluciones que estos presentaban ofrecían claves que se tornaban significativas para un presente que todavía resentía las heridas que la dictadura había dejado en el cuerpo social y en las biografías individuales”.<sup>18</sup>

17. URETA, Luís.

Compañía de Teatro *La Puerta: Perfil de un colectivo independiente en busca de una poética*. Revista Apuntes. (114). 1998. pp: 104- 111

18. CARVAJAL, Fernanda. Van Diest, Camila. Teatro La Puerta: *La Maniobra del umbral y las redefiniciones de la signature colectiva*. En su: *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990-2008*. Editorial Cuarto Propio. Santiago. 2009. pp. 151-191

Específicamente en *Los Monstruos* se destacan influencias fílmicas, los personajes de la obra eran: Nosferatu, Frankenstein y el Hombre Lobo, ellos serían los encargados de poner de manifiesto nuestra conciencia oculta, siendo considerados desde esta perspectiva como la representación física del mal, efectivamente en estos personajes hay una necesidad de tal sensibilidad emocional y psíquica de reubicar al sujeto en sus coordenadas fundamentales, haciendo explotar las contingencias para remontarse a los factores originarios, es decir, remitirse al mito y al rito para poder asirlos. También el montaje *Zaratustra* basado en el texto de Nietzsche contaba con la presencia de personajes contruidos desde una forma en que el texto debía ser escuchado por los actores con la finalidad de poder habitar en la inteligencia del autor alemán. Ureta señalaba que: “estas obras apelaban al carácter mítico de las historias y los personajes. En las obras realizadas escuchamos y conocemos a personajes que nos hablan desde lo histórico, lo universal, desde un mundo pretérito, tal vez, atemporal, como en *Zaratustra*, pero siempre épico.”<sup>19</sup>

En los montajes más actuales de la compañía se propone el trabajo con textos europeos, especialmente alemanes, pero visualizados desde una perspectiva latinoamericana. Este giro temático y creativo desarrollado por la compañía, se traduce en un cambio evidente en las formas de crear los personajes. La presencia de un contexto latinoamericano social, político y económico, provoca un alejamiento de la construcción más psicológica de los personajes, es decir, los actores desde este



Fotografía: <http://www.teatrolapuerta.cl>

19. CARVAJAL, Fernanda. Van Diest, Camila. *Teatro La Puerta: La Maniobra del umbral y las redefiniciones de la signatura colectiva*. En su: *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990- 2008*. Editorial Cuarto Propio. Santiago. 2009. pp. 151-191

momento estarán más concientes de integrar el tema de la realidad social del país, lo que se traduce en un trabajo de búsqueda más cotidiana por parte del actor.

Como veremos más adelante en profundidad, en el montaje *Electronic City* es evidente el abandono de una configuración de personajes cargadamente existenciales, ya que la obra se introduce en planos más sociológicos donde prima el análisis de un contexto económico y se problematiza sobre la relación entre sujeto y mercado. En el caso de *Calias*, *Tentativas sobre la belleza*, que también se analizará mas adelante, se genera una entidad/personaje, Kallias que adopta diversas facetas y que, como la belleza, huye se desvanece, se transforma. Este susurro de la conciencia denominado Kallias es interpretado por los cuatro actores en escena, cada uno tiene una mirada distinta sobre este ser que aparece ante ellos con un rostro distinto y contradictorio.



Fotografía: <http://www.teatrolapuerta.cl>

### 3.5 ANÁLISIS DE MONTAJES LA PUERTA



# *Electronic City*

## A. *Electronic City*<sup>20</sup>

### LA PROBLEMÁTICA DEL AMOR EN UNA SOCIEDAD DE MERCADO ALTAMENTE TECNOLOGIZADA

*Electronic City* narra la historia de amor entre Tom y Joy, dos personajes en posiciones opuestas en la escala social: “Joy, la cajera de una cadena internacional de supermercados que es trasladada de una ciudad a otra, y Tom, el ejecutivo de una empresa transnacional que transita por hoteles siempre idénticos, para asistir a reuniones en distintos lugares del mundo.”<sup>21</sup> Ambos personajes pese a sus diferencias están inmersos en un mismo sistema laboral donde los individuos se sienten intercambiables, debido a que sus relaciones están permanentemente mediadas por la tecnología, y permanecen sujetos al riesgo y al cambio múltiple e irreversible.

Welcom Home se llama la cadena de hoteles en la que se hospeda Tom cada vez que viaja por negocios, esta empresa hotelera tiene la particularidad de que todos sus edificios son idénticos y, víctima del estrés que le provoca su trabajo, Tom se desorienta en uno de sus viajes y no recuerda en que país está, se encuentra encerrado en su pieza, ya que olvidó la clave para abrir la puerta, su paso por distintos lugares se expresa en el comienzo de la obra: “Tom entra al edificio en el que vive desde hace más o menos dos semanas. No conoce a nadie, pasillos interminables, veinticinco habitacionales por piso. ¿La ciudad? Los Angeles, New York, Berlín, Seattle, Tokio, Nuevo México. Ni el mismo lo sabe.”<sup>22</sup> Richter contó que cierta par-

20. DRAMATURGIA: Falk Richter. Adaptación dramaturgica: Rolando Jara. Director: Luís Ureta. Elenco: Roxana Naranjo, Andrés Velasco, Jaime Omeñaca, Macarena Silva, Mauricio Diocares, Catalina Martín, Marcela de la Carrera. Diseño Escenográfico: Cristian Mayorga. *Electronic City* fue montada por La Puerta el 2003, en la tercera versión del Festival de Dramaturgia Europea realizado en Santiago por el Instituto Goethe. Esta obra es representativa de una emergente dramaturgia alemana, su autor el alemán Falk Richter, es considerado uno de los renovadores del teatro en dicho país.

te del texto: “partió de una experiencia verídica personal, debido a los sucesivos viajes a festivales de teatro que debía realizar, un día no supo en que país se encontraba. Sabía que había pasado de un continente a otro, pero las toallas, los jabones, y las camas del hotel eran iguales a las que había visto en Japón, Australia y New York, por lo que no podía saber con exactitud donde estaba.”<sup>23</sup>

De manera paralela *Electronic City* relata la desesperada vida que lleva Joy, víctima de los códigos, quien rompe el lector infrarrojo que descifraba el precio de los productos y la cola de clientes enojados que esperan su turno para ser atendidos la tiene al borde de un colapso nervioso. Parece desproporcionada la simpleza de su tarea, frente a su incapacidad de encontrar una solución; y es que su trabajo solo consiste en manipular automáticamente dicho aparato, no es saber como funciona. “Así el personaje de proletarizado representado por Joy, la cajera, muestra uno de los extremos más perjudicados: ha rotado por diversos trabajos en las que debe adquirir habilidades simples, que la vuelven fácilmente reemplazable, y en las que ni siquiera es necesario el contacto con los clientes.”<sup>24</sup> También es parte del discurso de Joy que “los lugares de trabajo (aeropuertos, shoppings, supermercados, etc.), aunque estén ubicados en países concretos, parecen espacios intercambiables, deslocalizados, sin referencias a una historia o idiosincrasia particular.”<sup>25</sup>

El lugar de encuentro en el que, pese a todo Tom y Joy logran tener un contacto afectivo, será un aeropuerto, que es presentado como un lugar deslocalizado, de

21. CARVAJAL, Fernanda. Van Diest, Camila. Teatro La Puerta: *La Maniobra del umbral y las redefiniciones de la signatura colectiva*. En su: *Normalismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990-2008*. Editorial Cuarto Propio. Santiago. 2009. pp. 151-191

22. RICHTER, Falk. *Electronic City*. En: *Tercera versión del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea*. (Santiago de Chile, 2003. Goethe Institut).

23-*Estrenan obra alemana sobre el tedio y el vacío en el trabajo. La Tercera*. Santiago. Lunes 19 de enero 2004

modo que es imposible asociar a los personajes o a la ficción a un lugar concreto dentro del mapa. Finalmente *Electronic City* “parecía postular que el encuentro amoroso, como refugio se esbozaría como alternativa para proyectar otra subjetividad posible que implicaría la reapropiación de la propia vida, en el territorio de los afectos, sensaciones y pulsaciones que se desencadenan en el contacto con otro.”<sup>26</sup>

24. CARVAJAL, Fernanda. Van Diest, Camila. Teatro La Puerta: *La Maniobra del umbral y las redefiniciones de la signature colectiva*.

En su: *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990- 2008*. Editorial Cuarto Propio. Santiago. 2009. pp: 151-191

25. Op.cit

26. Op.cit



Fotografía: Luis Ureta

## A) MEDIAMORFOSIS ESCÉNICA

En *Electronic City* la mediamorfosis apunta directamente al uso consciente del lenguaje digital y al desarrollo de sus posibilidades tanto conceptuales y prácticas, se hace evidente al integrar: la proyección de imágenes y videos por medio de un data, presencia de una filmadora, micrófonos y sonido, todos estos recursos tecnológicos evidencian la convivencia de lenguajes cinematográficos y televisivos en el montaje.

La mediamorfosis se ejemplifica en escenas de Tom y Joy exhibidas desde una proyección, asimismo en el momento en que la actriz *Macarena Silva* manipula una cámara filmadora y capta a Tom que se ha incorporado con el resto de los actores a la escena, siendo la filmación expuesta en forma de proyección. Otro ejemplo corresponde a la utilización de micrófonos inalámbricos en la escena donde Joy, la cajera, es entrevistada por uno de los actores del panel, simulando un estelar de televisión.

## B) TRANSMEDIALIDAD ESCÉNICA

La transmedialidad escénica en *Electronic City* se evidencia por la hibridez que caracteriza al montaje, ya que conviven en escena formatos televisivos, cinematográficos y teatrales, en este sentido, Ureta describe el montaje: “es una conferencia que gira y se transforma en un *reality show*, después gira y es un programa de televisión, después gira y es la ficción de un aeropuerto”<sup>27</sup>. Asimismo la inclusión de dichos formatos permite la mixtura entre realidad y ficción que se evidencia en la escena donde aparece la cajera Joy y el resto de los actores del panel simulando ser parte de una filmación en la escena, entonces Joy debe interpretar su papel de cajera aparentando ser filmada por el resto de los actores. Otro ejemplo consiste en presentar la historia de Tom y Joy como un cortometraje dentro de la escena, que mientras tanto es comentado por el resto de los actores que se encuentran en escena, sin embargo, en determinados momentos de la historia, el resto de los actores se introducen rompiendo el distanciamiento que produce la imagen proyectada.

Por último el concepto de transmedialidad está determinada por la problemática del cuerpo, en el montaje *Electronic City* se trabaja desde la actitud de naturalidad que los actores poseían en escena; “en general permanecían ahí casi todo el tiempo, incluso cuando no les tocaba actuar, excepto aquellos que personificaban a Tom y Joy, lo que puede leerse como un gesto que va mas allá de la realización completa

de su papel”, les hacía “adquirir una vocación de actuación antes que de interpretación, transformando la escena en un espacio de operaciones”<sup>28</sup>. En este sentido los actores no interpretan personajes y al contrario cambian en todo momento sus roles.

<sup>27</sup> CARVAJAL, Fernanda. Van Diest, Camila. Teatro La Puerta: *La Maniobra del umbral y las redefiniciones de la signatura colectiva*.

*En su: Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990- 2008*. Editorial Cuarto Propio.

Santiago, 2009. pp. 151-191

<sup>28</sup>.op.cit



Fotografía:Luis Ureta

### C) POSTPRODUCCIÓN ESCÉNICA

La postproducción en *Electronic City* se reconoce en una adaptación sobre el texto del alemán Falk Richter, por esta razón múltiples elementos de la actual puesta en escena presentan diferencias notables tanto a nivel interpretativo como de intencionalidad discursiva, Luís Ureta se refiere al proceso de adaptación de la obra : “el roce que se produce entre ese material textual inicial y el deseo del grupo de establecer una relación con los problemas que están ahí presentes y al roce también que significa para un grupo con referentes latinoamericanos abordar las problemáticas que por cierto responden a otra historia y surgen en otro contexto”<sup>29</sup>. En consecuencia la visión desde la cual se aborda el texto es desde la realidad teatral nacional, en donde los énfasis de la puesta en escena, se evidencian en el correlato de la desprotección laboral a la que está sujeta la propia compañía y en general los trabajadores teatrales. En este sentido el personaje de Joy (la cajera) se encuentra mas cercano a la precaria realidad latinoamericana, por eso la obra se adapta desde esa perspectiva, a diferencia de la versión europea donde la historia gira más profundamente entorno al personaje de Tom (empresario). En la adaptación que hace La Puerta al texto de Richter aparecen temas que no habían sido tratados por el autor alemán, en este sentido: “llama la atención que se haya acentuado “lo político” de la versión de La Puerta por sobre el aspecto más existencial que se desprende

29. LAGOS, Soledad. *Persiguiendo al monstruo. La dramaturgia contemporánea en lengua alemana y sus directores en Chile- dialogo entre Luís Ureta y Soledad Lagos. Chile Vom Rand ins Zentrum*. 2008. pp: 68-73

también en ella (justamente, la problemática del amor en una sociedad de mercado altamente tecnologizada).”<sup>30</sup>

La postproducción en *Electronic City* también se reconoce por la influencia que ejerce la moda y los medios de comunicación en la creación del texto y la puesta en escena. El carácter de contingencia que adquiere el montaje se debe a la relación que se plantea entre teatro-medios-moda-mercado, esta correlación se hace evidente en algunos parlamentos del texto: “eso está en un mensaje que mi palm transmite a mi celular y que encuentro como SMS en las mañanas junto a mi cama la siempre idéntica cadena de supermercados con stand incorporado de comida rápida Pret a manger de categoría, casi siempre en la misma ubicación en los diversos aeropuertos, el mismo diseño, la misma línea de productos, las mismas exigencias al personal”<sup>31</sup>. En cuanto a los elementos de la moda y la televisión estos se presentan en el texto de la siguiente manera: “conversaron de sus temas preferidos, sobre Sex and the City, que las dos encontraban como divertida, pero quizá demasiado erótica, a Al Bundy las dos lo encontraban como convincente, pero Emergency Room, ése si que era su mundo, ahí se sentían a gusto, George Clooney”<sup>32</sup>

Finalmente la postproducción en *Electronic City* también corresponde a la utilización de elementos audiovisuales previamente registrados y reproducidos posteriormente en escena. Existen múltiples ocasiones donde se proyectan videos que van apoyando las actuaciones, el video cumple un rol fundamental como hilo conduc-

30. LAGOS, Soledad. *Persiguiendo al monstruo. La dramaturgia contemporánea en lengua alemana y sus directores en Chile- dialogo entre Luís Ureta y Soledad Lagos*. Chile Vom Rand ins Zentrum. 2008. pp: 68-73

31. RICHTER, Falk. *Electronic City*. En: Tercera versión del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea. (Santiago de Chile, 2003. Goethe Institut)

32.op cit

tor del montaje, al desarrollar ciertas escenas que no podrían ser representadas en el escenario mismo. El sonido, la música y las voces también corresponden a un material que ha sido prefabricado y editado con el fin de generar ciertos efectos de postproducción en la puesta en escena, se reconoce el tema *Here comes the rain* del grupo Eurythmics, como tema central de *Electronic City*.



Fotografía: Luis Ureta

## D) ESPACIO ESCÉNICO

Las estrategias espaciales de *Electronic City* varían desde: la presencia de elementos escenográficos corpóreos como virtuales, es decir, en el montaje coexisten elementos escenográficos contruados a partir de materiales concretos y otros generados a partir de imágenes proyectadas durante el transcurso de las escenas. Esta estrategia permite llevar a cabo el desarrollo de los diversos espacios que propone el texto dramático, entre ellos podemos mencionar: un aeropuerto, los pasillos de un hotel, el exterior de un rascacielos, etc. Desde el punto de la conceptualización del diseño la opción escénica más interesante en el montaje consiste en aplicar el concepto flexibilidad laboral al diseño del espacio escénico, tal como describe Fernanda Carvajal: “el reality Show, el programa de TV, la teleserie, la película en el aeropuerto, producía una correlación con la permanente capacidad de innovación que exige el sistema postfordista a la subjetividad flexible”<sup>33</sup>. En este sentido, se afirma que mientras la flexibilidad laboral y las empresas transnacionales hacen parecer mercancías abstractas y equivalentes a los individuos, estos se trasladan de un trabajo a otro, vaciando a los sujetos de toda experiencia comunicable y convirtiendo los lugares en espacios abstractos.

El testimonio de Cristian Mayorga, escenógrafo de la compañía, aporta a éste análisis generando algunas claves sobre la concepción del diseño: “*Electronic City* era

33. RICHTER, Falk.  
*Electronic City*. En: Tercera versión del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea. (Santiago de Chile, 2003. Goethe Institut)

un espacio poblado de lugares. Era un dispositivo para lograr que un espacio se poblara de lugares y para ir cambiando los lugares constantemente. Y la obra fue de hecho todo el rato un lugar, estaba la mesa de conferencias y la caseta de Tom, que mostraba distintos lugares todo el tiempo, creados a partir de un fondo pintado, un recurso muy simple, pero también muy efectivo dentro de la simpleza.”<sup>34</sup> En consecuencia, la estrategia escénica transmuta desde locaciones geográficas específicas a algo tan abstracto como la situación emocional interna de un sujeto.



Fotografía: Luis Ureta

Entre los objetos utilizados en escena llama la atención aquella larga mesa rectangular con un grupo de actores sentados detrás de ella, que intenta ser un tribunal ético que enjuicia a un individuo por su historia de consumo, o por otro lado parece ser un set de televisión que comprime la acción precedente. Luís Ureta explica que la opción que se ha tomado para escenificar el texto es divertida, atractiva y entretenida. “Desde la perspectiva del diseño, la obra está construida en base a una mirada irónica, crítica y contingente, como una forma de mostrar la falta, la escasez de recursos en precisos sectores de la sociedad, como por ejemplo el teatro.”<sup>35</sup>

34. CARVAJAL, Fernanda. Van Diest, Camila. Teatro La Puerta: *La Maniobra del umbral y las redefiniciones de la signatura colectiva*. En su: *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990- 2008*. Editorial Cuarto Propio. Santiago. 2009. pp. 151-191

35. LAGOS, Soledad. *Persiguiendo al monstruo. La dramaturgia contemporánea en lengua alemana y sus directores en Chile- dialogo entre Luís Ureta y Soledad Lagos*. *Chile Vom Rand ins Zentrum*. 2008. pp: 63-68







*Calias,  
tentativas sobre la belleza*

## B. *Calias, Tentativas sobre la belleza*<sup>36</sup>.

DRAMATURGIA QUE SE CARACTERIZA POR LA UTILIZACIÓN

DE UN LENGUAJE HÍBRIDO, A MEDIO CAMINO ENTRE EL ENSAYO Y LA LÍRICA

Desde su origen la obra fue concebida como un espacio de investigación e invitación a la búsqueda plural, a la gestualidad, a la digresión, se concibe como una creación colectiva teatral donde su eje temático se fundamenta en el estudio del concepto de belleza como un espacio en constante conflicto, al mismo tiempo existe la presencia de otras temáticas: la tensión entre presentación y representación teatral, la crisis argumental y las prácticas culturales. Luís Ureta comenta sobre las estrategias creativas que llevaron la obra a escena: “Junto con el descubrimiento de la biografía, la obra y la estética schilleriana, fuimos involucrándonos en aspectos no considerados en el proyecto original, agregando elementos testimoniales aportados por los integrantes de la compañía, es decir, la propia experiencia de lo bello, lo que dio origen a la incorporación de algunos de esos testimonios como material textual o propios del dispositivo escénico, que complementaron y complejizaron la puesta en escena. De este modo lo liminal y lo performativo fueron conceptos que se transformaron en exigencias procedimentales arrojadas a todos los involucrados en el desarrollo del proyecto”.

Luís Ureta radicaliza la puesta en escena al integrar el concepto de fragmenta-

36 DRAMATURGIA, Rolando Jara. Director: Luís Ureta. Elenco: Roxana Naranjo, María Paz Grandjean, Sergio Piña, Andrés Velasco. Diseño Escenografía e Iluminación: Guillermo Ganga. Vestuario: Andrea Hessin. Video: Pablo Larraín. Diseño Grafico: Andrés Cruzatt. Gráficas de transparencias: Koke Veliz. Producción: Cristián Matta. *Calias, Tentativas sobre la belleza* surge de un encargo hecho a la compañía por el Festival Internacional Schillertage del Teatro Nacional de Mannheim (2007), dedicado a la figura de Federico Schiller. Dramaturgicamente la obra es una operación de reescritura de un conjunto epistolar Kallias,

ción, que se traduce en los *flashbaks* (recurso cinematográfico) que permiten generar un espectáculo inconexo y aparentemente posdramático, Rolando Jara, dramaturgo de la obra, se refiere a la discontinuidad de la escena: “La obra está poblada de los *flashbaks* de los personajes: las sesiones de UVA, las salidas a la pasarela de la modelo, las sesiones de la científico en el laboratorio, los delirios del bandido rondando cafés en busca de jóvenes bellas a las que redimir, la mirada del escritor, que escribe desde su ordenador a un amigo, en el momento final la modelo es asesinada aparentemente por el bandido, lo que provoca la liberación de su propia bestia. La científico recibe una llamada que le confirma la venta de su fórmula a una potencia militar, aparentemente el bandido incendia el aeropuerto, la obra se desvanece al igual que el concepto de belleza.”<sup>37</sup>

Por otra parte el trabajo de personajes que se propone el dramaturgo imagina una especie de voz omnisciente que posteriormente el director traducirá a las voces de los cuatro actores. A partir de esta voz aparecen personajes o, más bien, residuos y esbozos considerados desde un distanciamiento dramático. De esta manera cada personaje es variable durante el transcurso de la obra, “la joven pasa a ser la modelo y posteriormente la ex modelo, dando cuenta de la fragilidad de ese ser de papel que es el personaje, al momento de instalarse, no sólo en la escena, sino, además, en el propio espacio verbal del texto. Lo único que une a estas voces es la búsqueda de Calias, personaje ausente.”<sup>38</sup>

cartas sobre la educación estética del hombre de índole filosófico en el cual Schiller plantea las bases de sus concepciones estéticas, fusionado con la búsqueda estética y temática particular del colectivo teatral, destacando entre ellos el dialogo transcultural e híbrido que permite generar un lenguaje escénico capaz de dialogar con los paradigmas del quehacer teatral contemporáneo.

37. JARA, Rolando. *Fragments sobre Calias, tentativas en torno a la belleza*. Revista Apuntes. (130), Santiago, 2008. pp.: 49-53

38. Op.cit

## A) MEDIAMORFOSIS ESCÉNICA

El concepto de mediamorfosis en *Calias, Tentativas sobre la belleza*, tiene que ver con el grado de complejización que caracteriza al montaje, debido a la integración de tecnología digital en el diseño. Lo que propone Luís Ureta en este montaje no es mostrar el recurso digital como una experiencia elevada, exitosa, exenta de dificultades, sino que al contrario su discurso opta por una perspectiva que da a conocer un aspecto menos fabuloso de la utilización de la tecnología en el teatro, esta idea la sustentó en una reflexión realizada por Judith Butler<sup>39</sup> quien sostiene que para que una representación logre comunicar lo humano, no sólo



Fotografía: Luis Ureta

se precisa que la representación fracase, sino también que muestre su fracaso.

La implementación de tecnología en el montaje se hace evidente en la utilización de una pantalla que proyecta videos e imágenes de referentes literarios y visuales. Desde la pantalla podemos observar la proyección de la pintura *El rey de las habas* de Jacob Jordaens, la performance de la artista Orlan y fragmentos de la película *Elephant* de Gus Van Sant. Asimismo en una de las escenas finales del montaje hay ciertos parlamentos del texto que en vez de ser interpretados por los actores, son reproducidos por un conjunto de grabadoras manejadas por ellos mismos. También los actores interactúan con micrófonos al momento de decir ciertos textos en escena. Por otra parte es interesante destacar el juego lumínico que se produce cuando María Paz Grandjean (la modelo) entra en escena y desfila, siendo acosada por múltiples *flashes* de cámaras fotográficas y láseres.

39. URETA, Luís. *Chilertage*.  
Revista Apuntes. (130).  
Santiago, 2008. pp.: 46-48

## B) TRANSMEDIALIDAD ESCÉNICA

La transmedialidad en la puesta en escena *Calias, Tentativas sobre la belleza* es entendida por el cruce y permeabilidad de varias disciplinas en otras, es decir, el cruce de los lenguajes artísticos: teatro y *performance*, aunque se trabajó de manera mas cercana a la performance teatral que al teatro tradicional, Luís Ureta<sup>40</sup> comenta que lo liminal y lo performático fueron conceptos que se transformaron en exigencias procedimentales arrojadas a todos los involucrados en el desarrollo del proyecto, en este sentido: no es *Calias*, la inauguración de un nuevo estilo teatral, sino la propuesta de una nueva experiencia con lo escénico. La *performance* en *Calias, Tentativas sobre la belleza* se evidencia en su trabajo sobre un espacio intersticial, en el cual se pone en crisis la representación al cuestionar su estructura, de esta manera, *Calias* adquiere la característica de obra abierta, pues a partir de su liminidad, “quedan expuestas las estrategias y convenciones que arman el orden de su discurso.”<sup>41</sup>

Asimismo el concepto de transmedialidad escénica es incorpora en el trabajo corporal del actor, en consecuencia con esto en *Calias*: “Los actores, en tanto, que han realizado el mismo ejercicio con los materiales dramaturgicos, no representan personajes, sino que exponen y se exponen en la escena como íconos, cuerpos inorgánicos, con lo que enfatizan su pura condición de cuerpos”<sup>42</sup>; efectivamente la propuesta de Ureta consistía en que los actores pudiesen participar mas activamente como actores y no como personajes. En este mismo sentido, también se

40..URETA, Luís. *Chilertage*.  
Revista Apuntes. (130).  
Santiago, 2008. pp.: 46-48  
41.opcit//42 opcit

destaca una reutilización del cuerpo en escena, concretizado por la proyección de una secuencia de obras de la artista Orlan, donde interviene su rostro, interrogando no solo al público, sino también al autor, al director y a los actores. La razón por la cual se integra este elemento se debe a que el cuerpo es el único vestigio vivo de la puesta en escena, que representa la hibridación e indagación del carácter exploratorio de las: voces, actores, personajes, sujetos, cuyos organismos están amenazados en su integridad física: mujeres obsesionadas con el cuerpo, bulímicas, artistas en la búsqueda de una obra perfecta, científicos o alquimistas que indagan las claves de la belleza del cuerpo. En este sentido, el cuerpo del actor tendrá la posibilidad de transformarse en el laboratorio donde ocurre la búsqueda individual y colectiva de lo bello. En consecuencia, en la puesta en escena se presenta la irrupción de la modelo como un objeto de estudio, permitiendo el análisis.

La transmedialidad escénica en el montaje también está presente a través de la utilización y pliegue de diversos medios que se manifiestan por medio de: la utilización de la pantalla que proyecta imágenes y textos, generando instancias de significación, que permiten al espectador reflexionar en torno a la escena, otro ejemplo consiste en los diálogos mediatizados que se articulan a través de la utilización de varias grabadoras funcionando al unísono, además las actrices Roxana Naranjo y Maria Paz Grandjean toman los micrófonos en escena e interpretan parte de sus textos. También es interesante destacar la cohesión que se produce en el

montaje entre los medios análogos y tecnológicos, permitiendo la interacción entre ambas herramientas. Por ejemplo en el montaje hay una continua alternancia entre las actuaciones que se producen en la escena y la proyección: la presencia del personaje Tom desde una proyección y en otras ocasiones presente en la escena sobre la proyección de un pasillo del hotel.



*Fotografía: Luis Ureta*

## B) POSTPRODUCCIÓN ESCÉNICA

La postproducción escénica en *Calias, Tentativas sobre la belleza*, inspirada libremente en las ideas estéticas de Schiller, intenta recuperar el carácter epistolar de las reflexiones del texto *Kallias oder ubre die schonheit*, no queriendo ilustrar de manera didáctica el pensamiento del autor alemán, sino, que rescatando desde una perspectiva contemporánea, estética y personal política, su intento de acercarse a lo bello, redescubrirlo, pensarlo, construirlo y reconstruirlo, tanto en términos dramaturgicos textuales como escénicos, en este sentido la apropiación del material responde a una transformación hasta tornarlo irreconocible. Rolando Jara, dramaturgo de la obra comenta los elementos esenciales que utilizó de la poética de Schiller: “Uno de los elementos primordiales que se rescató, al analizar *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, fue el intento de Schiller de conciliar el subjetivismo estético planteado por los filósofos ingleses y, fundamentalmente, por el gran referente (si se permite el término) schilleriano, Kant, con los conceptos objetivistas provenientes del pensamiento de la Grecia clásica, que atribuyen la belleza a las estructuras naturales concebidas con orden, armonía y número.”<sup>43</sup> De esta manera lo que finalmente intenta llevar a escena La Puerta es la tensión entre presentación y representación teatral, la crisis argumental, las prácticas culturales, el conflicto entre los impulsos absolutistas de la ideología y la fragilidad del signo.

43. JARA, Rolando. Fragmentos sobre Calias, tentativas en torno a la belleza. Revista Apuntes. (130), Santiago, 2008. pp.: 49-53

Otro aspecto de la postproducción que se destaca en *Calias, Tentativas sobre la belleza* es la utilización de referencias provenientes del mundo de la plástica, el cine, la música y la literatura, por ejemplo se puede mencionar: la apropiación de la imagen del artista visual Van Gogh, *La Madonna de cuello alargado* de Parmigianino, *El rey de las habas* de Jacob Jordaens, proyección de un video con obras de la artista performista Orlan, el texto *El Banquete* de Platón, proyección de algunos pasajes del texto *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Edmundo Burke, fragmentos de la película *Elephant* de Gus Van Sant, lista de 50 most beautiful persons de Peoples Magazine y la canción *Puerto Montt está temblando* de Violeta Parra. Este material apropiado es trabajado en escena preservando su aspecto singular, permitiendo su reconocimiento en la escena, exponiéndolo de manera cruda, dejando en evidencia el concepto de la postproducción denominado reciclaje, que consiste en que los elementos utilizados inventan nuevos protocolos de relación entre ellos y, por lo tanto, los modos de representación también varían: “ la inserción de la pintura y del texto crítico, que parodia la presentación de la *Madonna del cuello alargado* de Parmigianino, en la Historia del arte, de Gombrich, parodia que muestra el fracaso del ejercicio crítico en sus pretensiones de construir el sentido de la obra.”<sup>44</sup>

Por otra parte la postproducción es evidente en la obra al reconocerse en ella el recurso escénico denominado *zapping*, término proveniente de la televisión que permite combinar diferentes mundos propuestos en un mismo espectáculo, ya sea en la

44. JARA, Rolando. Fragmentos sobre Calias, tentativas en torno a la belleza. Revista Apuntes. (130), Santiago, 2008. pp.: 49-53

visualidad y espacialidad, Calias se presenta de manera fragmentada al igual que el texto, lo que articula una innumerable cantidad de espacios e imágenes, cada una de las voces (personajes) se desarrollan particularmente en diversos planos que solo en determinadas ocasiones logran la interacción dialógica. La presencia del personaje de la modelo, puede ser analizado desde la perspectiva de una introducción de los medios masivos y la moda, al poseer un carácter formal, popular y sensacionalista.

En cuanto a la participación del espectador en el sentido de la postproducción, éste se vuelve fundamental, puesto que opera como interlocutor válido, formando parte determinante de la acción dramática y de la actividad escénica, en consecuencia Mauricio Barría plantea sobre Calias que: “En términos técnicos, se desplaza la “responsabilidad” sobre la producción del efecto al propio espectador, quien es ahora el que debe restaurar la dramaticidad de esta puesta en escena “posdramática” en su propia experiencia. El público es invitado a llenar los vacíos de esta historia que puja por aparecer con sus propias vivencias y a partir de los materiales que los actores presentan ante él en el mismo momento, es decir, performativamente.”<sup>45</sup> En consecuencia, la participación activa del espectador se debe a que la puesta en escena a sido proyectada con la finalidad de ser decodificada, para lograr este objetivo desde el punto de vista de la creación del montaje,

45. BARRIA, Mauricio.  
*Calias o el efecto fuera de si.*  
Revista Apuntes. (130).  
2008. pp:83-89

existen una serie de recursos visuales tales como: proyecciones de videos e imágenes, sonoridad, iluminación, materialidades y textos que en todo momento remiten ciertos lugares, espacios, ideologías, estereotipos y estilos determinados que el espectador tiene la obligación de registrar para reconstruir la puesta en escena.

### C) ESPACIO ESCÉNICO

La propuesta espacial radicó en evidenciar la indagación del estudio sobre el texto de Schiller, se generó un espacio escénico que incluyó la práctica teatral, sus procesos, ensayos, dando cuenta explícitamente del profundo proceso de hibridación que caracteriza y fundamenta al texto, Ureta enfatiza: “la obra en su doble connotación, ha querido expresar así el estado en que se ha desarrollado nuestra reflexión en torno a lo bello.”<sup>46</sup>

Concretamente no se intentó la creación de un espacio teatral convencional, al contrario el espacio diseñado corresponde a una sala de ensayo, en donde la materialidad elegida evidencia una escenografía que está en construcción, por esta razón los materiales que están a la vista consisten en: “maderas rústicas, ampollitas a la vista, tarros oxidados, etc., aludiendo a un espacio de tosquedad, a medio terminar, donde no es posible determinar si la obra se terminará de construir o si está en estado de deterioro”<sup>47</sup>. Existen, no obstante, sutiles dispositivos escénicos (iluminación, proyecciones, utilería) capaces de evocar espacios de experimentación científica, por ejemplo, las cámaras de rayos UVA propias de los tratamientos dermatológicos, fortaleciendo la idea de la indagación y el carácter exploratorio de las voces de los actores a través de las grabadoras. Para el grupo: “Uno de los elementos claves en la construcción de la puesta fue el rescate de la relación establecida en

el texto entre el telón de teatro clásico y la tela del ámbito pictórico. Las secuencias aparecieron, por una parte, como el intento de construcción de una obra por parte de un grupo de actores y, por otra, como una sugerencia visual, una suerte de anamorfosis pictórica, que ofrecía imágenes diversas, de acuerdo con la posición del observador. Cada uno de los ensayos de construcción escénica apareció como un óleo.”<sup>48</sup> La escenografía se encuentra en constante cambio, ya que los actores se encargan en todo momento de: sacar, entrar, desarmar, armar los distintos dispositivos de la escena.

46 CARVAJAL, Fernanda. Van Diest, Camila. Teatro La Puerta: *La Maniobra del umbral y las redefiniciones de la signatura colectiva*. En su: *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías Teatrales en Chile 1990-2008*. Editorial Cuarto Propio. Santiago. 2009. pp. 151-191

47. URETA, Luis. Chilertage.

*Revista Apuntes*. (130). Santiago. 2008. pp: 46-48

48. JARA, Rolando. Fragmentos sobre Calias, tentativas en torno a la belleza. *Revista Apuntes*. (130). Santiago, 2008. pp.: 49-53





## CAPITULO V

A MANERA DE CONCLUSION: *TRANS*MEDIALIDAD, GENERACIÓN DE NUEVAS HERRAMIENTAS  
PARA EL DISEÑO TEATRAL

## 5.1 ALGUNOS ANTECEDENTES DE LA EVOLUCIÓN DEL DISEÑO TEATRAL BASADO EN SU RELACIÓN CON LA DIRECCIÓN TEATRAL.

Al profundizar en las poéticas y prácticas creativas de las compañías chilenas Minimale y La Puerta, se ha dejado en evidencia su tendencia hacia el desarrollo de la visualidad. En este sentido, me refiero estrictamente a su anexión con el diseño teatral, que se constituye al interior de su escena como una herramienta ineludible al momento de articular y componer: discursos, espacios escénicos y montajes en general. Asimismo debido a la preponderancia que el diseño teatral ha alcanzado en los últimos años de teatro chileno, resulta necesario exponer en este capítulo algunos antecedentes históricos que han sido dirección obligada para su desarrollo en la actualidad, además se considera necesario dejar una constancia sobre los aspectos intelectuales y herramientas que utiliza el diseñador teatral en Chile para la constitución de su práctica creativa.

Es así como durante finales de los ochenta y principios de los noventa hubo una evolución con respecto a la concepción y al diseño espacial de la puesta en escena. Este cambio se relaciona a lo planteado por Patrice Pavice<sup>1</sup>, quien manifiesta que esta mutación de la función escenográfica está ligada a la evolución de la dramaturgia, a una transformación en profundidad de la comprensión del texto y de su representación escénica. Este hecho se ve reflejado en Chile en el trabajo de

1. PAVIS, Patrice.  
*La herencia del teatro postmoderno.*  
El teatro y su recepción.  
En su, Semiología, cruce de  
culturas y postmodernismo.  
La Habana. Edición Reinaldo  
Acosta. 1994.

importantes directores y compañías nacionales como es el caso de: Ramón Griffero y Alfredo Castro, entre otros, que generan propuestas innovadoras, que se alejan de los cánones tradicionales o que buscan renovar la escena nacional a nivel de la puesta en escena. Para ellos la propuesta estética de la obra es de suma importancia, ya que fundamentaron sus puestas en escena en el discurso de la visualidad, en este sentido el connotado diseñador teatral Rodrigo Bazaes plantea que en la escenificación hay creadores directos que son los diseñadores y el director. Eso, sin duda, es así. Por lo tanto, los diseñadores también son autores, y de ahí que necesitan desarrollar ciertas propiedades individuales, cierta visión de mundo.<sup>2</sup>

Si analizamos el desarrollo del teatro en las últimas décadas, la renovación del diseño teatral en Chile se debe en gran medida a la aparición de Herbert Jonckers quien se incorporó a la compañía Fin de Siglo de Ramón Griffero: “realizando un gran número de montajes que, más que escenografías, fueron consideradas como obras de arte.”<sup>3</sup> Griffero durante dieciséis años fue trabajando junto a Jonckers los principios de la dramaturgia del espacio, que consistía en reformar las narrativas visuales. Jonckers indudablemente marcó un precedente en cuanto a la innovación escenográfica en nuestro país, al aplicar conceptos y materialidades nuevas de construcción. Otro importante aporte a la evolución del diseño escénico lo generó la dupla conformada por el director Alfredo Castro y el artista visual Rodrigo Vega, quienes trabajaron por primera vez juntos en el montaje *La Manzana de Adán* (1990).

2. MARAMBIO, María Mercedes. *Espacio sobre Espacio. Las oportunidades que entrega la instalación plástica al trabajo del diseñador teatral*. Entrevista a Rodrigo Bazaes. Tesis (Título de Diseñador Teatral) Santiago. Chile. Facultad de Arte. Departamento de Teatro. 2003

3. VALENZUELA, Sergio. *La Historia Paralela. El diseñador teatral como narrador visual en la puesta en escena*. Tesis (Título de Diseñador Teatral) Santiago. Chile. Facultad de Arte. Departamento de Teatro. 2004. pp. 36

El aporte de Vega consiste en haber desarrollado una visión sobre la construcción del espacio escénico a partir de su experiencia como pintor.

Actualmente el horizonte visual en nuestra escena nacional se caracteriza por su enorme diversidad, Catalina Devia quien trabajó con el director Rodrigo Pérez en el montaje *Provincia Señalada* (2002). Devia ha aportado a la reflexión en torno a la escena actual, concluyendo que ésta se abre a espacios nuevos, no convencionales, utilización de materiales de desecho, populares y personales; también comenta que los materiales de los que se puede apropiar el diseñador no hoy, no tiene límites. Las opciones de representación se tienden a multiplican, nos encontramos con las formas más barrocas y mínimas coexistiendo, porque la escena se constituye en un micro-mundo que responde a sus propias leyes.<sup>4</sup>

Asimismo destaco la labor teatral desarrollada por La Troppa y Teatro Cinema quienes instalan un nuevo formato teatral caracterizado por su compromiso con la totalidad del proceso creativo, pero ante todo, enfatizando en el aspecto visual de la obra, “desde la adaptación de textos narrativos como *Viaje al centro de la Tierra* (1995) o *Gemelos* (1998), hasta la selección de todos y cada uno de los variados materiales con los cuales configuran historias plenamente visuales, construidas sobre verdaderas máquinas escenográficas, realizaciones magistrales de Rodrigo Bazaes y Eduardo Jiménez.”<sup>5</sup> Este grupo ha logrado imponerse en la actual escena teatral como una de las compañías más reformadoras, debido a su intensa búsqueda de: lenguajes,

4. DEVIA, Catalina.  
*Re-guiando la visión al espectador.*  
*Visual Arts y Diseño Integral la*  
*escena que se mira para verse a si*  
*misma.* Chile Vom Rand ins  
*Zentrum.* 2008. pp. 32-35.

5. OYARZÚN, Carola y Opa-  
zo, Cristián.  
*Viajando y buscando eternamente.*  
*La nueva dirección en la escena*  
*chilena y sus modelos- las huellas de*  
*los grandes directores y grupos de la*  
*década de los 80 y 90.* Chile Vom  
*Rand ins Zentrum.* 2008.  
pp: 18- 24.

espacialidades, perspectivas y encuadres que dan lugar a un sofisticado trabajo y que en la obra *Sin Sangre* (2007) los lleva a explorar la superposición de la imagen virtual y la real.



*Sin Sangre* (2007) [www.flickr.com](http://www.flickr.com)

## 5.2 CARACTERÍSTICAS INTELECTUALES QUE UTILIZA EL DISEÑADOR TEATRAL PARA EL DESARROLLO DE SU PRÁCTICA ESCÉNICA

Se asume que el diseño teatral ha cambiado desde el momento en que utiliza herramientas tecnológicas para el desarrollo de su práctica y también desde que ha fortalecido su manera intelectual de llegar a concretar soluciones escénicas. Por esta razón es importante comenzar éste punto describiendo las 3 características intelectuales que el diseñador teatral utiliza al momento de enfrentar un texto.

### A) AUTORÍA Y AUTONOMÍA DISCURSIVA AL MOMENTO DE CREAR UN ESPACIO ESCÉNICO.

Es interesante al momento de analizar la práctica creativa que desarrolla el diseñador teatral detenerse en la autonomía que logra a partir del desarrollo de su discurso creativo frente a un texto dramático, en este sentido Valenzuela argumenta que “el trabajo del diseñador será tomado como una autoría al momento de crear su propio lenguaje dentro de la puesta en escena”.<sup>6</sup> Este argumento concuerda con lo planteado por Rodrigo Bazaes quien ha expresado que la escenografía es una actividad que debe ser reconocida tanto autónoma como independiente, en donde el artífice que está detrás de esto, es interdependiente en relación a los otros artífices.<sup>7</sup> Por lo tanto, los otros lenguajes deben enrolarse, deben fundirse para poder llegar a la puesta en escena. La autonomía en el sentido apela a reconocerse como discipli-

6. VALENZUELA, Sergio.  
*La Historia Paralela. El diseñador teatral como narrador visual en la puesta en escena.* Tesis (Título de Diseñador Teatral). Santiago, Chile.  
Facultad de Arte. Departamento de Teatro. 2004. pp. 79  
7.op.cit

na, que tiene un campo de investigación enorme, que debe reconocer sus fuentes, su génesis y su perspectiva, su evolución, su misión; eso es por un lado, y por otro, su necesidad de establecer un discurso que tiene que ser leído y reconocido en una obra de teatro.

En tanto, desde el ámbito académico el carácter autónomo del diseño teatral en Chile se puede constatar desde la independencia académica que la disciplina ha logrado frente a la actuación teatral e incluso existen certámenes internacionales en torno al tema del diseño teatral, que evidencian cierto nivel de renovación y búsqueda constante de nuevos lenguajes.<sup>8</sup> Por ejemplo la Cuadrienal de Praga comprueba que un estudiante de diseño teatral o un profesional son vistos como artistas múltiples, capaces de extenderse en todas las áreas del arte, dominarlas y luego sintetizarlas en pos de un montaje coherente, de lenguaje, de discurso por sobre una propuesta que se reduzca a lo estético. Que diseñar es parte de un proceso en donde se ejerce un rol activo; de intercambio con el resto del equipo de trabajo.<sup>9</sup>

En consecuencia, la libertad que los diseñadores teatrales chilenos disfrutan actualmente en el desarrollo de la práctica escénica, se debe en gran medida a que los diseñadores se sientan integrados a la práctica teatral, en este sentido Marambio comenta que el escenógrafo actual se convierte en un co-director de la obra, y el tener el concepto general de la obra en su mente, ocurre que a veces busca resolver la totalidad de la puesta, llegando incluso a la dirección.<sup>10</sup> En correspondencia con

8. En este sentido la Cuadrienal de Praga es una exhibición internacional de Escenografía y Arquitectura teatral, de carácter competitivo. La exhibición se realiza cada cuatro años desde 1967, y está organizada por los ministerios de la Cultura de la República Checa y llevada a cabo por el Instituto del Teatro en Praga.

9. MARAMBIO, Mercedes., Meza-Lopehandia., Monsalve, Loreto. Cuadrienal de Praga “P.Q. 99”. Acerca del rol del diseñador *Teatro*, 6), 1999. pp.45

10.op cit

la reflexión anterior, el diseñador Valenzuela expone que “no es perjudicial que una disciplina se tome más personalidad dentro de la creación, entendiendo que esta labor no es pasiva al director, sino que debería fortalecer una puesta en escena que sustente las problemáticas actuales del teatro”.<sup>11</sup>

11. VALENZUELA, Sergio.  
*La Historia Paralela. El diseñador teatral como narrador visual en la puesta en escena.*  
Tesis (Título de Diseñador Teatral)  
Santiago, Chile. Facultad de Arte.  
Departamento de Teatro. 2004. pp. 52

## B) DESARROLLO DE UNA ESTRATEGIA DE ANÁLISIS TEXTUAL CON LA FINALIDAD DE CREAR UN ESPACIO ESCÉNICO

El discurso que articula el diseñador teatral en torno a la puesta en escena emergerá de una serie de respuestas en torno al desarrollo de una gran pregunta que posteriormente desencadenaría en lo visual.<sup>12</sup> Según Valenzuela la escenografía trata de descubrir cuales son los problemas haciendo las preguntas correctas. No se trata de buscar los elementos visuales, se trata de buscar preguntas que den las respuestas correctas; a partir de allí, se avanza a lo visual. La experiencia creativa intelectual del diseño teatral consiste en la utilización de referentes propios y del mundo, dentro del cuestionamiento y análisis, así lo describe Valenzuela “la construcción de mundo que elabora el diseñador con su caligrafía particular traspasa la entregada por las características del texto, va más allá de la elaboración de imágenes a partir de su contexto de creación, ya que, expone también acontecimientos de una manera mucho mas conceptual, que las deja en manos del espectador para su elaboración y traspaso lingüístico.”<sup>13</sup> En tanto, para el diseñador teatral Rodrigo Bazaes la herramienta que más le acomoda al momento de afrontar su trabajo es la analítica, ya que para él la estrategia intelectual del diseño teatral consiste en elaborar una especie de “plan de ataque” para afrontar el montaje, que ayuda a dilucidar el texto mediante su problematización; el valor de este “conocer” es que dota de libertad, para repotenciarlo, destruirlo, revertirlo, contradecirlo, ventajas

12. VALENZUELA, Sergio. *La Historia Paralela. El diseñador teatral como narrador visual en la puesta en escena*. Tesis (Título de Diseñador Teatral) Santiago, Chile. Facultad de Arte. Departamento de Teatro. 2004. pp. 70

13.op.cit

de conocer cada una de sus aristas.<sup>14</sup> Bazaes propone al análisis dramático como la estrategia intelectual más efectiva para afrontar el diseño de un montaje escénico, descartando la posibilidad de que un diseñador teatral pueda enfrentar un texto dramático y posteriormente la escena desde únicamente la imagen plástica pura, ya que eso produce que la experiencia y su resultado sean menos placenteros y trascendentes. En este sentido, es efectivo indagar tras un mapa dramático, no únicamente textual, porque no está basado en la palabra y el diálogo, si no en la estructura general que da sentido al discurso, investigar cual es la imagen de un texto, cual será la mas acertada en determinadas condiciones físicas y contexto. Sin embargo, se descarta la posibilidad de trabajar solo desde la intuición o de las sensaciones, ya que son universos muy limitados para el teatro, las claves espaciales las hallaremos en el texto, estos signos especializados que aparecen a la hora de leer el texto. Se desprenden, por ejemplo, de las acotaciones del autor, de las acciones y de lo que se dice. Eso va cimentando la necesidad de un espacio, va cimentando las cualidades del lugar, la interacción y la dinámica entre este lugar y otros lugares, así como la naturaleza temporal, o la estructura temporal que los va a comunicar.

14. VALENZUELA, Sergio. *La Historia Paralela. El diseñador teatral como narrador visual en la puesta en escena*. Tesis (Título de Diseñador Teatral) Santiago, Chile. Facultad de Arte. Departamento de Teatro. 2004. pp. 120

### c) CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO ESCÉNICO FUNDAMENTADO POR DISCURSOS E IDEOLOGÍAS.

Tanto en la generación como en el desarrollo de una propuesta de diseño se reflexiona y se crea en torno a un contexto determinado, es decir, se rescata una situación privada y local que hace que este diseño y este teatro tengan que ver con nosotros. Bazaes reconoce que la labor del diseñador teatral se relaciona directamente con el contexto: “El arte teatral es para mi una actividad puramente local, se generará ojala en reacción a la contingencia a las necesidades escénicas de determinado momento histórico, a necesidades sociales, políticas, económicas, culturales, etc., de determinada comunidad; por lo tanto, mi primer material, mi primer banco tiene que ver con eso, con una reacción a mi contexto, eso hace que una obra funcione en determinado momento y que años después no funcione.”<sup>15</sup>

En consecuencia a lo señalado, es interesante destacar que gran cantidad de las puestas en escena nacionales que han sido exhibidas en contextos sociales diferentes al nuestro, logrando exitosas temporadas, que son producto de que los diseñadores y directores están proponiendo un mundo o una revisión del mundo visible en base a un discurso localista, cargado de ideología, que marca una diferencia notable en relación con otras realidades. En este sentido el montaje *La Misión* (1995) se reestrenó en Alemania con excelentes resultados porque era una obra, cuyo tratamiento era sumamente local, los alemanes descubren una creación que

15. VALENZUELA, Sergio. *La Historia Paralela. El diseñador teatral como narrador visual en la puesta en escena.* Tesis (Título de Diseñador Teatral) Santiago, Chile. Facultad de Arte. Departamento de Teatro. 2004. pp. 121

corresponde a un lugar tan foráneo, pero profundamente enraizada, por lo tanto, se propone al mundo e invita a ser conocido. Otro ejemplo de una participación substancial en el medio teatral internacional, fue el desplegado por la compañía de teatro La Puerta, quienes llevaron a escena la obra *Calias, Tentativas sobre la belleza* en el Teatro Nacional de Mannheim, esta experiencia es señalada por el director de la compañía Luís Ureta: “como una puesta en escena que dialoga con los materiales alemanes de una manera propia, con referentes nuestros, vivencias personales que no hubiesen logrado cristalizar si no es gracias a la experiencia previa de nuestra continua reformulación estética.”<sup>16</sup>

16. LAGOS, Soledad. *Persiguiendo al monstruo. La dramaturgia contemporánea en lengua alemana y sus directores en Chile- dialogo entre Luís Ureta y Soledad Lagos. Chile Vom Rand ins Zentrum*. 2008. pp. 68-73

### 5.3 CONSTATACIÓN DE NUEVAS HERRAMIENTAS PARA EL DISEÑO TEATRAL.

De acuerdo con los análisis realizados anteriormente a los montajes escénicos de: *Minimale* y *La Puerta* se han desprendido una serie de herramientas tecnológicas que permiten abrir el diálogo desde la: experimentación, teoría, creación, práctica y ante todo profesionalización del diseño teatral. Asimismo el objetivo central de este punto consiste en describir cada uno de los nuevos aportes que han generado las tecnologías en la escena teatral y como se han transformado en herramientas útiles para establecer innovadoras relaciones al interior de la escena, es decir, descorporalización del espacio escénico y mediatización de la escena. En este sentido, Valenzuela plantea que en los últimos años, las técnicas o códigos producidos por la televisión, por los sistemas de comunicación multidimensional, los espectáculos públicos masivos o publicitarios han proyectado códigos y mecanismos de representación que han afectado profundamente las teatralidades representadas en el teatro, las teatralidades sociales, los modos de representación visual o los discursos críticos sobre el objeto teatro.<sup>17</sup> Uno de los objetivos principales de este entrecruzamiento es transmitir al público la certeza de la inmediatez y la realidad. A pesar de que aún existe cierta susceptibilidad frente a los medios tecnológicos, actualmente la mayor parte de los espectáculos teatrales se arriesgan en la aplicación de diversos juegos mediales, que a continuación son detallados:

17. VALENZUELA, Sergio. *La Historia Paralela. El diseñador teatral como narrador visual en la puesta en escena*. Tesis (Título de Diseñador Teatral) Santiago, Chile. Facultad de Arte. Departamento de Teatro. 2004. pp. 84

## A) PROYECCIÓN DE IMÁGENES DIGITALES UTILIZADAS COMO ESCENOGRAFÍA.

Una de las preocupaciones que actualmente enfrenta la puesta en escena es mantener un diálogo coherente y concreto con la tecnología y los nuevos medios, en este sentido el montaje *Maleza* (2006) de la compañía del mismo nombre, recurre a la proyección de imágenes con el fin de permitir una interacción entre la interpretación de la actriz Paula Aros y un objeto escénico proyectado, esta escena es comentada en la siguiente cita: “una de las tantas acciones realizadas por la actriz Paula Aros, encarnando de manera tradicional uno de sus personajes, cercana al telón que proyectaba una escalera. En ese momento la actriz mueve su pierna como si fuera a subir a un peldaño de los proyectados y la escalera proyectada comienza a descender, mientras ella mueve su otro pie, pareciendo que sube otro peldaño, y así sucesivamente.”<sup>18</sup> En consecuencia, la integración de imágenes proyectadas en este montaje permite una mediatización de la actuación, en donde a partir de una proyección se construye la imagen de un objeto escénico, cediéndole al diseñador del montaje la posibilidad de evadir la construcción corpórea de ese objeto. No obstante, éste no es el único ejemplo, ya que en este tipo de conducción de la imagen digital se respalda en el montaje *Sin Sangre* (2007) de la compañía Teatrocinema, quienes han desplegado un atrayente formato escénico vinculado al lenguaje cinematográfico, llevando al límite la fusión del cine con el teatro, pero sin romper el

18. ESPINOZA, Marco y Miranda, Raúl. *Análisis de tres mutaciones particulares*. En su: *Mutaciones Escénicas mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago. Ril editores. 2009. pp. 85-114

ilusionismo primigenio de la cuarta pared teatral: “Es teatro visual extremado, sin prurito de rendir cuentas por una dramaturgia consistente. Es cine hecho escena, y su conquista más directa es a través de la imagen y no tanto del texto.”<sup>19</sup>

En *Sin Sangre* convive la proyección de un film de cine digital y recursos actorales usuales de caracterización con una manufacturada tramoya teatral, que funciona perfectamente con la tecnología de punta que modela la puesta, en consecuencia se destaca el siguiente comentario sobre el mecanismo desarrollado por la compañía: “Hay un dispositivo rectangular que hace las veces de pantalla donde se superponen imágenes provenientes de un proyector frontal y dos traseros, mientras el elenco se desplaza al interior ayudado por zonas iluminadas que rebota sobre ejes circulares.”<sup>20</sup> Asimismo los movimientos de los actores deben ser exactos porque no están en una escenografía construida, están dentro de imágenes proyectadas que varían constantemente. De esta forma, los vemos en una casa de campo, en un bosque, entre llamas, etc. Se justifica la utilización de imágenes digitales en la obra, ya que sería imposible construir todas estas escenografías de manera convencional, además los actores se demorarían una gran cantidad de tiempo en mover y cambiar los elementos escenográficos. En tanto, en el montaje *Héroes/03* de Minimale se utiliza la proyección en la pantalla del metro Los Héroes situándonos en un espacio escenográfico que confunde los límites entre la realidad y ficción, su inclusión en la puesta en escena expone un espacio público en el espacio íntimo del montaje.



*Sin Sangre* (2007) Fotografía: Arnaldo Rodríguez

19. MUÑOZ, Juan Antonio.  
*Sin Sangre: el perdón en tiempo real.*  
Revista Apuntes. (130), 2008  
pp. 5-8. //20. Op. cit



*Maleza (2006) Fotografía: Gonzalo Bavestrello*



*Sin Sangre (2007) Fotografía: Arnaldo Rodríguez*

## B) PROYECCIÓN DE IMÁGENES DIGITALES SOBRE EL MUNDO TELEVISIVO, ARTÍSTICO, CINEMATOGRAFICO Y PUBLICITARIO

Otros montajes asumen la incorporación de imágenes digitales proyectadas con la intención de aproximar el lenguaje televisivo en la escena, situando las obras en determinados contextos que a los directores les importa explorar. Un ejemplo es la Compañía Teatro Simulacro que para la puesta en escena de *Ulises o no* (2007), se apropió de imágenes publicitarias de la década de los ochenta, con el fin de contextualizar, apoyar la estética, el discurso y el panorama sociopolítico que se intenta remedar en la obra. También en *Calias, Tentativas sobre la belleza* (2007), se aprecia a través de la proyección de imágenes instancias de significación, que permiten al espectador reflexionar en torno a la escena, como consecuencia de éste fenómeno destaco la apropiación en la obra de imágenes de algunas obras de Van Gogh y Orlán, citas textuales al texto de Edmundo Burke, la proyección de escenas del largometraje *Elephant* de Gus Van Sant y la pintura *El rey de las habas* de Jacob Jordaens. Por otra parte del análisis realizado sobre el montaje *Mac...TV* (2000) de la compañía Minimale se desprenden diversas alusiones que se hacen a la cultura televisiva y la notable influencia de los mass media; en determinados momentos los actores coreografían música de la película *Grease*, Camilo Sexto y Rafaela Carrá, interactúan con imágenes de Discovery Channel, cartoons del Correcamino, musicales MTV o simplemente imágenes de evasión; al mismo tiempo se burlan de sus interpretacio-

nes mediante la alusión a estrategias orales de la tragedia clásica.

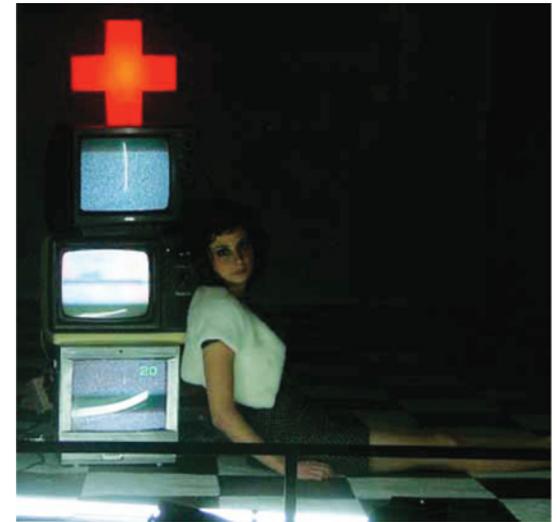
Otro ejemplo de la constante alusión a los mass media es el trabajo de Luís Barrales *La chancha* (2008), que consiste en: “El espacio, prácticamente vacío, es saturado con citas a la animación japonesa y las bandas de música emo; estas son las referencias que sumergen al espectador en ese mundo afectado, oscuro y abigarrado de nuevas generaciones crecidas bajo el influjo de las tecnologías digitales.”<sup>21</sup> En consecuencia, me parece interesante señalar las heterogéneas poéticas visuales que se han ido generando en el lapso de los últimos años y la introducción de formatos que unen el teatro con: el cine, el circo, el comic, el juego, la música, las tecnologías digitales, la teoría y la TV. Se trata, a fin de cuentas, de experimentaciones formales que han desencadenado la reeducación del ojo del espectador y la exploración de nuestro teatro en torno a la crisis de la representación y el simulacro.

21. OYARZUN, Carola y Opazo, Cristián. *Viajando y buscando eternamente. La nueva dirección en la escena chilena y sus modelos- las huellas de los grandes directores y grupos de la década de los 80 y 90. Chile Vom Rand ins Zentrum*. 2008. pp.18- 24

### C) PROYECCIÓN DE VIDEOS

La proyección de videos en escena tal vez es una de las herramientas del diseño de mayor antigüedad que actualmente se ha convertido en un recurso masivo utilizado por una gran cantidad de puestas en escena, entre las que destaco el montaje *Dospuntocero* (2006) de la Compañía Circo Virtual que durante todo el transcurso de la obra proyecta un video con la finalidad de transformarse en un soporte visual que deslimita físicamente el espacio escénico, trasladándolo a diversas locaciones. También el video se incorpora a las acciones de los intérpretes, fusionando la escena con la cinematografía. Dentro de ésta misma lógica, el montaje *Home* (2007) de Paula Aros y Trinidad Piris se incluye la proyección de un cortometraje, realizado a la manera de road movie, el cual se evidencia como objeto separado del concepto escénico, y al mismo tiempo, circunscrito a él, transformándose en un agente fundamental y protagónico a la hora de ser proyectada en la *performance*, ya que incluso las *performers* operan como espectadoras y detienen su acción escénica en virtud de su protagonismo.<sup>22</sup> En consecuencia, la integración de la *road movie* opera como hipermedio, debido a que se propone como un dominio de información transversal para el espectador, ya que traslada al presente de la presentación, un suceso ocurrido en otra realidad, en otro tiempo y otro espacio.<sup>23</sup>

Asimismo el proyecto escénico *Monologs* (2006) integra una pantalla gigante de



*Monologs* (2006) Fotografía: Jerónimo Pérez

22. ESPINOZA, Marco y Miranda, Raúl. *Análisis de tres mutaciones particulares. En su: Mutaciones Escénicas mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago. Ril editores. 2009. pp. 85-114

23.op.cit

televisión, en la que se proyectan de manera intercalada con la interpretación de los textos teatrales: imágenes, videos *clips* e información referente a la obra o al colectivo, en este sentido: “la presencia y uso del video en el proyecto tiene como fin la auto-documentación del objeto visual, en donde se explica a sí mismo a través de la imagen digital, permitiendo al espectador el fácil acceso al juego propuesto, ya que usa una lógica de narración y de hilación televisiva en donde el teatro puede ser consumido como proyección cinematográfica o como la programación aleatoria de una señal de TV.”<sup>24</sup>



*Dospuntocero* (2006) Fotografía: Macarena Simonetti

24. ESPINOZA, Marco y Miranda, Raúl. *Análisis de tres mutaciones particulares. En su: Mutaciones Escénicas mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo.* Santiago. Ril editores. 2009. pp. 61-84



*Home (2007) Fotografía: Paula Aros Gho // [www.homeperformance.wordpress.com](http://www.homeperformance.wordpress.com)*

#### D) VOCES Y SONIDO PREVIAMENTE GRABADO

Tal vez uno de los recursos más utilizados actualmente en teatro es el sonido previamente grabado. En montajes como *Dospuntocero* es importante la labor que cumple el sonido, ya que es un factor importantísimo de creación de atmósferas y matices, que van generando el ritmo, la cohesión y el flujo en la escena, facilitándole al montaje la indagación en disciplinas como la danza y el circo. Igualmente en el montaje *Dilema Nueva York* (2007) de la compañía Profeta Paranoia se genera un interesante fenómeno dialógico medial donde la voz de los actores consiste en un doblaje en vivo, ya que cada actor poseía un micrófono y sin mostrar su rostro emitía los textos de otro personaje, cuyo actor a su vez doblaba esa voz, generando los desajustes propios del doblaje al castellano de las sitcom estadounidenses, recalcando modismos norteamericanos intraducibles y exacerbando los desfases de las voces con la finalidad de denunciar aún más la falsedad del espacio recreado y lo absurdo de la situación. Por otra parte el sonido y las risas de los espectadores, también son efectos de sonidos previamente grabados y mediatizados a través de su reproducción. El doblaje en vivo es muy importante en este montaje, puesto que apela al cine y la televisión, aplicada a una ironización transcultural que apela al condicionamiento que sufre el público como espectador de televisión. Dentro de esta misma categoría es interesante destacar en *Sin Sangre* el uso del lenguaje

digital a través de la creación de una banda de sonido digitalizada que coexiste e interactúa de manera precisa con la tecnología análoga de la tramoya teatral, así lo expresa la siguiente cita: “El sonido también crea ilusiones espaciales. Una piedra que lanza el joven Tito desde el costado del auto detenido, se escucha caer al fondo de la sala. Otros sonidos como el fuego, la radio del auto o un violín se sienten en distintos sectores, creando un efecto envolvente.”<sup>25</sup> Asimismo en la escena final del montaje *Calias, Tentativas sobre la belleza* de la compañía La Puerta, hay ciertos textos mediatizados, es decir, que en vez de ser interpretados por los actores son reproducidos por un conjunto de grabadoras. En este sentido las actrices Roxana Naranjo y María Paz Grandjean interpretan a través de micrófonos y siguiendo el ritmo de la música la lista de 50 most beautiful persons de Peoples Magazine. También en el montaje *Héroes/03* de la compañía Minimale los actores utilizan en escena cuatro celulares y un teléfono público con el fin de dar presencia a un personaje ausente, así mismo las voces de los *performers* son reguladas por micrófonos, lo que tiene resonancia con la imagen cotidiana de gente hablando por móvil en todas partes, como si estuviesen dialogando con otro, es decir, una relación mediatizada, en tanto, el personaje ausente emerge de acuerdo a la propuesta de cada actor. Miranda logra plasmar a través de este recurso que el hombre no ha sabido, ni podido encontrar una manera distinta de comunicarse y solo lo logra a través de los medios.



*Dilema New York* (2007) Fotografía: Eduardo Pavez

25. ESPINOZA, Marco y Miranda, Raúl. *Mutaciones en el teatro chileno contemporáneo. En su: Mutaciones Escénicas mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago. Ril editores. 2009. pp. 61-114

## E) ZAPPING DE IMÁGENES QUE COMPONEN LA PUESTA EN ESCENA

La herramienta *zapping* en la puesta en escena consiste en la creación de simultáneas y variadas imágenes espaciales que coexisten en una puesta en escena.

El *zapping* es un recurso escénico que deriva de la televisión, ya que se conjugan en ella diversos mundos visuales y espaciales. Es importante esta herramienta para el diseño teatral, ya que le permite al diseñador componer diversos espacios de acción de manera digital en la puesta en escena. Un ejemplo de la herramienta *zapping* se constata en la obra *Sin Sangre*, en ella coexisten: la pantalla que crean imágenes digitales y la tramoya teatral análoga, con el fin de generar diversos espacios en los que se desarrolla la narración teatral. La activación de las pantallas de proyección produce el ilusionismo narrativo del montaje comentado por la crítica: “Lo teatral es la presencia real de los actores en el escenario. Sus movimientos deben ser exactos porque no están en una escenografía construida, están dentro de imágenes proyectadas que varían constantemente. Los vemos en una casa de campo, en un bosque, entre llamas; todos escenarios que cambian con la rapidez propia del cine.”<sup>26</sup>

Asimismo en el montaje *Ulises o no* de la compañía Teatro Simulacro, la utilización de la pantalla digital también se convierte en un generador de nuevos espacios que interactúan con la escenografía concreta de la escena, en este sentido es importante rescatar el siguiente comentario: “Es por esta razón que las posibilidades espaciales son flexibles e innumerables: un set de televisión, un mall, un barco,

26. ESPINOZA, Marco y Miranda, Raúl. *Mutaciones en el teatro chileno contemporáneo*. En su: *Mutaciones Escénicas mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago. Ril editores. 2009. pp. 61-114

una isla y un prostíbulo.”<sup>27</sup> En *Electronic City* de la compañía La Puerta, la proyección de videos con algunas escenas donde participan los personajes Tom y Joy son exhibidas con la finalidad de ampliar el espacio escénico hacia otras locaciones interiores y exteriores (afuera del hotel, en el aeropuerto, en el pasillo del hotel, en el dormitorio, etc.) sin la necesidad de construir esos espacios concretamente en la escena. Asimismo la ficción también va girando constantemente, es posible reconocer en *Electronic City* espacios como: un *reality show*, un programa de TV, la teleserie, la película en el aeropuerto, etc. También en el montaje *Calias, Tentativas sobre la belleza* se observa la interacción de diversos espacios en escena, ya que, la escenografía se compone de múltiples materiales que son manipulados por los actores con el fin de transformar el espacio escénico en: un taller, un laboratorio, una instalación, etc.

En tanto, según el análisis realizado del montaje *Héroes/o3* de la compañía Minimale, el efecto zapping se hace evidente, desde el momento en que los espectadores tienden a captar fragmentos de la obra, debido a los variados planos escénicos de los performers que se proyectan en los monitores. Asimismo en *Mac...TV* los 30 televisores siempre encendidos durante la obra tienen la particularidad de ser testigos ominosos de lo que pasa sobre el escenario y entre el público y, al mismo tiempo, surgir la envergadura omnipresente e inextinguible de los mass media, el constante *zapping* provocado por los bombardeos de imágenes a través de los monitores estimula la fragmentación de la escena.

27. ESPINOZA, Marco y Miranda, Raúl. *Mutaciones en el teatro chileno contemporáneo. En su: Mutaciones Escénicas mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago. Ril editores. 2009. pp. 61-114



*Ullises o no (2007) Fotografía: Eduardo Cerón*



*Sin Sangre (2007) Fotografía: Arnaldo Rodríguez*

## F) USO DE DIVERSOS PLANOS CINEMATOGRAFICOS Y TELEVISIVOS EN LA PUESTA EN ESCENA

Como ya he dicho, el acercamiento del teatro a los lenguajes televisivos y cinematográficos ha generado una revolución en la manera de diseñar y dirigir una puesta en escena. Una de las herramientas que con frecuencia utilizan los diseñadores y directores es componer a partir del juego de diversos planos, destacándose los recursos del cine (el close-up, el plano medio) y en especial el corte y la edición. La ex compañía La Troppa fue una de las iniciadoras en indagar en este tipo de lenguaje, dedicando mucho tiempo a solucionar los enlaces de las escenas, integrando consideraciones dramáticas y prácticas. Evitando reiteraciones, prefiriendo que la acción avance a saltos, en sus núcleos dramáticos, y que el espectador complete en su mente lo ocurrido entre las secuencias, en consecuencia con lo expresado Laura Pizarro comenta: “Hay descubrimientos del lenguaje cinematográfico que nos estimulan y exigen una capacidad de síntesis narrativa. En vez de completar un gesto, lo cortamos y vamos a otra cosa: cambio de toma, cambio de plano, apoyados por la luz, la música, un cambio de bastidor. Cambiamos en vivo, sin dejar cabos sueltos. Los enlaces tienen que ser simples pero efectivos: hay que estar muy lúcidos para hacer fluir el relato, para no irlo trancando. En eso el cine nos da pautas de cómo narrar. Pero no hay que confundir: nosotros hacemos teatro, con

todo el riesgo de la presencia del actor ante el público, desarrollando paso a paso la narración.”<sup>28</sup> En el montaje *Electronic City* también se intenta sacar partido a las diversas tomas que se pueden generar a través de la filmación en vivo, es el caso en que la actriz Macarena Silva toma una filmadora y comienza a seguir a Tom en escena, mientras lo filma con la cámara desde múltiples ángulos. Esta filmación es proyectada instantáneamente en la pared de fondo de la sala, con la intención de reproducir esa actuación, mediatizándola a través de la proyección. Según el análisis ya realizado del montaje *Héroes/03* de la compañía Minimale, se propone la utilización de cuatro monitores de televisión en donde se proyectan simultáneamente las imágenes de los *performers* al ser grabados por cuatro cámaras ubicadas en diferentes ángulos de la escena como un plano general, medio, americano y primer plano y una pantalla en donde se proyecta la imagen exterior de la estación de metro Los Héroes en un plano general.

De acuerdo con los análisis realizados en ésta tesis, se puede concluir que todas las herramientas digitales mencionadas anteriormente son parte fundamental para el desarrollo práctico del diseño teatral y de la puesta en escena en la actualidad.

No se puede desconocer que la inclusión de estas herramientas ha provocado cambios inesperados en cuanto a los modos de concebir el diseño, tanto en el aspecto teórico como práctico. Por ejemplo, la velocidad con que actúan estas herramientas permiten la generación simultánea de múltiples espacios conviviendo al mismo

28. HURTADO, María de la Luz. *Gemelos: un prodigio de la Troppa*. *Revista Apuntes*. (116). 1999. pp. 7-44

tiempo, pues sería imposible construir con las herramientas tradicionales del teatro estos espacios; sin embargo, se considera importante la convivencia entre la utilización de herramientas tradicionales e innovadoras, como demostración de la heterogeneidad que se vive en el teatro.



## BIBLIOGRAFÍA

BAUDRILLARD, Jean.

*Cultura y Simulacro.*

Brasil. Editorial Cairos S.A. 2005

BANG, LARSEN LARS., BLASE, CHRISTOPHER., DZIEWIOR, YIL-  
MAZ., RIBETTES, JEAN-MICHEL., STANGE RAIMAR., TITZ, SUSAN-  
NE., VERWOERT, JAN., WEGE ASTRID.

*Art at the turn of the millennium.* London.

Editors Burkhard Riemschneider Uta Grosenick. 1996. 575p

BARRIA, MAURICIO. *Calias o el efecto fuera de si.*

Revista Apuntes. (130). pp.: 83-89. 2008

BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la reproductividad técnica.*

México. Editorial Itaca. 2003. 127p

BOURRIAUD, NICOLAS. *Postproducción.*

*La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma  
el mundo contemporáneo.*

Buenos Aires. Editorial Adriana Hidalgo S.A. 2004. 123p

BREA, JOSE LUIS. *Estudios Visuales: La epistemología de  
la visualidad en la era de la globalización.*

Madrid. Editorial Akal S.A. 2005. 244p

BRUNNER, JOSE JOAQUIN.

*Educación e Internet ¿La próxima revolución?*

Santiago. Fondo de la Cultura Económica S.A. 2003. 218p

CARVAJAL, FERNANDA., VAN DIEST, CAMILA.

*Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008.*

Santiago. Editorial Cuarto Propio. 2009

COPELLO, FRANCISCO.

*Fotografía de Performance.*

*Análisis autobiográfico de mis performance.*

Santiago. Editorial Ocho libros editores Ltda. 1999. 199p

DERY, MARK.

*Velocidad de Escape. La Cibercultura en el final del siglo.*

Madrid. Editorial Siruela S.A. 1998. 397p

DE TORO, ALFONSO.

*Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria,  
transcultural y transtextual en las ciencias del teatro, en el contexto  
de una teoría postmoderna y postcolonial de hibridez e inter-medialidad.*

Leipzig. 2002

DEVIA, CATALINA.

*Re-guiando la visión al espectador. Visual Arts y Diseño Integral – la escena que se mira  
para verse a si misma.*

*Chile Vom Rand ins Zentrum.* pp. 32-35. 2008

DIAZ, JORGE.

*Topografía de un desnudo.* Santiago. Editora Santiago. 1967. 83p

DIEGUEZ, ILEANA.

*Escenarios Líminales: Teatralidades, performance y política.*

Buenos Aires. Editorial Atuel. 2007. 224p

ESPINOZA, MARCO., KNUCKEY, JOHN., MURAY, NELDA.,

ZUÑIGA, OMAR. *Dramaturgia nueva.*

*Análisis de los recursos formales y discursivos de la dramaturgia  
chilena contemporánea.* Santiago. CENTIDO. 2006. 236p

ESPINOZA, MARCO., MIRANDA, RAUL.  
*Mutaciones Escénicas. Mediamorfosis, Transmedialidad y Postproducción en el teatro chileno contemporáneo.*  
Santiago. Ril editores. 2009. 196p

FOSTER, HAL., HABERMANS, J., BAUDRILLARD, J.,  
*La Posmodernidad.* Barcelona. Editorial Kairos S.A. 1998. 238p

GIANNETTI, CLAUDIA.  
*Estética Digital-Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología.*  
Brasil. Editorial Belo Horizonte: C/Arte. 2006. 240p

GOLDBERG, ROSELEE.  
*Performance Art: desde el futurismo hasta el presente.*  
2º ED. Barcelona. Editorial Destino: Thames and Hudson. 2002. 232p

GUASCH, ANA MARIA.  
*La crítica dialogada. Entrevista sobre arte y pensamiento actual (2000-2006).*  
Murcia. Ediciones Centro de Documentación y Estudios avanzados de ArteContemporáneo. 1995. 151p

GUASCH, ANA MARIA.  
*El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural.*  
Madrid. Editorial Alianza. 2005. 597p

GUTIERREZ, MARIA ASUNCION.  
*Internet y Libertad. Ampliación Tecnológica de la esencia humana.*  
Sevilla. Editorial Comunicación Visual. 2005. 160p

HORROCKS, CHRISTOPHER.  
*Marshall McLuhan y la Realidad Virtual.*  
Barcelona. Editorial Gedisa S.A. 2004. 97p

HEIDEGGER, MARTIN.  
*El origen de la obra de arte.*  
Santiago. Ediciones Depto de Estudios Humanísticos. 1976. 58p

HURTADO, MARIA DE LA LUZ.  
*Gemelos: un prodigio de la Troppa.*  
Revista Apuntes. (116). pp. 7-44. 1999

JAMERSON, FREDERIC.  
*El giro cultural.*  
*Escritos seleccionados sobre el postmodernismo 1983-1998.*  
Buenos Aires. Editorial Manantial. 1998. 255p

---

*La Posmodernidad. Foster, Habermans, Baudrillard y otros.*  
México. Editorial Colofón. 1998

JARA, ROLANDO.  
*Fragmentos sobre Calias, tentativas en torno a la belleza.*  
Revista Apuntes. (130). pp.: 49-53. 2008

KRAUSS, ROSALIND.  
*Pasajes de la escultura moderna.*  
Madrid. Editorial Akal S.A. 2002. 292p

KUSPIT, DONALD., VAN POYEN, MARK, V., GANIS, WILLIAM., DUQUE, FELIX.  
*Arte digital y videoarte.*  
*Transgrediendo los límites de la representación.*  
2ª. ED. Madrid. Editorial Pensamiento. 2006. 206p

LAGOS, SOLEDAD.

*Persiguiendo al monstruo. La dramaturgia contemporánea en lengua alemana y sus directores en Chile- dialogo entre Luis Ureta y Soledad Lagos.*  
*Chile Vom Rand ins Zentrum.* 2008. pp: 68-73

LIPOVESTKY, PILLES., SEBASTIAN, CHARLES.

*Los Tiempos Hipermódnos.* Barcelona. Editorial Anagrama S.A. 2006. 138p

MARAMBIO, MERCEDES.

*Espacio sobre Espacio. Las oportunidades que entrega la instalación plástica al trabajo del diseñador teatral. Tesis (Título de Diseñador Teatral).*  
Santiago. Chile. Facultad de Arte. Departamento de Teatro. 2003. 141p

MIRANDA, RAUL.

*Demoliendo la idea de representación. En: Coloquio Internacional de Artes Escénicas. Desafíos de la crítica ante la emergencia de nuevos lenguajes: teatro, danza, performance (16 al 20 de marzo del 2009).* Santiago. Universidad de Chile. Facultad de Arte. Escuela de Teatro.

MOULIAN, TOMAS.

*Construir el futuro. Aproximaciones a proyecto de país.*  
Santiago. Ediciones LOM. 2002

MUÑOZ, JUAN ANTONIO.

*Sin Sangre: el perdón en tiempo real.* Revista Apuntes. (130). pp. 5-8. 2008

OYARZ N, CAROLA., OPAZO, CRISTIAN.

*Viajando y buscando eternamente. La nueva dirección en la escena chilena y sus modelos- las huellas de los grandes directores y grupos de la década de los 80 y 90.*  
*Chile Vom Rand ins Zentrum.* pp. 32-35. 2008

PAVIS, PATRICE.

*El teatro y su recepción semiológica, cruce de culturas y postmodernismo.* La Habana. UNEAC: Casa de las Américas: Embajada de Francia en Cuba. 1994. 237p

---

*Teatro contemporáneo: imágenes y voces.*

Santiago. Ediciones LOM. 1998. 229p

---

*La crítica teatral ante la puesta en escena.*

Revista Conjunto. (144). pp: 8-13. 2007

PICAZO, GLORIA.

*Estudios sobre Performance.*

Sevilla. Centro Andaluz de Teatro Productora Andaluza de Programas Sevilla. 1993. 293p

PIÑA, JUAN ANDRES.

*Teatro chileno contemporáneo: antología.*

Madrid. Edición Centro de Documentación Teatral: Sociedad Estatal Quinto Centenario: Fondo de Cultura Económica. 1992. 1251p

SCHECHNER, RICHARD.

*Performance. Teoría y Prácticas Interculturales.*

Buenos Aires. Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil. 2000. 281p

SCHULTZ, MARGARITA.

*El factor humano en la cibercultura.* Buenos Aires.

Editorial Alfagrama S.R.L. 2007. 238p

TROC, ROCIO.

*Escenografía teatral y posmodernidad.*

Tesis (Título de Diseñador teatral).

Santiago. Chile. Universidad de Chile. Facultad de Arte. 2005. 219p

URETA, LUIS.

*Compañía de teatro La Puerta: Perfil de un colectivo independiente en busca de una poética.* Revista Apuntes. (114). pp: 104-111 1998

---

*Chilertage.* Revista Apuntes. (130). pp: 46-48. 2008

VIDAL, HERNAN.

*Tres argumentaciones postmodernistas en Chile: Revista de crítica cultural, José Joaquín Brunner, Marco Antonio de la Parra, Hernán Vidal.* Santiago. Mosquito Editores. 1998. 157p

VALENZUELA, SERGIO.

*La historia paralela: el diseñador teatral como narrador visual en la puesta en escena. Tesis (Título de Diseñador teatral).* Santiago. Universidad de Chile. Facultad de Arte. Escuela de Teatro. 2004. 131p

---

*Hacia un Arte de Acción Transdisciplinar. En: Coloquio Internacional de Artes Escénicas. Desafíos de la crítica ante la emergencia de nuevos lenguajes: teatro, danza, performance (16 al 20 de marzo del 2009).*

Santiago. Universidad de Chile.

Facultad de Arte. Escuela de Teatro. 131p

VIRILIO, PAUL.

*La máquina de visión.* 2ª. ED. Madrid. Editorial Cátedra. Signo e Imagen S.A. 1998. 99p

---

*El arte del motor, aceleración y realidad virtual.*

Buenos Aires. Editorial Manantial. 1998. 168p

---

*El ciber mundo la política de lo peor.* 2a. ED. Madrid. Editorial Cátedra Teorema. 2005. 114p

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS EN LINEA

LACANNA, Germán.

*El teatro posdramático. Lendo más allá del drama.*

[en línea] <<http://www.leergratis.com/otros/el-teatro-posdramatico.htm>> [consulta: 21 noviembre 2009]

