

MUTACIONES ESCÉNICAS

RIL editores
bibliodiversidad

MARCO ESPINOZA / RAÚL MIRANDA
COLABORACIÓN: MARÍA PAZ VALDÉS

Mutaciones escénicas

Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro
chileno contemporáneo



RiL editores

XXX Pavez Bravo, Jorge
P Identidad, amor y trascendencia / Jorge Pavez
Bravo. -- Santiago : RIL editores, 2009.

XX p. ; 21 cm.
ISBN: 978-956-284-XXX-X

1 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX. 2 XXX XXX X
X XX.



Identidad, amor y trascendencia
Primera edición: abril de 2009

© Jorge Pavez Bravo, 2009

Registro de Propiedad Intelectual
N° 175.273

© RIL® editores, 2009
Alfárez Real 1464
750-0960 Providencia
Santiago de Chile
Tel. (56-2) 2238100 • Fax 2254269
ril@rileditores.com • www.rileditores.com

Composición, diseño de portada e impresión: RIL® editores

Impreso en Chile • Printed in Chile

ISBN 978-956-284-XXX.X

Derechos reservados.

PRÓLOGO de Andrés Grumann Sölter.....11

INTRODUCCIÓN.

Todas las pantallas del mundo.....21

CAPÍTULO I

Mutaciones.....29

1. Mediamorfosis.....30

2. Transmedialidad.....37

3. Postproducción.....40

CAPÍTULO II

Modelo de análisis de mutaciones escénicas.....45

1. Mediamorfosis escénica.....46

1.1 Módulos de contenido.....46

1.2 Módulos formales.....49

2. Transmedialidad escénica.....52

2.1 Módulos de contenido.....52

2.1 Módulos formales.....55

3. Postproducción escénica.....	60
3.1 Módulos Formales.....	60
3.2 Módulos de Contenido.....	65

CAPÍTULO III

Mutaciones en el teatro chileno contemporáneo.....	75
1. “MALEZA” (2006). Un cuento en teatroanimación.....	76
2. “2.0” (2006). Mejorando las disciplinas originales.....	80
3. “MONOLOGS” (2006). Instalación urbana.....	84
4. “DILEMA NUEVA YORK” (2007). La primera obra doblada al castellano.....	87
5. “ULISES O NO” (2007). La dramaturgia como mutacion escénica.....	92
6. “CALIAS, TENTATIVAS SOBRE LA BELLEZA” (2007) El nuevo uso de los elementos teatrales.....	97
7. “CRISTO” (2008). La deconstrucción de la imagen.....	101

CAPÍTULO IV

Análisis de tres mutaciones particulares.....	105
1. “HEROES/03” Un transgenerismo digital Por María Paz Valdés.....	106
2. “SIN SANGRE” La reacción ilusionista Por Raúl Miranda.....	116
3. “HOME” Esculturas vivientes transmediales. Por Marco Espinoza.....	126

CAPÍTULO V

Puntos de vista. Las pantallas locales en escena.....	141
1. Panorámica general de una escena local mutante.....	142
2. El problema del actor.....	145
3. Acoger la diferenciaa como nuestra.....	148
4. Superación de conceptos. Reprogramar el futuro.....	149

ANEXOS.

1. Fotografías de puestas en escena analizadas..... 154
2. Catastro de obras de mutaciones escénicas
(1997-2008).....

BIBLIOGRAFÍA.....

VERSIÓN EN INGLÉS/ENGLISH VERSION.....

Un prólogo debería propiciar, quizás allanar el camino de lectura y estudio de una propuesta editorial. Me gustaría comenzar, tal como lo hicieron los autores del presente libro, presentando un conjunto de categorías provenientes de diversas disciplinas para estructurar un modelo de análisis de lo escénico en el contexto de las nuevas formas teatrales. No me voy a detener en ejemplos (como si lo hacen pertinentemente los autores) porque un ejercicio de esas características comprometería un ensayo de mayor extensión que, al menos por ahora, se lo dejó a los autores del presente libro.

Cabe destacar que lo fundamental en la propuesta de las *Mutaciones Escénicas* esta en presentar un marco conceptual que permita estructurar un ejercicio de análisis de las nuevas formas teatrales en el teatro chileno contemporáneo. De allí la tesis fundamental de rearticular la necesidad de posicionar un grupo de nuevas herramientas conceptuales para interpretar el teatro que emerge de las nuevas generaciones escénicas. La pregunta que me surge inevitablemente aquí es: ¿existen otros modelos de análisis de artes escénicas en el contexto chileno? La respuesta lapidaria,

sin lugar a dudas, es no. He aquí una importante introducción a la paradójica situación que vive el contexto escénico chileno: por un lado emergen nuevas generaciones de artistas que llevan a cabo nuevas formas teatrales y que requieren de la discusión teórica, histórica y crítica de sus propuestas y, por otro lado, no existe un *corpus* teórico sistemático y consistente (al menos en nuestro medio) que sostenga y fundamente la emergencia de los nuevos lenguajes escénicos, ni menos la formación en ellos.

1. De mutaciones y lo escénico

Lo primero que me interesa presentar aquí es básico, pero altamente importante de esclarecer conceptualmente: ¿a qué se refieren los autores cuando emplean el término mutación? Y, a continuación ¿qué es lo que muta en este contexto? Me gustaría responder brevemente a ésta última interrogante: lo que muta aquí son las distintas estrategias con las que se pone en escena el teatro contemporáneo, aquello que está, se presenta, se produce y reproduce en el contexto de los procesos de creación y se deja percibir en el acontecimiento teatral. A la par de esta idea general y como punto de anclaje de donde emergen las distintas hipótesis que arroja el libro, la propuesta de Marco Espinoza y Raúl Miranda se detiene en un aspecto muy puntual que, a juicio de los propios autores, genera un sin fin de transformaciones escénicas: las mutaciones que introduce el lenguaje digital en el contexto de un grupo de diez propuestas escénicas de la última década en Santiago de Chile. Pero la propuesta de los autores trasciende, a mi juicio, la utilización del digital en las propuestas escénicas. La principal problemática que se nos presenta aquí está en un cuestionamiento de ciertos esquemas previamente establecidos y la necesidad de abrir y ampliar los sentidos a otras perspectivas para lo escénico.

Las *Mutaciones Escénicas* contienen tres conceptos que deben articular el marco teórico general para llevar a cabo un ejercicio de análisis: *mediamorfosis*, *transmedialidad* y *postproducción*. No es de extrañar, entonces, que la propuesta se presente como una instancia que expanda el marco de referencias conceptuales para lo propiamente escénico y, por lo tanto, las posibilidades de aproximación al fenómeno que se persigue estudiar. Desde esta perspectiva el giro que presenta la *mediamorfosis* se mueve a la par de la evolución en nuevas tecnologías (sustentadas, sobre todo, en el lenguaje digital). Lo sugerente aquí es el uso que hacen los autores del concepto de *mediamorfosis* respecto a la *complejidad* y *coexistencia* que presenta lo escénico. De allí que las estrategias de escenificación que introduce el lenguaje digital permitan el contagio híbrido que subyace al concepto de *transmedialidad*. Es por esto que la *autoreferencialidad* y la *autopresentación* se transforman en los principales elementos de una propuesta escénica¹ de lo contemporáneo. De allí, entonces, se deja desprender una idea fundamental para los estudios teatrales que presentan los propios autores: “problematizar la escena, buscar sus límites, y reconocerse en sus posibilidades” (p.53). La “reflexión del teatro sobre sí mismo” (p.54) y en el marco de una ampliación de la noción de teatralidad como recalcan los autores. Se trata de la necesidad de dirigir el análisis a las distintas y variadas estrategias de escenificación y el llevarse a cabo de la *performance*², tanto en su dimensión artística como cultural. A la utilización de todos estos conceptos

¹ Ver Lehmann, Hans-Thies. 1999. *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.

² Aquí utilizo el concepto de *performance* para denotar el carácter único e irreplicable que contiene cualquier acontecimiento y/o situación escénica. Aunque está relacionado con los movimientos del *Happening* y el *Performance Art* de la década de los sesenta, la utilización de *performance* debe entenderse como una herramienta terminológica que se concentra en el acontecer escénico (que involucra a actores y espectadores en un mismo espacio-tiempo). Para esto ver Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. Existe traducción al inglés. Próximamente existirá una traducción al español.

les subyace la necesidad de ampliar los límites de lo que tradicionalmente se denomina teatro, danza, etc.

A propósito de esa ampliación (metodológica, disciplinar, estética y política³) es que interesa detenerse ahora en la primera pregunta que nos hacíamos antes, esto es, en el uso del concepto de Mutación: ¿qué se entiende por mutación? o bien ¿cómo se enfrentan las nuevas formas teatrales a las transformaciones que presenta la emergencia de los llamados “nuevos medios” y el “lenguaje digital”?

Proveniente de la genética y la biología, una mutación es *“una alteración o cambio en la información genética (genotipo) de un ser vivo y que, por lo tanto, va a producir un cambio de una o varias características, que se presenta súbita y espontáneamente, y que se puede transmitir o heredar a la descendencia.”* (Wikipedia) El concepto de mutación fue introducido en 1901 por Hugo de Vries y tiende a presentar varias dimensiones que involucran distintas consecuencias de orden genético-biológico y que los autores del presente libro irán desplegando a lo largo del mismo. Es por esto que la propuesta metodológica del presente libro persigue la apropiación y rearticulación del concepto de mutación para el fenómeno escénico. Detengámonos unos minutos en ésta definición de mutación junto a lo que he llamado las etapas de transición de la mutación a lo escénico.

³ El carácter político en estas nuevas formas teatrales ya no se encuentra en la referencialidad temática que propone un texto dramático, sino en el cuestionamiento al interior de las estrategias de escenificación. De alguna manera el fondo emerge de la forma en que se presentan, su llevarse a cabo o performatividad. Para esto ver también Kirby, Michael. 1987. *A formalista theatre*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia..

2. Etapas de transición de las mutaciones - escénicas

Es en este marco, entonces, que interesa detenerse en algunas etapas de transición que se dejan desprender de la definición de mutación antes expuesta y establecer algunos paralelos respecto al fenómeno escénico:

Lo primero que llama la atención es que una mutación (escénica) involucra (i) *una alteración y posible cambio en lo escénico* (no revolución, ni subversión). Lo que se altera o cambia son los soportes y las estrategias de escenificación que se elijen al incorporar nuevos lenguajes y, sobre todo, algunas tecnologías (la digital) que expanden las posibilidades estéticas y disciplinares de cada propuesta. Lo segundo es que se trata de un (ii) *giro que se presenta súbita y espontáneamente* en la escena teatral, cuestionando los modelos estéticos (de tiempo, espacio, cuerpo, medios y texto⁴) que han imperado durante la corta historia del *Arte del Teatro*⁵ y rehabilitando el antiguo concepto de la *Opsis* que ya Aristóteles había relegado a su baúl de los recuerdos a favor del *Epos*⁶. Finalmente se presenta el gesto de publicar una propuesta de análisis que establece la necesidad de (iii) *transmitir o heredar a las nuevas generaciones* los planteamientos estéticos, pero por sobre todo, teóricos que fundamentan a las nuevas formas teatrales para estimular los fundamentos de una revolución del teatro.

⁴ Lehmann, 1999.

⁵ Aunque con una larga historia que remite a las formas teatrales de la Grecia helénica, los orígenes del arte del teatro como una disciplina autónoma se formalizan recién alrededor del 1900 cuando un grupo de artistas escénicos estructuran una revolución del teatro buscando, entre muchas otras características, independizarse de la literatura, experimentar con el espacio escénico y recuperar al espectador como co-jugador. De todas éstas iniciativas surge la figura central del director de escena. Para esto ver, entre otros *El Arte del Teatro* (1905) de Edward Gordon Craig.

⁶ Ver *Poética*, libro IV.

Desde ésta perspectiva general, la presentación de un modelo de análisis de las nuevas formas teatrales chilenas junto a los conceptos de transmedialidad, mediamorfosis y postproducción pretende, como lo fundamentan claramente sus autores en el libro, “instalar en la reflexión teatral, el empleo de conceptos que hasta ahora se encuentran en desuso por desconocimiento y/o olvido, posibilitando de esta manera, que la presencia de nuevos medios en la escena contemporánea, no sea entendida como una mera cita al lenguaje audiovisual y al despliegue de recursos, sino más bien, que la aparición y el uso de estos nuevos medios, se puedan asumir como eje constitutivo esencial del fenómeno dramático teatral, en donde el punto de partida del análisis de cualquier puesta en escena, pueda ser su concepción transmedial” (p.45).

3. Los efectos nocivos de las mutaciones escénicas

Me interesa rearticular algunas de las características que presenta la noción de mutación y deconstruirlas junto a sus posibles efectos nocivos para el contexto escénico. La definición del concepto de mutación arroja al menos tres (3) efectos nocivos que me interesaría presentar y rearticular escénicamente: “la mayoría de las mutaciones son letales, pero también pueden producir numerosas enfermedades hereditarias, congénitas y enfermedades crónicas en el adulto. Muchos de los contaminantes ambientales son agentes mutagénicos que no sólo afectan al ser humano sino también a los componentes biológicos de los ecosistemas, provocando en muchos casos severos desequilibrios y daños permanentes.” ¿Cuál es la nocividad de las mutaciones escénicas? Desde aquí, entonces, algunos paralelismos a mi modo de ver, sugerentes para la discusión de las nuevas formas teatrales:

a. Las mutaciones escénicas pueden llegar a ser letales.

El cuestionamiento de forma y fondo que los creadores escénicos llevan a cabo en sus diversas propuestas escénicas pueden conducir a una desarticulación o simplemente eliminación de supuestos disciplinares, permitiendo la apertura y experimentación con otras herramientas provenientes de múltiples instancias. Desde esta perspectiva, la letalidad de éstas propuestas escénicas se rearticula como un conjunto de transformaciones que persiguen cuestionar las verdades tradicionalmente impuestas y establecer nexos entre diversas disciplinas y/o saberes. El paradigma que muchas de estas nuevas formas teatrales buscan derrocar (sería ingenuo de mi parte el plantear la muerte del texto literario, sobre todo teniendo presente su poderosa influencia en la historia del teatro occidental hasta nuestros días) es la del texto dramático como único lugar de enunciación de lo que denominamos teatro. Pero la letalidad de las mutaciones escénicas también compromete (insisto no necesariamente elimina) el carácter analógico de las propuestas escénicas y lo transforma por el “lenguaje digital” que establece nuevas inquietudes tanto a la práctica y estética escénica.

b. Las transformaciones contaminan los ambientes en que operan provocando severos desequilibrios y daños permanentes.

Las transformaciones que comprende el proceso de las mutaciones escénicas emergen como una necesidad de posicionar la desarticulación y los desequilibrios necesarios para derrocar las mismas verdades aparentemente impuestas que mencionaba anteriormente. *Contagian* y *ensucian* los ambientes por los cuales se mueven generando múltiples transformaciones en el “ecosistema” tanto escénico como cultural y, por lo tanto, político-social.

De allí que presentan una rearticulación y valoración distinta cuyo eje de enunciación compromete aspectos anteriormente poco estudiados o simplemente no tomados en cuenta. Me refiero al llevarse a cabo de acciones, movimientos y gestos *en escena*. A esto, la teoría del teatro, le suele llamar su *performatividad*. Y es justamente ésta importante dimensión de lo escénico (recorremos que también, y complementariamente, existe la importante dimensión semiótica de análisis de lo escénico) la que provoca desequilibrios estético-políticos en la formulación teórica y, sobre todo, de análisis de los fenómenos teatrales. No deja de ser importante señalar que siempre existirá una resistencia colectiva a la experimentación escénica. Lo vemos tanto en los creadores que deben decidir si aceptan el riesgo de la experimentación como en los espectadores que no se identifican con lo presentado en escena y, también, en los críticos que no tienen con que o simplemente no saben como enfrentar una crítica de las nuevas formas teatrales.

c. Producen (arrastran) numerosas enfermedades hereditarias, crónicas y congénitas.

Los efectos que producen las mutaciones comprenden un apartado pocas veces estudiado que puede llegar a arrastrar la producción escénica a un pozo sin fondo. El peligro en el que pueden caer muchos de éstos ejercicios es el mantenerse en la mera reproducción cultural de técnicas producto de las condicionantes socio-culturales que estructuran a un país. Éstas condicionantes son las que, en definitiva, instituyen la legitimidad y capacidad del proceso de apropiación escénica y las que, en definitiva, legitiman la real posibilidad de las transformaciones escénicas en una cultura. Las enfermedades aparecen cuando el soporte socio-cultural no contiene la suficiente fuerza experiencial para sostener las múltiples mutaciones. Si bien las enfermedades producen trans-

formaciones necesarias al sistema, también introducen ciertos vicios que, de no mediar condiciones socio-culturales sólidas, terminan por transformarse en hereditarias, crónicas y finalmente congénitas. La pregunta obvia que surge aquí sería: ¿cuales son estas enfermedades hereditarias, crónicas y congénitas? Me parece que el término *postproducción escénica* que proponen los autores nos sirve para responder a esta importante interrogante. La *postproducción* es entendida como el proceso que agrupa un conjunto de estrategias previamente elaboradas que formulan una propuesta artístico-estética y/o cultural. El gran peligro, entonces, es que las estrategias de *postproducción* estética que elijan los artistas no estén fundamentadas en un conjunto de condiciones socio-culturales básicas para traspasar el abismo que separa la enfermiza reproducción (la copia) de la necesaria y múltiple apropiación artístico-cultural que emerge con/desde las nuevas formas teatrales.

Queda pendiente una discusión terminológica que aborde, relacione y tensione la noción de *postproducción* con el concepto de *escenificación* proveniente de los estudios teatrales. Si bien el primero refiere al proceso a través del cual se enriquece una propuesta estética junto al digital y la transmedialidad -o sea, y como lo explican los autores, “cuando diversos medios se manifiestan dentro de un concepto estético”- mientras con el segundo se entiende la producción estético-material ideada y planificada previamente y con posterioridad al acontecimiento-performance. La *escenificación* debe entenderse como un proceso de apropiación intencional que persigue establecer un grupo de estrategias (no necesariamente originales ni brutas) para poner en escena una “obra”, mientras la propuesta de análisis que presentan los autores comprende una expansión de éste horizonte hacia la dimensión fenomenológica que introduce la percepción sensorial del complejo sistema escénico (al menos el mutuo contagio *entre* actores y espectadores *en* escena). Y será justamente este *entre* el

que se transforme en el centro desde el cual establecer cualquier análisis de los fenómenos escénico-culturales.

La propuesta de un modelo de análisis que aborde conceptualmente las llamadas *Mutaciones Escénicas* viene a llenar un lugar vacío. Lo interesante es que este ejercicio conceptual surge de dos autores que se mueven tanto en la práctica escénica como en la formación de nuevas generaciones en lo teatral. Por de pronto no me queda más que felicitar a los autores e invitar a la lectura del libro que tiene entre sus manos esperando que se transforme en una primera plataforma conceptual para analizar aquello que muy genéricamente he llamado las nuevas formas teatrales.

Andrés Grumann Sölter
Berlín, 2009

TODAS LAS PANTALLAS DEL MUNDO.

“La ciencia y tecnología se multiplican a nuestro alrededor. Cada vez más son ellas las que nos dictan el lenguaje en que pensamos y hablamos. Utilizamos ese lenguaje, o enmudecemos.”

“CRASH”.

J.G. BALLARD (1974)

El desarrollo tecnológico del siglo XX y en particular de los últimos 30 años, ha modificado radicalmente el panorama sociocultural de inicios del tercer milenio. La globalización, con su imposición de un modelo económico universal y la evolución de la tecnología digital, presente principalmente en las telecomunicaciones e Internet, ha modificado nuestra recepción y percepción de la realidad de las cosas y de nosotros mismos. Es así, como el teatro al ser un medio de comunicación ha sido, es y será permeable a todas estas transformaciones sociales, por lo cual resulta pertinente problematizar sobre estas mutaciones, desde el “teatro”, enfocando puntualmente nuestro estudio hacia el desarrollo del teatro “transmedial” o “multimedial”, en la escena chilena contemporánea. Para esto, pretendemos investigar y reflexionar sobre la influencia de las nuevas tecnologías y los mass-media en las prácticas teatrales de los últimos años, en un marco teórico transdisciplinario, que permita comprender las mutaciones socioculturales de las últimas décadas a partir de la hibridación medial en los lenguajes teatrales. De este modo, proyectaremos un modelo de análisis que permita observar las mutaciones formales y de contenido “tecnológico” en el teatro chileno contemporáneo.

neo, al realizar un catastro de las puestas en escena transmediales montadas por compañías chilenas entre los años 1998 al 2008, y al seleccionar algunas de estas como objetos puntuales de análisis, en relación a las tipologías establecidas.

El teatro chileno ha experimentado en los últimos años grandes transformaciones, fundamentalmente por ser un constructo dominado por situaciones contextuales, lo que nos lleva a repensar sus dominios discursivos ante la influencia de los medios masivos de comunicación en la percepción del público. Se han llevado nuevos modelos de producción a los escenarios, nuevas formas de narración y lenguajes híbridos, acordes a los cambios socioculturales de inicio del siglo XXI, que se evidencian en el desarrollo de la tecnología digital al alcance de una gran mayoría, el innegable influjo del pensamiento posmoderno, la evolución de las prácticas teatrales generadas en la década de 1980, la permeabilidad del teatro hacia otras manifestaciones artísticas, el trabajo de creadores provenientes de otras áreas en actividades teatrales, la reactivación de una industria cinematográfica nacional que demanda profesionales aptos en lenguajes audiovisuales, la instalación de una lógica narrativa basada en la verosimilitud televisiva y la des/limitación genérica en los estudios culturales y visuales.

Uno de los conceptos que mejor abarca esta transformación en la práctica teatral es el de “transmedialidad” (desarrollado en las ciencias del teatro por Alfonso de Toro), el que define al teatro transmedial como el 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 filmicos, etc. dentro de un discurso estético determinado. Es así, que creemos en la necesidad de establecer parámetros de análisis crítico ante la proliferación de puestas en escenas sustentadas en el uso de tec-

nología audiovisual, ya sea como forma narrativa o elemento decorativo en montajes “postmo” o en una dramaturgia, dirección, diseño o actuación mediatizada, las que se caracterizan por sus permanentes alusiones o construcción de su realidad, sobre referentes de la cultura televisiva.

Entonces podría decirse que “Mutaciones Escénicas” es un trabajo de investigación y publicación fundacional, pues ante la ausencia de textos teóricos nacionales que indaguen en estas prácticas e instalen esta categoría, estableceremos por primera vez conceptos, tipologías de análisis y una reflexión discursiva sobre dicho fenómeno en la actual escena teatral chilena. Este modelo esta conscientemente construido sobre estructuras extra teatrales, lo que permitirá romper la especificidad y definición del teatro convencional, ampliando la mirada crítica sobre la producción de nuevas formas de escenificación.

Esta investigación, es un análisis sobre las modificaciones que el desarrollo tecno-científico ha introducido en la práctica contemporánea del teatro chileno, a la luz de los conceptos de la teoría teatral y cultural, vertidos en principalmente en textos desarrollados por los autores Roger Fidler, Alfonso De Toro y Nicolás Bourriaud. Esto, en un contexto teórico necesariamente posterior a lo comprendido como modernidad, lo cual implica diversas líneas teóricas a citar, como el post-estructuralismo, post-modernismo, deconstruccionismo, intertextualidad, teoría queer, etc., las que posibilitan nuevas formas de abordar el fenómeno teatral, como los conceptos de “postproducción”, asimilable desde la plástica al “dramaturgismo” o “escenificación” y el de “mediamorfosis”, la mutación digital desde la “teoría de los medios”, especialmente desde los procesos culturales de la ultima década que gatillan los nuevos constructos escénicos.

Si planteamos el teatro como medio de comunicación y específicamente de difusión, podemos ver que desde sus orígenes, éste ha sido permeable y mutable a todas las transformaciones desarrolladas por las sociedades que lo han instrumentalizado, ya sea en un contexto político, religioso, artístico, científico, etc. Es por ésto, que en la actualidad y debido al alto desarrollo tecnológico que ha impuesto al lenguaje digital como patrón de todos los sistemas de comunicación, 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.

El estudio de la performatividad de la praxis escénica observada, nos hizo replantearnos políticamente la diferencia entre el concepto “multimedial” (uso de distintas posibilidades mediales de manera paralela) y el de “transmedial” (uso de indistintas posibilidades mediales en donde no se reconocen límites formales entre unas y otras), optando finalmente por la lógica híbrida del prefijo “trans”, ya que, la “transmedialidad “ nos vinculó con el concepto de “mediamorfosis” de Roger Fidler, derivado de la teoría de los medios, y el de “postproducción” de Nicolás Bourriaud, proveniente de las artes visuales. La apropiación de estos tres conceptos y su aplicación a priori en montajes nacionales, permitió ahondar en los temas de la hibridez, inespecificidad del arte contemporáneo y la ruptura del sistema formal de representación teatral, permitiéndonos proponer un modelo de análisis sobre las transformaciones, presentes en nuestro medio. Estas mutaciones no son particulares de la escena teatral, sino que se extienden a todas las manifestaciones artísticas y socioculturales de nuestro presente.

Es así, que en este contexto, la hibridez aparece como una característica fundamental de las prácticas artísticas contemporáneas, en donde la comunicación es un acto transcultural reconfigurado, deslimitado y convergente, resultante del cruce objetual y conceptual de diversos procesos culturales que generan sus propios sistemas de inclusión. Esta ruptura de los márgenes entre local y lo foráneo, entre lo público y lo privado, entre “uno” y el “otro”, ha sido consecuencia de *“la pérdida del estatuto ontológico y a la inespecificidad del arte”*.⁷

Como resultado de la mediación mecánica de la realidad (fotografía), los descubrimientos científicos sobre la composición de la luz, y el desarrollo de utopías sociales que dieron origen a las vanguardias históricas del siglo XX, se instala la crisis de la representación, en donde el *“concepto cartesiano de especificidad”*⁸ se pone en cuestionamiento, al aparecer en las obras artísticas realidades extra artísticas, como el azar y los meros objetos (ready made) duchampianos, los que otorgarán el carácter desmantelador de las vanguardias y la indefinición en el discernimiento y especificidad del arte contemporáneo, ya que *“...la confrontación de la especificidad en el arte con realidades extra-artísticas ha sido precisamente el núcleo de la vanguardia a principios del siglo XX. Esta puesta en crisis (del propio estatuto ontológico del arte) representa la conciencia sobre el lenguaje, es decir, sobre los recursos que constituyen el lenguaje y por tanto el sentido. En un aspecto estrictamente artístico, la puesta en crisis del estatuto ontológico del arte significa que el sujeto pone en marcha un potencial cuestionador sobre la emergencia de la administración de los recursos de la representación (Historia del Arte).”*⁹

Si damos una mirada sobre la evolución del arte del siglo XX hasta nuestros días, podemos apreciar que las vanguardias, neovanguardias y nuestra actual cultura visual, evolucionan en re-

7 Salas, Bruno. Página Web.

8 Ibíd. Pág.14

9 Ibíd. Pág.15

lación con los estadios de producción, siendo estos, el capitalismo industrial, el capitalismo de consumo y el capitalismo cultural, respectivamente. Cada una de estas relaciones adquiere una particularidad en torno a la mirada y accionar de los consumidores, desde la desmantelación de los academismos igualitarios de producción; la aparición de la diferencia en la institución del arte y la identidad subjetiva de la performatividad visual¹⁰. Es a lo largo de este proceso económico y cultural, en donde la idea de “representación” se diluye, y las artes evolucionan integrando la inestabilidad, incertidumbre e inespecificidad en sus prácticas.

En el campo teatral, dichas mutaciones han estado vinculadas completamente con el desarrollo tecnológico, 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 viva¹¹. Es así, que esta permanente interrelación entre lo teatral y lo tecnológico, jugó de manera más cercana a lo visual, a través de la evolución de la performance y de la masificación de los medios de comunicación, liderados por la irrupción global de la televisión en la década de los sesenta, la que propició una generación de artistas hijos 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 formal de representación teatral. Este proceso también ha estado presente en la escena teatral chilena, claro que de una manera más distante y lenta, pero con cierto grado de contemporaneidad importante, como las obras “Chañarcillo” de Antonio Acevedo Hernández, quien al escribir su texto dramático en 1936,

¹⁰ Véase Brea, José Luis Brea. (2004). “El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural”

¹¹ Véase Goldberg, Roselee. (1988). “Performance Art”.

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; o la obra de 1976, “Teatromascope” de José Pineda, dirigida por el diseñador teatral Sergio Zapata o finalmente el estreno en 1985 de “Cinema Utopia” de Ramón Griffiero, ícono de postmodernidad, en donde en una sucesión de planos convivían teatralidades cinematográficas con proyecciones audiovisuales.

Este proceso de mutaciones escénicas, ha continuado hasta nuestros días de manera imparable, en la medida que el acceso material y económico a las tecnologías, ha puesto al alcance de los autores o productores de discursos, las múltiples posibilidades de estrategias escénicas que ellas ofrecen. Es por esto que nuestra investigación ofrece un modelo de análisis espectacular, que permite, por un lado, desestabilizar las formas convencionales de análisis teatral, y a su vez, desplazar desde la teoría de los medios, literaria y visual, conceptos aplicables a la digitalización de la “práctica teatral”.

El estudio de obras transmediales que desarrollamos, está acotado por varias partes. En primer lugar, se realizó un catastro sobre las posibles puestas en escena transmediales desarrolladas, principalmente en el área metropolitana, estrenadas entre el mes de enero del año 1998, hasta enero de 2008, debido a que nuestro año teatral se extiende hasta esta fecha por los festivales veraniegos. Dichos montajes fueron seleccionados por pertenecer a un género híbrido, ya que dialogan diversos elementos mediales como el video, film, TV, lingüísticos, pictóricos, electrónicos, etc., en la construcción de su discurso estético. Es importante señalar, que todas las puestas seleccionadas en este catastro, también son obras originales, escritas, dirigidas o diseñadas por creadores nacionales, es decir, no son remontajes de obras o compa-

ñas extranjeras. Posteriormente, este catastro fue acotado a diez montajes, que según los criterios descritos, cabían de manera más amplia en el modelo de análisis propuesto, y se analizaron dichos espectáculos a través de una observación documental de campo, a partir de entrevistas a los dramaturgos, directores o escenógrafos en cuestión y/o con una observación documental, a partir de sus respectivos registros audiovisuales o gráficos, sean análogos o en internet, para poder comprender su universo temático/formal y su relación con la cultura digital. De las diez obras seleccionadas, tres se destacaban por sobre las otras debido a su hibridez y des/limitación genérica del teatro convencional. Estas tres últimas fueron analizadas con el modelo de análisis propuesto, elaborando ensayos teóricos específicos y las siete restantes, se presentan enmarcadas dentro de los conceptos del modelo, a manera de exponer una panorámica de las mutaciones escénicas nacionales durante los últimos diez años.

A partir de la confrontación de las diferentes perspectivas y de la objetivación de los discursos comunes de estos trabajos, se elaborara un material teórico en torno a los diversos estrategias temáticas y formales de la “transmedialidad teatral chilena contemporánea”, que permitan el desarrollo de una tipología de análisis y desplegar puntos de vista sobre su posible evolución y proyección.

*Raúl Miranda.
Santiago de Chile, abril de 2009.*

Mutaciones

El desarrollo de las mutaciones en el arte en general es un proceso que deviene de la superación de un estilo por otro, de la deformación de un género ya establecido o bien de la reactivación de una poética o estética olvidada, entre muchas otras posibilidades. Las presentes mutaciones derivan del proceso de la mediamorfosis en el arte contemporáneo, en el sentido del uso de las tecnologías y los nuevos medios, la hibridez y la coexistencia de diversos materiales en un todo.

La mediamorfosis, la transmedialidad y la postproducción, son estrategias operacionales que se han desarrollado de manera diferente en términos de evolución y asimilación en las diversas artes, desenvolviéndose de manera más plena y sostenida en la música y en las artes visuales. Sin embargo, las otras disciplinas artísticas también se han ido permeando de dichos recursos, lo que ha derivado en la generación de diferentes movimientos y por ende discursos basados en ellos.

El objetivo de este capítulo, es exponer los conceptos de mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en su esencia,

a partir de la reflexión teórica que han realizado Roger Fidler, Alfonso de Toro y Nicolás Bourriaud, respectivamente, para reconocer en ellos un territorio fértil a la hora de analizar y discutir sobre las disciplinas artísticas en general. No obstante, se pretende instalar los conceptos en su aspecto más general, es decir, como exposición del marco teórico referencial de la presente investigación, puesto que la especificidad de cada uno de ellos, será tratada en el capítulo posterior, que corresponde al corpus central de esta publicación.

1. MEDIAMORFOSIS.

En las últimas décadas, han aparecido una serie de conceptos y vocablos nuevos, que apelan a las transformaciones que el gigantesco desarrollo de la tecnología digital está instalando de manera global en nuestra civilización. Puntualmente, en el área de las comunicaciones, estos cambios formales y de contenido, 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 lo 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.”*¹²

¹²

Fidler, Roger. Pág. 57.

Para ejemplificar esta mirada en la evolución de los medios de comunicación, se puede citar el caso de la fotografía, técnica análoga que se adoptó fácilmente, porque se basaba en modos habituales de ver y representar pictóricamente lo que se veía. También, en esta lógica, las películas mudas son resultantes de su vinculación con la fotografía y los espectáculos de vaudeville. El grabado de las imágenes y las cajas musicales mecánicas, dieron paso al fonógrafo y el sonido grabado. La radio comercial, adecuó en un principio su contenido a la música grabada y las producciones en vivo, como los conciertos, obras de teatro y vaudeville. Las grabaciones de audio y la radio, permitieron la rápida aceptación del cine hablado, que sincronizaba las imágenes con las voces y los sonidos. En este panorama, la televisión fue rápidamente aceptada como una radio sin imágenes y como cine en pequeño formato.

La mediamorfosis sería la tercera gran transformación de la comunicación humana, siendo la primera, la aparición y desarrollo del “Lenguaje Hablado” y la segunda, el “Lenguaje Escrito”. Cada una de estas metamorfosis en las comunicaciones, han sido el resultado de necesidades culturales, sociales, políticas, religiosas y económicas, las que han generado la evolución y adaptación constante de nuevas tecnologías, que las contengan. Este enfoque en las comunicaciones humanas, opera a través del concepto de “Dominio”, basado en el sistema de clasificación de los seres vivos, que el biólogo Carl Woese, propuso en 1990.

Los dominios en la comunicación humana, según Fidler, son tres:

- El dominio Interpersonal.

Son las formas de comunicación que se estructuran sobre el habla humana y modos no verbales de intercambiar información, como las señas, el contacto físico y las expresiones faciales. *“El dominio interpersonal incluye las formas que involucra intercambio*

de información de ida y vuelta, como en la conversación cara a cara y la telefonía. Este es el único dominio que ofrece la posibilidad de comunicación sin mediaciones."¹³ Estas son formas altamente participativas e interactivas que dependen en gran medida de la memoria y el contexto. La comunicación interpersonal practicada por comunidades e individuos, no se basa en mensajes almacenados o grabados, si no que, en su propia experiencia y emociones.

Las formas de comunicación de este dominio, comprenden intercambios de información de ida y vuelta, entre individuos o entre individuos y programas de computación que actúan como sustitutos de humanos. Actualmente, las formas interpersonales se diferencian de todas las demás formas de comunicación, por la ausencia de mediación humana, es decir, siendo reemplazado por mediadores tecnológicos como teléfonos, ordenadores personales, o mediadores de lenguaje, tales como traductores profesionales, los que facilitan la comunicación a través del tiempo, la distancia y las culturas.

La comunicación interpersonal se puede definir como inmediata o demorada; siendo la a comunicación interpersonal inmediata, aquellos encuentros cara a cara o las interacciones participativas, como sesiones de improvisación o karaoke, producidas dentro del alcance de los sentidos humanos y en tiempo real. Éstas son formas limitadas por el espacio y el tiempo, en donde las comunicaciones orales inmediatas, desaparecen en el momento que se apaga el último sonido del mensaje emitido. Sólo la gente que está presente en el mismo lugar y momento pueden oír y responder el mensaje. La comunicación interpersonal demorada, se producen cuando el intercambio de la información entre los participantes se ve interrumpido por períodos de tiempo, como ocurre con los contestadores automáticos y el correo electrónico.

¹³ Ibíd. Pág. 70.

- El dominio de Difusión.

Abarca “todas las formas de comunicación mediada que involucran la difusión a públicos de contenidos audiovisuales estructurados, tales como artes plásticas, la oratoria pública, el teatro, el cine, la radio y la televisión. Al decir público, se refiere a individuos o grupos que cumplen el rol de espectadores u observadores.”¹⁴

Todas las formas de comunicación incluidas en este dominio involucran transferencias unilaterales de información mediada de un individuo o grupo a otro individuo o grupo. Estas formas, tanto antiguas como modernas, tienden a involucrar a la gente a un nivel emocional, sensorial. Generalmente transmiten sensaciones y pensamientos relacionados con experiencias humanas y creencias espirituales. Se puede considerar que las formas de difusión evolucionaron a partir de las comunicaciones no lingüísticas orales y visuales, tales como los sonidos modulados (canto, sonidos producidos con la boca y percusión), las danzas rituales y las pinturas rupestres.

Este dominio ha sido el más pasivo y el menos interactivo históricamente de los tres. El contenido informativo es procesado externamente por mediadores particulares provenientes de la religión, la educación, el arte y la política, como sacerdotes, maestros, artista, músicos, que manipulan tanto el contenido y la producción de la información, así como la secuencia y tiempos de la difusión. Estas manifestaciones o escenificaciones públicas, dieron origen al crecimiento de grandes auditorios pasivos, y en el siglo XX a la práctica de la comunicación de masas.

A su vez con la aparición y masificación de los medios de difusión electrónica, se expandió la información entregada por un

¹⁴

Ibíd. Pág. 71.

emisor a cientos de miles o millones de espectadores de manera simultánea en un país o en todo el mundo, influenciando de esta manera los intereses, gustos y adquisiciones de grandes auditorios.

Cabe decir, ya que resulta importante para el desarrollo de la presente investigación, que en el dominio de la difusión, las expresiones visuales *“parecen haber derivado la mayor parte de de su estructura subyacente y su forma de la naturaleza. Los escenarios en los teatros y salas de concierto presentan a los públicos marcos rectangulares, que son más anchos que altos. Esto permite vistas panorámicas, tridimensionales, que simulan paisajes exteriores y medios de la vida real. La mayoría de las obras de arte y fotografías que representan escenas de la naturaleza o grupos de gente se han caracterizado históricamente por formas rectangulares que también tienen mayor ancho que altura. Al evolucionar el cine y la televisión, ellos también tomaron la orientación clásica paisajística del teatro y la pintura.”*¹⁵

- El dominio de la Documentación.

Comprende todas las formas mediadas que incluyen la difusión de de contenidos estructurados, escritos a mano o tipográficos y visuales, primordialmente a través de medios portátiles, como revistas, diarios, libros y los formatos de página en redes de computación, como la World Wide Web de Internet.

Este dominio es el más nuevo de los tres, pues surgió con el desarrollo de los lenguajes escritos. Los documentos combinan un conjunto definido de atributos materiales con una cantidad de cualidades sacadas de los dominios interpersonal y de difusión. En este dominio, como en el de la difusión, la transferencia de información es de uno a muchos o de pocos a muchos, pero les proporciona a

¹⁵ Ibíd. Pág. 78.

los integrantes individuales del público, un control activo del proceso de comunicación, como en el dominio interpersonal.

“En el dominio de la documentación, el contenido y el contexto se transmiten de forma abstracta a través de alfabetos fonéticos o caracteres pictográficos, en vez de sonidos e imágenes naturales. Los lectores deben de interpretar las palabras y símbolos escritos y darles significado. En consecuencia, leer y examinar información escrita requiere más un proceso analítico interno de los receptores que la mayoría de las formas de difusión. Los documentos pueden afectar a la gente a nivel emocional, pero tienden a ser más efectivos en su capacidad de estimular la imaginación y facilitar el pensamiento abstracto y analítico.”¹⁶

*“Con la introducción de los ordenadores personales en la década de los ochenta, los documentos comenzaron a incluir una tercera dimensión –la profundidad- con el uso de una tecnología conocida como **hipertexto**. Con los documentos de hipertexto, los elementos de las páginas se pueden vincular directamente a otras páginas de manera no secuencia (...) Una versión más avanzada llamada hipermedios, agrega una cuarta dimensión: el tiempo, incorporando vínculos a elementos de audio y video.”¹⁷*

Tanto el hipertexto y los hipermedios representan el primer cambio vital en el dominio de la documentación, producto del desarrollo del lenguaje digital.

Fidler, establece al lenguaje como un agente de cambio fundamental, en el desarrollo de los sistemas sociales y las culturas, pues crea conceptos metamorfoseantes que estimulan a los seres humanos acerca de si mismos y su mundo, con nuevas maneras de existencia. Es así, como después de las metamorfosis que

¹⁶ Ibíd. Pág. 83.

¹⁷ Ibíd. Pág. 86.

implicaron la aparición y evolución del lenguaje hablado, (como un proceso simbólico produce, mantiene y repara la realidad) y los lenguajes escritos (que estandarizan el pensamiento a través de reglas gramaticales), la principal característica de la actual media-morfosis, es el lenguaje Digital, basado en un código matemático binario. La manera en que se procesa toda la información, es través de dos dígitos, 1 (uno=encendido) y 0 (cero =apagado), los que conforman los BIT o elemento más pequeño de información legible por una máquina. Todas las palabras, imágenes y sonidos reconocibles por los seres humanos se pueden reducir a bits de computación, que son básicamente indistinguibles entre sí, pues en el lenguaje digital, es irrelevante la diferencia que existe para los humanos entre el texto, las imágenes, y los sonidos.

La forma de comunicación más evidente de la evolución del lenguaje digital, es la expansión del ciberespacio y sus redes virtuales de información, las que resultan ser una integración tecnológica en tres niveles:

- *INTERNAS: el rápido desarrollo del poder de los ordenadores.*
- *EXTERNAS: la estandarización internacional de tecnologías para vincular ordenadores a través de redes.*
- *INTERACTIVAS: la interactividad biónica entre humanos y máquinas en la realidad virtual.*¹⁸

Además, los sistemas digitales ya instalados en el ciberespacio, ofrecen tres ventajas diferentes con relación a los sistemas analógicos:

- *Pueden reducir significativamente la cantidad de datos requeridos para procesar, almacenar, presentar y transmitir información.*

¹⁸ De Kerckhove, Derrick. "Brainframes: Technology, Mind and Business". Utrecht, Países Bajos: Bosch & Keuning. Pág. 71.

- Pueden producir datos indefinidamente sin pérdida aparente de calidad.
- Pueden manejar datos fácilmente con gran precisión.¹⁹

El lenguaje digital ha traído una serie de cambios socio-culturales en las formas de relacionar, entender y producir la realidad. Este fenómeno se manifiesta a través de la cultura visual generada por la “*Neo Televisión*”²⁰, que ha producido en las nuevas generaciones que han crecido con esta conexión tecnológica en sus hogares, una aparente declinación de la alfabetización, una tensión entre la imagen y el contenido expuesto, una competencia del comercial por el tiempo y atención de las audiencias masivas y el fin de la censura adulta de contenidos, ejercida sobre los niños, al tener estos el control del zapping, o capacidad adulta de consumo.

2. TRANSMEDIALIDAD.

Dentro de los estudios contemporáneos en torno a la cultura y las artes, la hibridez se sostiene como una de las características fundamentales a la hora de analizar el quehacer de nuestro tiempo. La hibridez es un término que posee muchísimas maneras de ser comprendido, y al mismo tiempo, por su esencia constantemente mutable, es imposible reducirlo a una definición concreta. Sin embargo, se suele entender por hibridez, un acto de comunicación transcultural, en donde la cultura tiende a moverse hacia el Otro y la Otridad, en un afán por integrarlo y comprenderlo, recodificándolo. Es decir, se permeabilizan los márgenes entre lo local y lo foráneo. Por lo tanto, la hibridez se desarrolla exactamente en el lugar de los puntos, cruces o conexiones transversales entre diferentes objetos, mas aún, la hibridez también se manifiesta en los márgenes de los objetos estéticos, en la orillas de la cultura, en el entendido

¹⁹ Op.Cit. Pág. 123.

²⁰ Concepto desarrollado por Gerard Imbert.

que el concepto de margen no se construye desde la exclusión o discriminación, sino más bien se presenta como un territorio fértil para el intercambio y la articulación de nuevos procesos culturales. Estos sistemas híbridos, se caracterizan por su complejidad y por el uso de diversos modelos y procedimientos en las conexiones y/o los márgenes según el caso. Es por eso, que la hibridez se manifiesta a través del cruce de colectividades, el empleo de diversos sistemas o variadas formas de organización. Además, la hibridez abarca diferentes medios tales como los antropológicos, los estéticos, los transmediales, los filosóficos, etc.

En ese sentido, uno de los mecanismos operacionales de la hibridez es la transmedialidad. La conexión fundamental entre transmedialidad e hibridez, se sostiene en que ambos se ubican en un espacio intermedio, representados por el cruce de múltiples objetos, superando discursos universales y totalitarios.

La transmedialidad, ocurre cuando diversos medios se manifiestan dentro de un concepto estético, cuando se trabaja de manera multimedial con elementos y procedimientos en términos originales o a la manera de postproducción, o bien cuando se realiza un diálogo de elementos mediales. 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. Por una parte, estos medios quedarían reducidos al uso de la televisión, el cine, el video y cualquier imagen audio y/o visual al servicio del fenómeno artístico y cultural, sin embargo, la transmedialidad es fundamentalmente la transgresión de los límites, ampliando su espectro de acción hacia el diálogo de diversos medios “...el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, filmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc.”²¹

²¹ De toro, Alfonso. Pág. 129

El prefijo *trans*, entendido como *a través 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, a través de la transgresión de los límites, debido a la vinculación real y efectiva entre elementos de diversas naturalezas en el mismo espacio y tiempo, brindándole al objeto estético la propiedad de ser leído a través de diversos pliegues, capas y repliegues sobre sí mismo.

Al formarse el fenómeno transmedial, a partir de diversos sistemas y subsistemas, es posible ver la existencia o coexistencia de al menos tres maneras de proceder en el uso de la transmedialidad.

En primer lugar, la transculturalidad, apela al uso de diversos elementos o fragmentos, cuyo origen provenga de un contexto cultural diferente al propio, ya sea en términos, étnicos, geográficos, lingüísticos, idiomáticos, identitarios, etc. De esta manera, el objeto se vuelve un campo de acción heterogénea.

Por otra parte, la transmedialidad se sirve de las posibilidades que brinda la transdisciplinaridad, entendida como la unión de discursos o fragmentos de ellos, provenientes de diferentes ámbitos de la reflexión teórica. El objetivo de la transdisciplinaridad, es superar los límites reflexivos y prácticos de la propia disciplina, llevándola a la posibilidad de ser analizada con otros parámetros teóricos ajenos al propio.

En tercer término, la transtextualidad, se refiere al uso y convivencia de diversos subsistemas o áreas del conocimiento, sin preguntarse por su origen, autenticidad o compatibilidad con las unidades provenientes de otros sistemas, sean éstos de naturaleza lingüística o no.

Finalmente, se debe señalar que la transmedialidad no debe ser un fin en si mismo, sino más bien, debe tratarse como la hibridez, es decir como un recurso más al servicio del análisis, la interpretación y comprensión del fenómeno cultural y artístico.

3. POSTPRODUCCIÓN.

La postproducción 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 subtítulo, la voz en off, los efectos especiales, etc.

Muchas obras de arte actuales, a pesar de ser muy diferentes entre si, tienen en común el hecho de recurrir a otras obras o formas anteriormente producidas. La pregunta que este tipo de artista se realiza es “¿Qué puedo hacer con...?” y no la ya tradicional pregunta “¿Qué es lo nuevo que puedo hacer?” Tal cual como lo plantea Ludwig Wittgenstein en la célebre frase “Don’t look for the meaning, look for the use.”²²

Ya Marcel Duchamp en los inicios del siglo XX, entiende al artista como un postproductor, a partir del concepto del Ready Made, por el cual traslada a un objeto de uso cotidiano a la esfera del arte. Duchamp postproduce en el mundo del arte al trasladar el proceso capitalista de producción a la galería, tomando un urinario, una rueda de bicicleta o el objeto de uso cotidiano que estime conveniente, para exponerlo como obra de arte. Entiende que el consumo también es una forma de producción.

Guy Debord y el trabajo teórico de los situacionistas sugieren la reutilización de elementos disponibles en la cultura, a

²² No buscar el significado, buscar el uso.

través de lo que se denominará el desvío artístico. La internacional situacionista recomienda el desvío de las obras existentes, para reapasionar la vida cotidiana, para provocar que el constructo social se relacione con obras vividas y no con obras que sólo sean privilegio de los creadores. Guy Debord incita a utilizar las formas culturales existentes negándoles todo valor propio. Sin embargo, el desvío de la obra de arte, actualmente se utiliza no para quitarle el valor a la obra antigua, sino más bien, para hacer uso de ella. El arte actual manipula los procedimientos situacionistas sin pretender la abolición total del arte. *“Los artistas ejecutan actualmente la posproducción como una operación neutra, de suma cero.”*²³

Jean François Lyotard, proponía en su discurso postmoderno, la posibilidad de mezclar, en un mismo plano, todos los motivos, desde los realistas tales como el neo o el hiperrealismo y también los motivos abstractos y conceptuales, puesto que todo el material que existe en la cultura es bueno para consumir.

El material con el cual trabajan los artistas de la postproducción, ya no es materia prima, sino objetos que ya esta circulando en el mercado artístico y cultural. La cultura mundial se le ofrece al artista como una caja de herramientas y una gama de productos, listos para ser utilizados. Es por esto, que el concepto tradicional de originalidad, que consiste en situarse en el origen de algo, o la forma acostumbrada de entender la creación, como hacer algo a partir de la nada, lentamente tiende a desaparecer en este nuevo paisaje cultural, porque el artista de la postproducción realiza un trabajo de programación de las obras dadas, antes de componerlas y no trabaja con la transformación de un material en bruto. El artista de la postproducción es un semionauta que inventa recorridos originales entre los diferentes signos que componen su discurso, produciendo así nuevas cartografías del saber.

²³

Bourriaud, Nicolás. Pág. 42.

Por otra parte, la obra de arte no vendría a ser la conclusión de un proceso creativo, sino más bien es el punto de partida de muchos otros procesos creativos, transformándose en un generador de actividades para desarrollarse a posteriori, en el entendido que cada obra ya no es un terminal, sino más bien una parte de la interminable cadena de cooperaciones. Toda obra es la proyección de un posible escenario de la cultura, que a su vez proyecta nuevos escenarios posibles en un movimiento infinito. Por 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.

Es necesario aclarar, que la actitud del fenómeno de la posproducción, no pretende ser manierista, en el sentido que el artista se queja porque todo estaría ya creado y por tanto tiende a producir imágenes de imágenes. No. Muy por el contrario, la actitud de la postproducción pretende inventar o descubrir protocolos de uso entre las obras de arte, los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de aprender a servirse de todas las formas existentes en el capital cultural, apropiárselas, habitarlas y hacerlas funcionar como un solo todo.

Asimismo, la postproducción vendría a liberar el arte de cualquier discurso purista y estereotipado de la cultura, en donde el orden lógico y lineal de la historia del arte y su afán por clasificar las obras dentro de un estilo distintivo de otros, sea superado por un carácter ecléctico que permita al creador liberarse de la historia y de su sentido; que se comprenda el fenómeno artístico como un espacio de libertad, de juego e incluso de irresponsabilidad. Ser ecléctico no significa seguir una trayectoria intelectual sin una columna vertebral, ni tampoco un conjunto de opciones sin visión coherente, en este caso, ser ecléctico, significa reconocer el

arte como un juego y la postproducción como la forma contemporánea de ese juego.

Si bien es cierto que el artista ecléctico de la postproducción debe ser un devorador de imágenes, tener la inteligencia de un cliente en el supermercado y poseer el hábito de ver la televisión y sus comerciales, no es menos cierto que es necesario pasar desde la cultura del consumo a la cultura de la actividad, en donde todos los objetos que el arte de la postproducción pueda consumir, no sólo deban abrigarse como un pasivo almacenamiento de signos, sino más bien, deben ser utilizados en toda su magnitud ideológica con prácticas responsables. El arte de la postproducción debe ser entendido como un contrapoder. El artista de la postproducción piratea las formas privadas, desconoce el copyright y los derechos de autor, falsifica firmas y pierde el respeto al uso de formas museificadas, puesto que todo el material cultural circula en espacios públicos, por tanto le pertenecen. “Ninguna imagen pública debe gozar de impunidad, por cualquier motivo que sea...”²⁴

En la actualidad, la masificación del uso de Internet, sitúa los contenidos en red, de una manera mutante y no en forma lineal como el pensamiento se ha desarrollado tradicionalmente²⁵. De esta manera: “...*Postproducción recoge las formas del saber generadas por la aparición de la red, en una palabra, cómo orientarse en el caos cultural y cómo deducir de ello nuevos modos de producción.*”²⁶

²⁴ Ibíd. Pág. 122.

²⁵ Si se pudiera acceder al historial de navegación por Internet de cualquier individuo en un día, más allá de permitirnos fabular sobre su perfil psicológico y de intereses personales, podría levantarse una bitácora de viaje, en donde el punto de partida generalmente no guarda ninguna relación con el lugar de término y sin embargo, ambos son generados por vínculos intrínsecos que los han unido.

²⁶ Op. Cit. Pág. 8.

Modelo de análisis de mutaciones escénicas

Comprendiendo el desarrollo de la mediamorfosis en todos los ámbitos y quehaceres del ser humano contemporáneo y por tanto su presencia en las artes, se hace necesario desarrollar un modelo de análisis que particularice dicha situación en el fenómeno escénico.

En primer lugar, es importante señalar que el presente modelo de análisis, viene a exponer exactamente los mismos conceptos del capítulo anterior, pero acotados a su especificidad escénica. Es decir, los conceptos de transmedialidad, mediamorfosis y postproducción en términos generales, son acotados a su virtualidad dramático-teatral, para poder convertirse en un material de análisis transdisciplinario que desde las artes visuales, los nuevos medios y la hibridización del arte contemporáneo cruzan, sintetizan y se superponen al fenómeno escénico.

Por otra parte, el esquema general de análisis de las mutaciones escénicas contemporáneas que se presenta a continuación, pretende instalar en la reflexión teatral, el empleo de conceptos que hasta ahora se encuentran en desuso por desconocimiento

y/o olvido, posibilitando de esta manera, que la presencia de nuevos medios en la escena contemporánea, no sea entendida como una mera cita al lenguaje audiovisual y al despliegue de recursos, sino mas bien, que la aparición y el uso de estos nuevos medios, se puedan asumir como eje constitutivo esencial del fenómeno dramático-teatral, en donde el punto de partida del análisis de cualquier puesta en escena, pueda ser su concepción transmedial.

Asimismo, debido a las características propias del fenómeno transmedial, en especial en las que dicen relación con la postproducción, el presente análisis viene a desarrollarse sólo como una presencia instalativa de conceptos; es decir, propone cierto mecanismo de análisis, pero que sin lugar a dudas, ya sea por su uso y/o discusión, debería ser complementado con los elementos particulares de cada puesta en escena, atribuyéndole a este esquema la característica que le debiera ser esencial: un lugar de partida sin retorno.

1. MEDIAMORFOSIS ESCÉNICA.

1.1 Módulos de contenido

A. Lenguaje Digital. La mediamorfosis apunta directamente al uso consciente del lenguaje digital y del desarrollo de sus posibilidades, tanto conceptuales y objetuales, siendo el principal agente de cambio en la escena teatral.

Estas mutaciones del lenguaje digital, pueden estar presentes en las diversas etapas de un constructo teatral, pues los límites y diferencias entre texto, imágenes y sonidos son irrelevantes, conformando una unidad de información. Es así como, podemos ver presente la lógica binaria y sus derivados culturales, en un texto dramático, en las premi-

sas de dirección y actuación, o en las estrategias espaciales de montaje; pudiendo coexistir y mezclarse con cualquier sistema análogo de comunicación.

El impacto de los sistemas de comunicación digital sobre las formas individuales de comunicación, es transversal a los dominios Interpersonal, de difusión y de documentación. Esto posibilita el cruce de géneros y formatos en el proceso de escenificación teatral.

Si bien, el lenguaje digital codifica y procesa información a través de números, para facilitar la comunicación entre las máquinas y sus componentes. *“Solo se puede usar el lenguaje digital para la comunicación con personas y entre personas a través de un proceso de traducción mediado por las matemáticas”*²⁷, al que se accede por la tecnología digital en escena.

B. Principios de la mediamorfosis. Roger Fidler, propone en base de la transformación de los medios masivos de comunicación y las formas emergentes de comunicación mediada por la computación, seis principios fundamentales de la mediamorfosis, los cuales adaptamos a la práctica teatral.

a. Coevolución y coexistencia. *“Todas las formas de medios de comunicación de un sistema complejo, coexisten y coevolucionan dentro de un sistema complejo adaptativo en expansión”*²⁸. Es así, que en un montaje pueden estar presentes tecnologías o lógicas digitales en diversos grados de desarrollo y en convivencia con medios o formatos análogos.

²⁷ Fidler, Roger. Pág. 121.

²⁸ *Ibíd.* Pág. 66.

b. Metamorfosis. *“Los nuevos medios no aparecen espontáneamente e independientes; emergen gradualmente de la metamorfosis de medios más antiguos”*²⁹. La presencia de tecnología análoga que da paso a lo digital en la práctica escénica, es parte del proceso de adaptación y desarrollo de nuevas formas teatrales.

c. Propagación. *“Las formas emergentes de medios de comunicación propagan los rasgos dominantes de formas anteriores”*³⁰. La convivencia de formas escénicas antiguas con nuevas, generan información que se transmite en nuevos códigos o lenguajes.

d. Supervivencia. *“Todas las formas de medios de comunicación, están obligados a adaptarse y evolucionar para sobrevivir en un medio cambiante. Su única otra opción es morir”*³¹. En el área de las creaciones artísticas este principio se ve atenuado por el principio de coevolución y coexistencia, ya que la mutación al interior de los mecanismos de escenificación teatral es menos invasivo.

e. Oportunidad y necesidad. *“Los nuevos medios no se adoptan ampliamente solo en merito a la tecnología. Siempre debe de haber una oportunidad, además de una razón social, política o económica que lo motive, para que se desarrolle una nueva tecnología de medios”*³². La masificación, por la reducción de costos de los productos de tecnología audiovisual digital, a principios del siglo

²⁹ Ibíd. Pág. 66.

³⁰ Ibíd. Pág. 66.

³¹ Ibíd. Pág. 66.

³² Ibíd. Pág. 66.

XXI, posibilito 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.”

f. Adaptación postergada. *“Las nuevas tecnologías de medios siempre tardan más de lo esperado en convertirse en éxitos comerciales. Tienden a requerir al menos una generación (20 a 30 años) para progresar de la demostración del concepto a su adopción generalizada”*³³. El arco que se puede establecer desde las primeras experiencias teatrales chilenas, con uso de tecnología audiovisual análoga, hasta el actual uso aceptado de audiovisuales digitales (sin tomar en cuentas antecedentes previos) está comprendido dentro del espacio de una generación.

1.2 Módulos formales

Mediante el análisis del lenguaje digital, como agente de cambio cultural, podemos establecer los siguientes tipos de mutaciones, presentes en nuestra escena contemporánea.

A. Tecnología digital.

a. Coevolución. El principio de coevolución nos permite, vincular montajes realizados recursos tecnológicos análogos, en formatos tradicionales, con montajes marcadamente digitales; pudiendo estar presente ambas lógicas en un solo montaje híbrido.

33

Ibíd. Pág. 66.

b. **Convergencia.** La integración de distintas tecnologías digitales en un montaje, opera dentro del concepto de multimedia o mezcla de medios, lo que se define como cualquier medio, en el que se integran dos o más formas de comunicación. La multimedia, funciona de manera muy parecida a lo transmedial, pero implican distintas estrategias de desarrollo, tal como se verá en el ítem correspondiente a este concepto.

c. **Complejidad.** Los montajes con tecnologías audiovisuales, tiene un carácter de permanente experimentación, ya que las posibilidades tecnológicas varían de año en año, según los recursos materiales que se dispongan y también según el uso que se les dé, sea este el para cual fueron diseñados u otro uso no convencional. Es por esto que dichos montajes muestran una variabilidad casi infinita, sin patrones predecibles de desarrollo..

B. Interactividad. El concepto interactivo, no se aplica necesariamente al vínculo del espectador con el espectáculo presenciado, sino que se refiere a la intercambio comunicacional entre humanos y la tecnología digital, acercándose a la idea de lo post humano, es decir, el impacto que dicha tecnología ejerce sobre el cuerpo humano y sus capacidades de recepción y percepción.

C. Hipermedio. Concepto de lenguaje computacional, en donde se vinculan lógicamente datos o información ya sean textos, gráficas, fotos, videos y audio en una base de datos, en cuatro dimensiones dentro de la pantalla: alto, ancho, profundidad y tiempo. Podemos asociar esta idea, a montajes en donde el espacio escénico presenta múltiples formatos de lectura o dominios de información transversales, al espectador.

D. Televisión y zapping. La actual cultura visual del encuadre, heredada de la pintura de paisaje, los escenarios teatrales clásicos, y el cine, dieron paso al desarrollo de la televisión análoga, en donde la mediación de la información pasa por la imagen y la comunicación es decodificada por un público iconóforo, que ejerce el consumo de las imágenes, a través de la selección arbitraria o zapping. En teatro, vemos de manera directa este fenómeno, en montajes que recurren como referente principal, tanto en lo formal como en los contenidos, a la televisión y sus derivados audiovisuales.

E. Imagen versus contenido. La hegemonía de la imagen, en los diversos formatos de comunicación digital, ha llevado a una banalización de contenidos. Este efecto, se puede apreciar en montajes, en donde los juegos audiovisuales en la escena, sean proyecciones simples, múltiples o cinematográficas, resultan más importantes que el relato o acción dramática, o finalmente lo conforman.

F. Estandarización. Uniformidad de pensamiento y masificación de un recurso técnico equiparándolo con uno estilístico. Aparición y multiplicación de montajes con tecnología audiovisual digital, que operan superficialmente como decorados, ahondando la diferencia entre imagen y contenido.

2. TRANSMEDIALIDAD ESCÉNICA.

2.1 Módulos de contenido

A. La hibridez. Es el movimiento que realiza la puesta en escena, para dejarse contagiar con cualquier elemento diferente al teatro en estado puro. El montaje se puede apropiarse de elementos de diversas culturas, sistemas, gé-

neros, formas, tipos de expresión, proyecciones de video, diapositivas, danza, artes visuales, simulación, estrategias orales, etc. Todas estas apropiaciones, deben ser analizadas para desentrañar el por qué y el para qué de su uso, puesto que no deben ser sólo efectos estéticos, sino que deben ser necesarias para sostener el contenido de la obra.

a. Cualquier manera de análisis de la puesta en escena, debe desarrollarse entendiendo al híbrido como un todo. Es decir, la reflexión en torno a la puesta en escena debe ser de carácter transversal, comprendiendo ésta como un análisis a través de todos los cruces y conexiones de los materiales expuestos.

b. Al mismo tiempo que la transversalidad del análisis, y con el afán de comprender la puesta en escena híbrida, se deben reconocer los elementos que conforman el espectáculo y diferenciarlos entre los que tradicionalmente han sido considerados como teatrales y los que corresponden a la Otriedad. En estos últimos, se debe prestar especial atención a la recodificación a la que han sido sujetos, lo que proporcionará información concreta en relación al contenido que se pretende abrigar en la puesta en escena.

c. El análisis ha de ser transdisciplinario, evidenciando los orígenes de los elementos que conforman el espectáculo, en relación con otras disciplinas auxiliares, ajenas al mundo del teatro en particular. De esta manera, la puesta en escena debería desbordar el lenguaje propiamente teatral, superándolo, para encontrar asidero teórico además en otras disciplinas, que sustenten el discurso contenido en escena.

d. La reflexión también ha de ser transcultural. La

hibridez 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. El espacio escénico y la acción dramática se vuelven heterogéneos, ya que parte de la producción artística de la puesta en escena corresponde a otras identidades y lenguajes.

e. La investigación también ha de ser transtextual. Los diversos materiales textuales de la puesta en escena, ya sean lingüísticos o no lingüísticos, deben estar en constante diálogo, subrayando el contenido de la obra.

B. Autorreferencialidad teatral. La transmedialidad persigue dos objetivos. El primero y más evidente es ser una instancia generadora de significación. Y el segundo, es reflexionar en torno a sí mismo, problematizar la escena, buscar sus límites, y reconocerse en sus posibilidades.

a. En el caso del segundo objetivo, el uso de tecnología medial al servicio de la puesta en escena, tales como proyecciones de cine, películas o diapositivas, e incluso la presencia de monitores de computadores o televisores en escena, sólo vienen a confirmar el hecho de que el teatro reflexiona sobre sí mismo. De hecho, *“El empleo de diversos elementos mediales potencia (hace evidente) la autorreferencialidad teatral y acentúa la predominancia de formas de percepción sensorial, como por ejemplo lo visual y lo auditivo”*³⁴. Tal como lo plantea De Toro, 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.

34

De Toro, Alfonso. Pág. 20.

C. Estetización de la vida cotidiana. Elemento que permite la inclusión de la vida cotidiana en la escena, a luz de material referencial para la puesta, que sea de carácter biográfico, íntimo, testimonial, etc.

a. 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, entendiendo la intimidad y lo cotidiano como una categoría estética.

D. La teatralidad. Gracias a la transmedialidad, la teatralidad adquiere otra dimensión diferente a la clásica. Esta nueva acepción, se funda en el uso y dialogo de los diferentes medios expresivos y sus posibles combinaciones, generando sistemas escénicos de gran diversidad, quienes reconocen en esas diferencias y sus posibilidades, el hecho escénico.

a. La modificación del término teatralidad se ha puesto en marcha gracias a la hibridez de la puesta en escena contemporánea y la aceptación de todos y cada uno de los elementos de la puesta en escena como agentes de teatralidad. Entonces, el origen de esta nueva versión de teatralidad, radica en la sistemática deslimitación de su estructura, por tanto y en virtud de su constante cambio, es imposible definirla de manera unívoca.

b. La puesta en escena de esta nueva teatralidad, incluye formas de representación que tradicionalmente han quedado fuera del ámbito escénico, fundamental-

mente representadas a través de los ritos o ceremonias de paso de carácter liminal. La nueva teatralidad, entiende la escena también en su posibilidad ritual, aparte y al mismo tiempo unida, a todos los juegos simultáneos de las otras formas diversas de representación.

c. Todos los variados elementos de esta nueva teatralidad tienen la misma jerarquía. Ninguno posee predominancia por sobre el otro, debido a que el flujo dialogante que existe entre ellos es de carácter ritual, pero al mismo tiempo artístico.

2.2 Módulos formales

A. Resignificación y uso de los recursos propios del fenómeno escénico. La transmedialidad se presenta de manera inherente al teatro, ya que la creación escénica está constantemente posibilitando el encuentro y diálogo entre diversos medios y lenguajes, debido a los variados trasposos que se hace desde el autor al texto, del texto al director, del texto a la escena, del director a los actores, del espacio al diseñador, etc. Sin embargo, los roles de cada participante, deben ser revisados, en virtud de su resignificación y uso. La transmedialidad en el teatro, se manifiesta en la permeabilidad de las diversas disciplinas con las otras. Ya no sirve sólo conocer el nombre del autor del texto dramático, si la puesta en escena es más preformativa que textual. Asimismo, cabría preguntarse, ¿quién es realmente el autor de la creación, si se ha trabajado para ella con la biografía de los actores? O por ejemplo, ¿cuál es el rol artístico del diseñador si se le ha pedido un espacio con una estética preestablecida o bien la propuesta espacial ha sido

el resultado de la improvisación de los actores durante los ensayos? Ya no se vale entender la ficha artística de una obra como un lugar unívoco, sino como contagio de particularidades personales y objetuales, en virtud de un todo.

a. El problema del cuerpo, dentro de la resignificación de los códigos tradicionalmente usados en el teatro, es fundamental para la transmedialidad. En el trabajo corporal del actor, intérprete o Performer según el caso, se deben ver conceptos como la permeabilidad, la relación con el espacio y los recursos, si es o no el punto de partida para el fenómeno espectacular, ver cómo la experiencia se inscribe en él, cómo presenta su biografía, etc. La razón por la cual se debe situar el problema del cuerpo en medio de la discusión y análisis transmedial, se debe a que es el único vestigio vivo de la puesta en escena y por tanto, deberíamos ver en él, el proceso de la hibridización.

B. Actividades de lo Otro y la Otredad. El proceso escénico transmedial, exige la acción de otros lenguajes, disciplinas, culturas, etc., y por tanto el equipo de trabajo debe buscar la manera de opera con aquello distinto, lo Otro, o con un contexto ajeno, la Otredad.

a. 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 Otro³⁵. Esta posibilidad

35

El caso más evidente y quizás por lo mismo más fácil de citar, vendría a ser lo

puede suceder entre el equipo artístico o también entre los objetos y los artistas.

b. Por otra parte, la translación es más bien un acto global y más evidente, en donde las unidades culturales se mueven de un contexto a otro.

c. La diferencia y la alteridad, es la evidencia de lo Otro. La diferencia se denota cuando un objeto o artista no se reconoce en lo Otro, y la alteridad vendría ser una categoría operacional de la diferencia, puesto que vendría a ser la condición intrínseca de ser otro.

C. La escena como rizoma. Gilles Deleuze y Félix Guattari, utilizan un concepto prestado desde la biología, para ejemplificar visual y conceptualmente, lo que ellos vendrían a definir como un modelo descriptivo o epistemológico, en donde los elementos no siguen líneas jerárquicas, sino más bien operan como un todo, en donde la modificación de uno de ellos influye inmediatamente en todos los restantes. La característica fundamental del rizoma, es que carece de centro irradiador de cualquier tipo de poder, puesto que todos los elementos lo son, al mismo nivel y potencia. El teatro transmedial busca una escena rizomática, en donde los elementos operen como un todo y que a pesar de su hibridez, se constituya como unidad.

a. Principio de la conexión y heterogeneidad. Cualquier punto del rizoma escénico puede y debe estar conectado con cualquier otro punto de manera arbi-

que sucede durante el período de ensayos de un montaje, cuando el director le entrega una indicación al actor para ser ejecutada y éste transforma esa indicación y realiza una acción más o menos cercana a lo que el director le señaló, sin embargo jamás es exactamente igual a lo que el director pensó desde su Otredad.

traria, posibilitando la descentralización y hegemonía de un lenguaje sobre otro y también el reconocimiento y evidencia de diversos materiales en un solo todo.

b. Principio de la multiplicidad. El aumento de las conexiones del rizoma escénico, permite una materia variada y constantemente en cambio, por tanto múltiple.

c. Principio de ruptura asignificante. Un rizoma escénico, puede ser interrumpido o roto en cualquier lugar o momento de la puesta en escena, sin embargo, ese quiebre no significa necesariamente su fin, ya que la puesta debería poder volver a comenzar desde cualquiera de sus líneas de acción.

d. Principio de cartografía y de calcomanía. Se podría reconocer una puesta en escena cartográfica, en la medida que funciona como una experimentación que actúa sobre lo real y es capaz de exponerlo como guía a un público. El teatrista traza mapas durante se realiza la escena y no calca ilustraciones caducas de otras experiencias teatrales anteriores, sin embargo se hace necesario que intente hacer calzar en escena el mapa que va realizando y el calco de experiencias tradicionales, para descentralizar su discurso y provocar tensión y modificación al mismo tiempo.

D. Transdisciplinaridad. Este módulo formal debería ser reconocido en la puesta en escena nacional contemporánea, a través de 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.

E. Transculturalidad. Este recurso debería comprenderse como la apropiación y uso de elementos provenientes de otras culturas. A través de la translación, la puesta en escena podría mover cualquier objeto o persona desde su contexto de origen hacia otro absolutamente distinto.

a. En este sentido, “...deberían describirse las unidades culturales que se encuentran en una obra teatral en el nivel de referencia cultural...”³⁶

b. Por otra parte, debería investigarse cómo han sido decodificadas en escena estas Otras unidades culturales, a través de los tipos de translaciones y transformaciones que los artistas hayan realizado sobre ellas.

F. Los medios. La palabra transmedialidad, hace referencia directa al uso y pliegue de diversos medios. La comprensión evidente, pero no por ello menos importante, dice directa relación con los medios de comunicación masiva. Por otra parte, debido a la revolución cultural provocada por el desarrollo de la mediamorfosis, lo masivo de estos medios radica en los soportes que utilizan, debido a que de ellos depende lo veloz de la propagación de la información. En términos escénicos, es necesario observar el uso de elementos mediales como video, televisión y otras formas masivas de comunicación, así como también, los dispositivos técnicos y tecnológicos que los soportan.

36

Op. Cit. Pág.127.

3. POSTPRODUCCIÓN ESCÉNICA.

3.1 Módulos de contenido

A. La apropiación. El tomar elementos, discursos, textos, imágenes y referencias a otros fenómenos escénicos en particular (apropiacionismo simple) y artísticos en general (apropiacionismo múltiple), es el primer estadio de la posproducción escénica; ya que la creación y génesis del objeto de análisis, no pretende ser original, sino más bien seleccionar un trabajo teatral y/o de las otras artes que haya sido creado con anterioridad; es decir, el creador selecciona un objeto estético que ya existe para utilizarlo o modificarlo de acuerdo a una intención específica.

a. La elección de los elementos a trabajar es la base de la operación artística. El criterio, los mecanismos y la elección en sí, aportan el primer elemento de análisis de un fenómeno apropiacionista.

b. El material apropiado por el artista podrá ser trabajado desde dos posibilidades. En primer término el material podrá ser preservado en su aspecto singular, permitiendo su reconocimiento en la escena, exponiéndolo de manera cruda. La otra posibilidad responde a la transformación de dichos materiales, hasta tornarlos irreconocibles.

c. Sin embargo, y en relación a la primera posibilidad del punto anterior, es necesario aclarar que servirse de un objeto, es forzosamente interpretarlo, puesto que apropiarse, significa indudablemente habitar dicho objeto apropiado. Entonces, la posibilidad de preservar el aspecto original del objeto en una puesta en

escena, inevitablemente incluye su interpretación, por tanto su transformación.

d. La creación escénica no entiende como inicio un único material apropiado, sino múltiples, debido a la naturaleza propia de la puesta en escena, entendida como cruce de diferentes lenguajes. Por tanto, podemos incluir diferentes fragmentos de obras permitidas dentro de una nueva puesta en escena, brindándole al objeto un significado, pero al mismo tiempo podemos alterar dicho orden, cambiando el sentido de esos fragmentos y modificar la interpretación no sólo de la puesta en general, sino también del material apropiado, negando su condición de una mera “cita”, para transformarlo en un eje movilizador habitado y descontextualizado, al servicio de la puesta en escena y su nuevo alcance.

e. La apropiación exige que las estructuras formales del objeto apropiado, sean utilizadas para inventar nuevos protocolos de relación entre ellas y los modos de representación. El autor se transforma en un usuario de las formas existentes, recontextualizando dichos fragmentos y su representación escénica, en beneficio de la puesta.

B. La muerte del autor: La postproducción es una forma de trabajo colectiva que pretende desarrollarse como un 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 o género teatral, sino más bien participa de una espiral de poéticas y estéticas, en donde cada creador se apropia de objetos para aportar con un “nuevo” objeto, que a su vez será apropiado por otros o él mismo y así sucesivamente. En la creación autoral de la postproducción, no hay diferencia entre un autor y otro, puesto que, lo importante es jugar con las posibilidades que da el proceso de la creación. Es decir, las mutaciones escénicas contemporáneas, no buscan un resultado, sino que se fundamentan en su proceso, debido a que lo más importante del discurso escénico, se encuentra en ese momento en que la obra de arte no es una verdad absoluta, sino una posibilidad. No existen totalidades en el arte contemporáneo en general y en las mutaciones escénicas en particular, puesto que en este contexto histórico no es posible que así sea y porque tampoco corresponde hacerlo. Sólo existe la exposición de procesos.

a. Para que el presente concepto sea utilizado de manera eficaz, en los materiales que se utilicen como referentes de la creación de cualquier puesta en escena, se debe abolir la propiedad de las formas, y utilizar el desprejuicio frente a los derechos de autor y copyright existentes a la hora de poner en escena cualquier creación. Ya no importa el uso de elementos, conceptos y formas teatrales anteriormente vistas, sino el cómo se habitan dichos elementos en la nueva creación y su posibilidad generadora de nuevas creaciones.

b. Cuando se analiza un trabajo y sus posibles apropiaciones, es necesario identificar los autores referenciales, debido a que el objeto se constituye de múlti-

ples contribuciones individuales, y eso podría denotar características de contenido del la puesta en escena. Sin embargo, eso sólo se permite en tanto especulación teórica, ya que ese análisis fragmentaría un objeto que en rigor es unitario y cuyo objetivo fundamental es despersonalizar al autor de su obra.

C. Generar actividades. La puesta en escena contemporánea no se ubicaría como la conclusión del proceso creativo, entendido como un espectáculo acabado y finito que contemplar, sino como un punto de partida de actividades, un generador de acciones y sucesos que a su vez generen nuevas acciones y sucesos.

a. Deberá propiciarse la práctica y el estudio de la cultura del uso o cultura de la actividad, en donde las obras de arte en general y el fenómeno escénico en particular, puedan ser objetos que permitan su intervención, en el entendido que la creación en sí misma posee como valor intrínscico la característica de ser un generador de actividades.

b. Asimismo, el análisis del fenómeno escénico contemporáneo, debe posibilitar el reconocimiento de lo elementos que lo constituyen, como una creación que puede y debe ser utilizada por otro, en la génesis, proyecto, desarrollo o concreción de una nueva obra de arte.

c. La característica de apropiarse de las formas y convertirse en usuario de ellas posee dos vertientes. En primer lugar, el artista sustenta su discurso poético y estético en el uso de las formas. Por otra parte, el

espectador debe ser comprendido como usuario de las formas, no sólo como parte activa del fenómeno escénico en lo que acción dramática se refiere, sino también como individuo que postproduce su propio imaginario y finalmente, su vida.

D. La transacción comercial. Las transacciones comerciales cobran total validez en el análisis de la postproducción escénica, debido a que las obras creadas a partir de materiales preexistentes, están en directa relación con un producto de trabajo ya realizado, el cual posee un valor económico en sí por el sólo hecho de estar ya producido, y por tanto, está en directa relación con el dinero, su uso y sus insospechados alcances. El autor se relaciona con el capital y sus flujos de producción y se sirve de él para su creación, a través de la mezcla de trabajo acumulado y los instrumentos de producción que el objeto trae consigo. Entonces, el proceso de la postproducción escénica, posee en su contenido un flujo de intercambios, un comercio interhumano a través del uso del dinero.

a. Esta característica se vuelve fundamental en la reflexión en torno a las mutaciones escénicas contemporáneas, puesto que esta es una de las múltiples formas, que han facultado a los teatristas contemporáneos, para poder insertarse en los innumerables flujos de producción del sistema económico imperante.

b. En este punto, la reflexión que se debe hacer es muy similar a lo que Bourriaud plantea como la virtud del Ready Made de Duchamp, en donde se debe “... establecer la equivalencia entre elegir y fabricar, consumir y producir”³⁷. La puesta en escena contemporánea debe ser analizada desde los recursos de la elección y el consumo, como soportes de su política.

37

Bourriaud, Nicolás Pag. 22

c. Finalmente y debido a lo esencial de la transacción comercial y su alcance, la escena debe operar como un dispositivo formal que genere relaciones entre personas o que surja de un proceso social, aunque sea fundado en la economía.

3.2 Módulos formales

Según Bourriaud, podrían esbozarse los límites de una tipología de la postproducción, a partir del análisis de creaciones emblemáticas. En dicho contexto, el autor francés plantea cinco formatos en que la postproducción se presenta.

A. Reprogramar obras existentes. Constituye la posibilidad de tomar otras creaciones artísticas ya realizadas y disponerlas en un espacio y/o tiempo diferente al original, resignificándolas. En términos escénicos, aquello sucede desde la plástica y visualidad de la obra, hasta la elección o creación del texto dramático, pasando por todos los antecedentes y referentes en el proceso de creación del espectáculo.

B. Habitar estilos y formas historizadas. Esta tipología se refiere a que el proceso creativo se sirve de de otras formas más conceptuales y menos objetuales que la tipología anterior. Es así como en escena, este recurso debería analizarse desde los estilos y géneros a los cuales hace alusión la puesta en escena, los componentes del híbrido y sus particularidades, y la disposición de ellos en términos dramáticos y espectaculares.

C. Hacer uso de las imágenes. Para Bourriaud, fundamentalmente este recurso guarda directa relación con el

uso de las imágenes cinematográficas en las artes visuales contemporáneas, sin embargo, la traslación escénica de este punto, amplía su espectro hacia otro tipo de imágenes más allá que las provenientes del cine. Cualquier imagen gráfica es susceptible de ser apropiada para la visualidad de la puesta en escena, tanto como escenografía o espacio instalativo. Asimismo, cabe recordar, para su posterior análisis, que la interpretación actoral, entendida en términos tradicionales, tiende a evocar imágenes y crear a partir de ellas, desde la imitación, el jeroglífico o el fotograma, según el estilo que desarrolle la puesta en escena.

D. Utilizar a la sociedad como un repertorio de formas. El dinamismo de las relaciones humanas, genera diferentes formas transaccionales de consumo y económicas, de las cuales el artista debe hacer uso al servicio de la puesta en escena, exponiendo la opinión que el espectáculo entrega.

E. Investir la moda, los medios masivos. La actividad artística se puede desarrollar con elementos y recursos provenientes de espacios que tradicionalmente han sido rechazados por los propios creadores. Es así, como la puesta en escena, entendida como obra de arte, puede estar inspirada, reconocer como referencia e incluso representarse a través de los aspectos menos “espirituales” del arte, por medio de aquellas disciplinas y medios que son masivos y generalmente no son considerados artísticos, por poseer un carácter formal, popular y en algunas ocasiones sensacionalistas, tales como la moda, la prensa, la televisión, etc.

No contradiciendo la tipología anterior, sino más bien complementándola, el presente esquema de análisis de elementos formales de postproducción escénica, se sirve de dicha estructura, pero se focaliza en el estudio de los elementos que sustentan

cada una de sus piezas. Los recursos que a continuación se detallan, pueden detectarse al menos en una de las tipologías anteriores, y en algunas ocasiones, también es posible que se encuentren en más de una tipología de forma simultánea.

a. Material grabado. Responde a la utilización en la puesta en escena de cualquier material visual y/o auditivo que haya sido previamente registrado y que se reproduzca en escena. Es importante que no posea las características propias del “en vivo” más que la reacción en escena que genera su reproducción.

b. Reciclaje. Recurso que, a través del discurso escénico, ocupa el procesamiento de un material y/o obra anteriormente usado y actualmente en desuso, para que se pueda volver a utilizar.

c. Uso de objetos que ya están circulando en el mercado cultural. Apropiación de obras de arte y cultura como soporte estético de la puesta en escena.

d. Reorganización de la producción del pasado. Conocer y reconocer las creaciones artísticas anteriores, con el fin de organizarlas de una nueva forma, de manera coherente y al servicio de la puesta en escena actual.

e. Reprocesamiento. Reprogramar la obra artística modificando su estado físico, químico o biológico, según el caso, a través de una serie de operaciones artísticas escénicas. El artista desprograma para reprogramar.

f. Recorte: trasplante, injerto y descontextualización. Recurso que permite acceder a la obra de arte referen-

cial, como un espacio fértil para ejecutar cualquier tipo de recorte, sacando las partes excedentes o sobrantes de ella, según la necesidad de la puesta, y dejándola reducida a la forma que sea más conveniente para la escena. Las variantes podrían ser el trasplante, el injerto y la descontextualización. El primero desarraiga un elemento de un lugar de origen para situarlo en otro, el segundo opera como lugar de unión y soldadura híbrida entre dos elementos, y el último pretende sacar del entorno lingüístico, físico o de situación una obra creada con anterioridad.

g. Scratch. Técnica ampliamente conocida en la pintura o la ilustración, que hoy se ha ampliado al mundo de la música a través de la presencia del DJ. Anglicismo que significa rayar o arañar según el contexto. En relación a la puesta en escena, el scratching puede ser utilizado desde el imaginario visual de la obra, hasta el trabajo del actor o performer con el texto y las acciones físicas.

h. Sampler. Recurso que consiste en tomar moléculas significantes de un objeto artístico y recontextualizarlas, en otro orden, superpuestas o situadas de manera tal, que permitan cambiarles su significado. En cualquier caso, la nueva puesta en escena será un nuevo conjunto de moléculas significantes posible de samplear.

i. Mejorando el original. Recurso que evidencia que una obra posee múltiples nombres de autor o que tiende a la abolición del concepto. Si bien es cierto que el autor material del referente posee un nombre, no es menos cierto que a nadie le importa saber realmente quién es, puesto que ante las múltiples mezclas, intervenciones y deformaciones de la obra original, se obtie-

ne una nueva obra de carácter autónoma y autotélica. Este fenómeno podría ser catalogado como creación colectiva, tal como lo plantea Simon Reynolds en el prólogo del libro “Loops: una historia de la música electrónica”. Reynolds plantea que “*En su mayoría, las ideas emergen de anónimos procesos de creatividad colectiva.*”³⁸ El fenómeno de la creación colectiva es bastante recurrente no sólo en la música electrónica, sino también en amplios espectros de la cibercultura. Un ejemplo de ello es el Net Art, que permite intervenir, mejorar y reestructurar una obra de arte expuesta en la red, evidenciando un proceso colectivo, que niega la autoría, en el cual no existen artistas mejores que otros, sino que juntos conforman un todo autoral anónimo. A diferencia de los conceptos de creación colectiva del teatro tradicional, esta nueva creación colectiva, se encuentra ligada a la globalización y el colectivo es todo el material disponible al alcance de los creadores y no queda reducido a sólo los miembros de una compañía particular en un momento histórico y espacio geográfico como se ha entendido la creación colectiva en el teatro hasta ahora.

j. El desvío³⁹. Término acuñado por el teórico político y fundador del situacionismo, Guy Debord en su libro “Modos del uso del desvío” escrito en conjunto con Gil J. Wolman. Este concepto hace referencia a provocar un giro a las formas culturales existentes, es decir sacar toda obra de arte (o parte de ella) de su contexto artístico para situarlo en otro contexto,

³⁸ Reynolds, Simon. Pág., 26.

³⁹ El termino desvío es la traducción más cercana a “détournement” según el sentido que pretendía explicar Debord, sin embargo, y según algunas otras traducciones, se aceptan sinónimos los conceptos tergiversación, desviación, diversión e incluso, subversión.

negándoles de esta manera, todo valor propio. Para Debord, todas las actividades culturales deben ser reinvestidas o desaparecer. El desvío de la obra de arte, actualmente se utiliza no para quitarle el valor a la obra antigua, sino más bien para hacer uso de ella.

k. La deriva. Concepto y práctica propuesta también por la filosofía situacionista, que se opone a todas las nociones clásicas de viaje o de paseo. Consiste en que una persona o un grupo de ellas, se abandonan a la deriva en un viaje en un tiempo determinado, reconociendo de cualquier lugar sus características psicogeográficas tales como el clima, las adversidades geográficas y las culturas locales. La deriva se manifiesta en el núcleo compuesto por dejarse llevar y su contradicción en la imposibilidad del dominio de las variables psicogeográficas. El azar es fundamental en esta actividad. A menor observación y conocimiento previo de la psicogeografía del lugar, mayor es la presencia del azar. En términos teatrales, la deriva no sólo debería operar como posibilidad de concreción espacial de cualquier montaje, sino también como concepto último de la presentación y su conceptualización, ligada más bien a la performance y al Live Art.

l. El 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 espacialidad o en la creación dramática previa a la puesta en escena. La característica principal del zapping, radica en que a pesar de saltar de canal en canal, observando trozos y fragmentos de programas, finalmente se articula una narración unitaria en el visionamiento total. Por otra

parte, es necesario señalar que el zapping parte en un sitio y a través de un viaje a la deriva, termina en otro, que puede estar vinculado o no a las temáticas iniciales del punto de inicio.

m. El espectador. La participación del espectador es fundamental en la puesta en escena y la postproducción, puesto que opera como interlocutor válido, e incluso, en algunos montajes es parte determinante de la acción dramática o de la actividad escénica. En el entendido que la puesta en escena debe ser un lugar de producción, el creador debe poner herramientas a disposición del público, para que éste invente funciones posibles de esa puesta en escena, como participante activo. Por otra parte, el montaje debe facultar al espectador para que éste acceda a escarbar en su propio repertorio de comportamientos, reconociéndose como parte de un proceso social de mediamorfosis.

n. Comunismo formal. Las poéticas y sus respectivas formas estéticas, no deberían ser un privilegio de alguna clase social o del grupo de artistas que las proponen. Los medios de producción del arte, son de dominio social y como tal, deben estar al servicio de cualquier exigencia, no sólo en el mundo de la creación, sino también en cualquier ámbito que sea necesario. Es por esto que las formas y las creaciones realizadas con anterioridad, están al servicio de un bien colectivo, en donde cada una de ellas pueden ser utilizadas en favor de una nueva propuesta y así hasta el infinito, provocando la despersonalización del autor con su obra.

o. El uso del tiempo. La puesta en escena siempre se ha desarrollado en un tiempo determinado. No obs-

tante, la percepción dramática que se posee del tiempo, dentro del teatro más tradicional, puede sintetizar, días, meses, años, incluso generaciones, en no más de dos horas de representación, provocando la ilusión del desarrollo temporal. La puesta en escena de la postproducción, debería trabajar desde un lugar absolutamente diferente, haciendo comprender al espectador que su tiempo es exactamente el mismo tiempo que el del intérprete e incluso el mismo tiempo que el de las acciones realizadas en escena, debido a que el espectáculo se desarrolla como una exposición en tiempo real, puesto que el proceso social de mediamorfosis en el que vive el espectador, a través de los diversos recursos electrónicos con los cuales convive a diario, le exigen inmediatez y realidad, y la ilusión del desarrollo temporal del teatro tradicional, sólo aleja al espectador del proceso de reconocimiento como parte integrante de la puesta en escena.

Mutaciones en el teatro chileno contemporáneo

Dentro del catastro realizado entre los años 1998 y enero de 2008, de las 84 obras encontradas que responden al modelo de análisis de mutaciones escénicas expuestas en el anexo del presente libro, los siguientes espectáculos son una muestra de ellos. Esta selección responde a criterios sobre puestas en escena híbridas, en donde dialogan diversos elementos mediales análogos o digitales en la construcción de sus discursos estéticos, tales como video, film, Tv., lingüísticos, pictóricos, electrónicos, narrativos, etc. Además, estas piezas analizadas, han sido escritas, dirigidas o diseñadas por creadores nacionales. Sin embargo, el criterio fundamental de su selección, fue ver cómo estos montajes potenciaban el modelo de análisis propuesto, a través de la tensión formal de su escenificación y la posibilidad de abrirse a nuevos ámbitos que no contemplaba el esquema. Los montajes que se expondrán a continuación, de alguna manera se revelan ante la propuesta escénica nacional, puesto que se instalan como generadores de discursos de la hibridez.

Es necesario aclarar que el presente capítulo, pretende exponer un análisis básico de las piezas, debido a que su objetivo es mostrar sólo una panorámica del fenómeno de la mediamorfosis, la transmedialidad y la postproducción en el teatro chileno contemporáneo. Es decir, este capítulo expondrá de manera general los elementos que soportan estos montajes como parte de la mutación escénica nacional, puesto que la profunda y real puesta en crisis del modelo de análisis propuesto, se develará en el próximo capítulo.

1. “MALEZA” (2006)⁴⁰

Un cuento en teatroanimación

En términos dramáticos, este montaje cuenta la historia de una pequeña niña que vive sola en el sur de Chile y que posee un trastorno de personalidad múltiple, que la lleva a realizar actos vinculados a ese tipo de patología. Así dicho, suena como una puesta en escena realizada sobre un texto dramático más, no obstante, el punto de origen del texto, es un cuento escrito por Karen Bauer y a través de la adaptación realizada por Muriel Miranda y Paula Aros, el nivel textual se traslada desde un género literario a otro. Es decir, el texto de origen dio lugar a un nuevo texto que a su vez originó este montaje. Son varios los recursos

⁴⁰ Compañía Maleza. Basada en un texto de Karen Bauer. Adaptación: Muriel Miranda. Colaboración Dramatúrgica: Paula Aros Gho. Dirigida por: Muriel Miranda. Asistencia de Dirección: Hugo Covarrubias. Elenco: Muriel Miranda, Paula Aros Gho y Camila Miranda. Director de Animación: Hugo Covarrubias. Iluminación: Sebastián Ríos. Musicalización: Diego Noguera / Maleza. Sonorización cortometraje: Ricardo Contesse. Sonido: Pablo Otárola. Escenografía: Hugo Covarrubias y Muriel Miranda. Vestuario: Muriel Miranda. Registro Fotográfico: Gonzalo Bavestrello. Duración: 45 minutos. Este montaje se estrenó el 12 de mayo de 2006, en la sala Agustín Siré, del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Este proyecto contó con el auspicio de FONDART.

del esquema propuesto por *mutaciones escénicas* que se utilizan en este traspaso del cuento al texto dramático, pero éste no es el mayor eje de hibridez del montaje, ni tampoco el más innovador, puesto que el teatro desde hace mucho tiempo postproduce otros géneros literarios a su servicio.

El verdadero aporte del montaje, radica en la mezcla simultánea del teatro, la animación y el foley. En cuanto a la disciplina teatral, se rescata una actuación tradicional y un trabajo espacial frontal. En cuanto a la animación, ésta es proyectada sobre una pantalla ubicada al medio del escenario. La animación se realizó a través de la técnica stop motion, que hace parecer que objetos inanimados tuvieran movimiento a través de las sucesivas fotografías que se toman de los elementos en diferentes posiciones. A través de una cámara de video o cine se graba fotograma a fotograma el movimiento de un objeto inanimado y en el momento de su reproducción, pareciera que los elementos tuviesen vida propia. Para este montaje se tomaron más de dieciocho mil fotografías, las que sirvieron no sólo para narrar la historia a través de la realización de escenas, sino también para funcionar como decorados y fondos de las escenas interpretadas por los actores. Por otra parte, el foley es una técnica usada en el mundo del cine, que consiste en crear los efectos de sonido. Para dicha creación no necesariamente se ocupan los elementos reales que generan los sonidos, sino que se graban a partir de otros elementos que se asemejen auditivamente al original. En “MALEZA”, las actrices se situaban en dos podios con micrófonos, uno a cada lado de la pantalla, y premunidas de diferentes objetos, producían los efectos de sonido que eran necesarios para la proyección de la animación.

Desde otro punto de vista, el uso de la tecnología y nuevos medios al servicio de la puesta en escena, reconoce en este espacio escénico y también dramático, una mediamorfosis escénica. Por una parte, el uso de la tecnología digital, sostiene gran parte

del tiempo de representación, desarrollándose en algunas ocasiones como el eje de lo escénico; y en segundo término, utiliza el recurso de la interactividad, en donde existe un diálogo formal y de contenido entre las actrices y la proyección de la animación.

En términos transmediales, la hibridez es evidente. Hasta este momento, se han expuesto las tres disciplinas que participaban del montaje (el teatro, la animación y el foley), sin embargo, dicha transdisciplinaridad no operaba en solitario, sino más bien en conjunto, a través de una tensión constante, una superposición y un cruce de las tres disciplinas, lo que evidencia la hibridez transmedial de esta puesta. Un ejemplo de esto, es analizar una de las tantas acciones realizadas por la actriz Paula Aros, encarnado 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 un peldaño de los proyectados y la escalera proyectada comienza a descender, mientras ella mueve su otro pie y pareciera ser que sube otro peldaño y así sucesivamente. O bien, el uso de las propias voces de las actrices, quienes doblan los personajes que aparecen en la animación, realizando una superposición de voz en vivo y de material grabado visual. Además, los recursos utilizados son variados, desde el trabajo transdisciplinar y su relación con el Otro, hasta el uso de medios tecnológicos de uso masivos, pasando por la resignificación del cuerpo de las actrices en relación a la animación. La gran polémica y discusión que se manifestó a través de la prensa y la crítica especializada dice directa relación, si este montaje es teatro o no. El periodista y crítico Javier Ibacache, en el programa de Televisión Nacional hora 25 plantea que *“el trabajo de la compañía se ha discutido bastante si es o no es teatro. Para mí esto es teatro, eso es indudable. Cumple con todas las características y los requisitos de una puesta en escena, es una experiencia inédita, es una experiencia atípica, es un experimento...”*⁴¹ Otros de los comentarios respecto al

⁴¹ Crítica de Javier Ibacache. Programa de Televisión Nacional de Chile Hora

fenómeno de la hibridez, lo plantea el periodista Rodrigo Miranda en el diario La Tercera: “¿Teatro-animación? Suena una idea irrealizable o al menos difícil de concretar, pero la compañía trabajó con un arquitecto, un diseñador gráfico y un diseñador teatral, para depurar la técnica que le permite depurar ambas disciplinas.”⁴²

En tercer lugar, la postproducción escénica, se manifiesta en este montaje, a través del uso de material previamente grabado, como la animación, o previamente escrito como el cuento. O también a través del apropiacionismo de la música de Michael Nyman, perteneciente a la banda sonora de la película “El cocinero, el ladrón su mujer y su amante” o al uso de las imágenes de “Psicosis” de Alfred Hitchcock. Sin embargo, pareciera ser que este montaje, más bien pretendiera ser original y ubicarse en un punto de partida de la creación escénica, alejándose de los medios de postproducción teatral, establecidos en el modelo de análisis del capítulo anterior.

El positivo resultado de este trabajo, parecieran haber agotado la posibilidad de mezclar nuevamente estas disciplinas, puesto que la prensa plantea que con “MALEZA” se alcanza el mejor nivel de este tipo de trabajo: “Cabe preguntarse si el grupo, en esta misma línea de trabajo, podrá encontrar otra historia en el futuro que se preste tan bien al entramado de medios tan diversos.”⁴³ Este planteamiento no es del todo correcto, si se entiende el fenómeno escénico como un cambio constante y no como la búsqueda de resultados finales que no permitan el desarrollo de nuevos híbridos.

25. Temporada 2006.

⁴² Rodrigo Miranda, Diario La Tercera, Pág. 76, viernes 12 de Mayo de 2006.

⁴³ Pedro Labra, Diario El Mercurio, cuerpo C, viernes 26 de mayo de 2006.

2. “2.0” (2006)⁴⁴

Mejorando las disciplinas originales

“DOSPUNTOCERO” es un montaje de creación e investigación transdisciplinar, llevado a cabo por el desarrollo experimental de cuatro disciplinas: danza, teatro, circo y audiovisual. El montaje corresponde a una puesta en escena construida en base al concepto de urbanidad, en donde se expone la rutina a la cual son sometidos los habitantes de una ciudad como Santiago de Chile, su diario transitar cotidiano, acelerado, estresado, habitual, bombardeado de imágenes audiovisuales frías, que persuaden a los transeúntes. La cotidianidad es representada a través de las imágenes que son proyectadas en la pantalla escenográfica, al mismo tiempo, son aceleradas de acuerdo al ritmo de la música de fondo, mientras tanto en escena se encuentra Alejandro Castillo listo para comenzar una rutina de malabares con pelotas de rebote sobre una mesa angulosa, construida y diseñada especialmente para el montaje. Una vez que su compañero Juan Pablo Corvalán entra a escena, ambos intérpretes desarrollan malabares al compás de la música. Generan secuencias de danza contemporánea bajo el agua, cargadas de dramatismo, en donde es importantísima la labor que cumple el músico Cristian Bidart, quien le otorga gran parte de la coherencia y ritmo a la puesta en escena, ya que la sonoridad nos remite al concepto base trabajado por el director: la sociedad contemporánea y la soledad que invade al individuo.

⁴⁴ Compañía Circo Virtual. Elenco: Alejandro Castillo M., Juan Pablo Corvalán. Autor: Creación colectiva. Idea Original: José Luis Vidal y Alejandro Castillo M. Dirección: Alejandro Castillo M. Diseño: Alejandro Castillo M., Carlos Mangas. Música: Cristian Bidart. Video: Francisco Anwandter. Coreografías: Cristián Guzmán, Ana José Manríquez. Producción: Macarena Simonetti. Este montaje se estrenó el 7 de Abril de 2006 en la sala Lastarria 90. Este proyecto contó con el auspicio de FONDART.

Considerando los conceptos de estudio de este análisis y que forman parte de la investigación, el eje fundamental de la hibridez se presenta en el cruce de las cuatro disciplinas artísticas trabajadas en “DOSPUNTOCERO”: danza, teatro, circo y audiovisual, cada una de ellas no actúa por separadas en el montaje, sino que en todo momento interactúan y se complementan, conformando un diálogo transdisciplinar, por lo tanto, ésta propuesta artística puede ser analizada desde variados estudios, la idea fundamental del montaje es comentado por Javier Ibacache: *“La puesta se propone como una reversión, o segunda versión de cada una de estas disciplinas que se modifican una vez que se entrecruzan, dando pie a otra disciplina.”*⁴⁵ En cuanto a la danza, ésta se incorpora al montaje de manera evidente en las coreografías en las que el cuerpo replantea el malabarismo y lo apropia, es evidente la introducción de conceptos de la física como: rapidez, fuerza, aceleración en la danza y los movimientos son logrados con gran agilidad a pesar de que no hay una exactitud y rigurosidad, hay instancias en que se generan contrapesos y equilibrios de fuerza con los elementos que están en escena, esto se complementa con una investigación musical y audiovisual. La disciplina teatral por su parte se caracteriza por no ser una actuación tradicional, ya que no hay diálogos hablados en escena, pero si existe un diálogo corporal constante entre los actores, donde las acciones que ellos realizan son de marcado dramatismo y tensión, superando la palabra hablada. El elemento circense está presente en el juego de malabares con pelotas de rebote que los intérpretes manipulan durante el transcurso de la obra, la técnica de malabares se desarticula, fragmenta y reconstruye para ser utilizada al servicio de la coreografía, la construcción dramática de la puesta en escena y sobre los distintos objetos construidos por el diseñador teatral, tales como una mesa y sillas.

⁴⁵ Ibacache, Javier, Danza “2.0”, Por Fin es Viernes, Diario la Segunda, Abril 2006.

La mediamorfosis se presenta en esta puesta en escena a través del uso del elemento audiovisual, ya que gran parte de la obra se sustenta en este recurso, la imagen de video se introduce al montaje como apoyo visual de ciertas escenas, investigando sobre las imágenes y sonido, logrando que los conceptos fundamentales se presenten de manera coherente. En una entrevista, Alejandro Castillo explica de qué manera funciona el recurso audiovisual en su obra: *“...es la gran ventana a la realidad de la obra porque se ve en escena a dos personajes en un contexto que no entrega mayores datos- en el escenario hay dos sillas y una mesa- y en el video estas dos personas aparecen pero en una cocina, en la calle o en una habitación. Entonces ahí se hace el nexo entre lo que pasa en el escenario y lo que pasa en la pantalla y se va armando la historia.”*⁴⁶ En éste ámbito de utilización del recurso audiovisual, no sólo siguiendo una línea estética, sino que fundamentando la puesta en escena, es que se define a “DOSPUNTOCERO” como un trabajo transmedial.

El concepto de postproducción está presente en la forma de trabajo colectivo, donde su esencia radica en la aglomeración de información existente en los diversos medios audiovisuales, que provocan un constante flujo de información entre los espectadores y la puesta en escena. Un ejemplo es la incorporación de material pregrabado como la proyección de videos desde la pantalla, donde vemos a los intérpretes realizando sesiones de malabarismo en distintos lugares. Éste elemento se incorpora y fundamenta lo realizado en escena y viene a ser un soporte tanto visual como conceptual, abre el espacio escenográfico y lo traslada a distintas locaciones, fusionándose con el formato cinematográfico. En el video se delata la manera de crear de los intérpretes, así como su diario vivir apresurado y también puede ser asumido como la antesala a lo que el espectador verá o quizás también bien como un descontextualizador del espectáculo en escena, que según su

⁴⁶

Cabanillas, Paulina, Dospuntocero. Caer Parado, Tapiz Magazine, 2007.

director hace hincapié en que no es necesario construir una carpa para presentar un espectáculo de malabarismo. El sonido también es un factor importantísimo de creación de atmósferas y matices, ya que genera el ritmo, la cohesión y el flujo, integrando al montaje, otorgándole su característica de contemporaneidad y posmodernidad. También la incorporación de la moda es otra característica de la postproducción, “DOSPUNTOCERO” presenta una línea estética de diseño asociada a lo actual, minimalista y contemporáneo, conceptos que no sólo están aplicados a los objetos y distribución espacial, sino que además se vislumbran en los videos de corte cinematográficos, en la música y en la danza. Los elementos que componen esta obra tales como el teatro, la danza, el circo y lo audiovisual también son el resultado de un proceso de postproducción como anteriormente se explicó, ya que pertenecen a una segunda parte o revisión del desarrollo de cada una de estas áreas, no cerrando la posibilidad de que pueden ser modificadas en un futuro proyecto de la compañía. También es interesante destacar la concepción temporal a modo de postproducción que se maneja en “DOSPUNTOCERO”, ya que la puesta en escena en general, tiende a establecer una igualdad entre el tiempo que transcurre en escena y el tiempo del espectador. Tal vez es por esta razón que el montaje se hace digerible y cotidiano.

Es importante destacar la labor de la compañía Circo Virtual como una de las compañías emergentes que actualmente se han incorporado con facilidad al desarrollo tecnológico nacional, exponiendo que nuestra actual cultura visual, funciona en torno a la producción de imágenes.

3. “MONOLOGS” (2006)⁴⁷ INSTALACIÓN URBANA.

Este proyecto escénico, es una instalación urbana que reúne nueve monólogos de pequeño formato en un dispositivo cúbico, transportable y modulable en diversos espacios urbanos, que emula una pantalla gigante de televisión, en la que se proyectan de manera intercalada con la presentación de los textos teatrales, imágenes, videos, clips e información referente a la obra o al colectivo, con el fin de transformar e intervenir la ciudad y democratizar el acceso a las manifestaciones artísticas contemporáneas. *“El público puede asistir a una función de “MONOLOGS” sin temor a llegar en la mitad, porque siempre esta renovándose. Los nueve monólogos van pasando de manera continua, junto con elementos plásticos y audiovisuales, de esta forma, cualquier paseante que vea la instalación, podrá incluirse de manera inmediata.”*⁴⁸

⁴⁷ Compañía La desgracia Ajena. Los nueve monólogos, presentados fueron: “Anhelos color blanco” de Natalia Matzner, dirigida por Pedro Sepúlveda e interpretada por María José Siebald. “El hombre que gritaba” de Florencia Martínez, dirigida por Eduardo Pavez e interpretada por Valentina Muhr. “Mujer coja” de Andrea Moro, dirigida por Pedro Sepúlveda e interpretada por Constanza Fernández. “El último beso”, de Rodrigo Sepúlveda, dirigida por Pedro Sepúlveda e interpretada por Ingrid Leyton. “Satánica”, de Rafael Spregelburd, dirigida por Eduardo Pavez e interpretada por Pedro Sepúlveda. “My Way”, de Raimundo Guzmán, dirigida por Eduardo Pavez e interpretada por Nono Hidalgo. “Supongamos que te nombro y desapareces”, de Rodrigo Muñoz, dirigida por Pedro Sepúlveda e interpretada por Eduardo Pavez. “Vértigo”, de Pedro Sepúlveda, dirigida por Eduardo Pavez e interpretada por Mario Poblete. Diseño Integral: La Desgracia Ajena y Jerónimo Pérez. Trabajo Audiovisual: Clemente del Río y Elisa Eliash. Diseño Gráfico y Registro Fotográfico: Jerónimo Pérez. Producción> Natalia Matzner y Pedro Sepúlveda. Realización Escenográfica: Diego Cortes, María José Siebald. Duración: de siete a una hora. Este montaje se estrenó el 20 de enero de 2006, en LA Plaza del Mulato Gil de Castro, Museo de Artes Visuales de Santiago (MAVI), y en la explanada del Galpón 7 de Bellavista. Tuvo una segunda temporada durante el mes de abril en la Plaza Yungay, la Quinta Normal y la Nueva Biblioteca de Santiago. Este proyecto contó con el patrocinio de la Universidad Diego Portales (UDP) y el auspicio de FONDART.

⁴⁸ Eduardo Pavez G. Website Monologs: <http://nodefinitivo.com/monologs>

El proyecto, dirigido por Pedro Sepúlveda y Eduardo Pavez, es desarrollado por un grupo multidisciplinario que busca mezclar los campos de investigación en diversas áreas, para lograr un espectáculo integral, que transgrede y sobrepasa lo meramente teatral, instalándose dentro de la lógica transmedial, pues, “Estamos, de esta forma, usando el teatro como soporte de presentación, no como un fin en sí mismo. Esto nos permite desdibujar el margen entre la teatralidad y lo audiovisual, pues no debemos ser fieles a ninguna de las dos artes: desde un comienzo establecemos que sólo las utilizamos como marco referencial o soporte.”⁴⁹

Principalmente los textos dramáticos presentados en este dispositivo, están vinculados por tópicos existenciales de fines del siglo XX, tales como la enajenación, la incomunicación, el extrañamiento del otro, la presentación de las otredades múltiples llevadas al paroxismo de la soledad, en donde, el espectáculo presenciado es un zapping permanente de imágenes y de personajes profundamente vulnerables, y el humor se sucede a la tragedia, al dolor, a la violencia o se transforma en una brutal ironía, en un sinfín de estímulos audiovisuales, realizados en contexto urbano.

En “MONOLOGS”, la presentación de estos monodramas es estructurada de manera convencional, es decir, un texto dramático expuesto por un actor bajo la supervisión de un director, se entreteje con la proyección de cápsulas de videos de los más variados géneros, que van desde la documentación y edición en vivo del registro del proceso diario de montaje del cubo por la ciudad, videoclips, falsos reportajes o encuestas, realizados por la cineasta Elisa Eliash, a animaciones o graficas digitales diseñadas por el artista visual Clemente del Río. Es así, que la presencia y uso del video en el proyecto tiene como fin la autodocumentación del objeto visual, en donde este se explica a sí mismo a través de la imagen digital, permitiendo al espectador el fácil acceso al juego

⁴⁹

Ibíd.

propuesto, ya que usa una lógica de narración e hilación televisiva en donde el teatro puede ser consumido como proyección cinematográfica, o la programación aleatoria de una señal de TV.

Desde su concepción teórica a su instalación espacial, “MONOLOGS” se evidencia como un fenómeno consciente de mediamorfosis, pues hace uso de la tecnología de los nuevos medios digitales que han influenciado al arte contemporáneo, para reprogramar la información visual de los espacios públicos, es así, que la intervención urbana del cubo o mini teatro se establece como un híbrido transmedial, un ready made de un innegable carácter performativo y rizomático. Es frente a este dispositivo, que el espectador espontáneo o el que va a presenciar a sabiendas el espectáculo, se convierte en un usuario televisivo, al que se le ofrece un permanente zapping textual, sean estas las obras presentadas, los videos como cápsulas de información o la intervención del espacio urbano de la performance, ya que, *“El objetivo es crear un espectáculo íntegro que pueda ser transportable y capaz de adaptarse. Un espectáculo que pueda llevarse a cabo de diversas maneras con diversos textos e intérpretes, pero respetando el formato indicado.”*⁵⁰

“MONOLOGS” es un espectáculo híbrido que se apropia de las lógicas de mediamorfosis y transmedialidad, pues a pesar de poder ser catalogado como teatro callejero, transgrede las normas convencionales de presentación teatral, desde su autoproclamación como manifiesto de intervención tecnológica en la ciudad⁸, en donde el “Otro” es el espectador espontáneo que se encuentra en el espacio público y al que se interpela desde el espacio privado del dispositivo escénico. Entonces este objeto-cubo, donde conviven tecnologías análogas y digitales es forma y contenido, pues los monólogos teatrales se ven apropiados y reprogramados, en un acto de postproducción que modifican performativamente

⁵⁰

Ibíd.

la representación, mutándola en un acto de presentación según los códigos de encuadre visual y narrativos de la televisión, para estetizar la vida cotidiana del transeúnte, *“Al ser el teatro un arte que requiere de todas las demás áreas de trabajo, pasa este a ser, de forma inmediata, una vía apta para mostrar la infinita posibilidad de combinaciones.”*⁵¹

Este proyecto se vincula directamente a la postproducción, pues intenta reprogramar, investir la moda y los medios masivos de comunicación, apelar al imaginario del encuadre visual televisivo y utilizar a la sociedad como repertorio de formas para generar con la mixtura de todos los elementos que la conforman, una nueva obra aleatoria de carácter gratuito, acercándose a un comunismo formal al abrir sin mediación monetaria alguna, el acceso a la cultura en espacios públicos.

Cabe decir, que “MONOLOGS” tuvo una segunda versión desarrollada durante el año 2008 en Italia, en el marco del festival Salento Neromaro, tomando un carácter más extremo en su hibridez, al presentarse como un laboratorio global de monólogos y vídeos.

4. “DILEMA NUEVA YORK” (2007)⁵²

La primera obra doblada al castellano

En los suburbios de la Gran Manzana, específicamente en el Bronx, un grupo de cinco narcotraficantes prófugos de la justicia, tienen serios problemas para conseguir droga. Para lograr

⁵¹ Ibíd.

⁵² Compañía Profeta Paranoia. Dirección y Dramaturgia: Eduardo Pavez Goye. Asistencia de Dirección y Composición Musical: Nicolás Espinoza. Elenco: Etienne Bobenrieth, Daniela Mendoza, Valentina Muhr, Javiera Osorio, Carlos Ugarte. Diseño Integral: Raúl Miranda. Audiovisuales: Diego Pequeño y Carla Figueroa. Sala: Centro Cultural Matucana 100. Funciones: 4 al 28 de Enero del 2007.

su fin, urden un plan que involucra a un menor de edad, que han adoptado ilegalmente. Sin tomar en cuenta las respectivas consecuencias del caso, caen en su misma trampa y son capturados por la policía. “DILEMA NUEVA YORK” es un drama-comedia inspirada en las series norteamericanas de bajo presupuesto o cine clase B, e intenta reconstruir el formato sitcom televisivo en escena, con el fin de instalar una lectura irónica sobre los condicionamientos socioculturales a los que nuestra sociedad se ve sometida por el avance de la cultura globalizada. En cuanto a la construcción de personajes, los cinco protagonistas de este montaje teatral representan, estereotipadamente, la imagen marginal de la sociedad norteamericana, reflejando a aquellos que quedaron a la deriva del progreso neocapitalista, sintiéndose estafados por el sistema y frustrados por el hecho de no poder salir adelante. En varias ocasiones hacen alusión en sus diálogos a esta sociedad que los dejó en el camino y que no se hizo cargo de ellos, es por ello que a medida que se desarrolla la obra van encontrándose con diferentes personajes que se asocian al submundo neoyorquino, personajes envueltos en adicciones, avaricia, droga, etc.

En “DILEMA NUEVA YORK” se muestra lo real simulando ser otra cosa, puesto que la obra recrea los discursos de construcción de la realidad producidos y consumidos a través de los diversos géneros televisivos. Consecuentemente, Eduardo Pavez plantea que: “La obra se nutre de esto, utilizando todos los elementos que nosotros pondríamos en nuestro Nueva York imaginario; juega con esta gran masa de códigos y datos que han llegado de alguna manera a nuestras mentes a causa y a través de la televisión. Por esta razón la historia esta ambientada en los 90, época en que el TV cable llega a nuestros hogares junto a las traducciones chicanas empastadas en nuestros primeros recuerdos. En ese sentido, el TV cable fue la puerta de entrada a otros mundos, ajenos, que luego se convirtieron en los propios. Gracias a él

todos hemos visitado Nueva York.”⁵³ Es interesante detenerse en ésta cita, ya que Pavez se refiere a que gran parte del imaginario social está construido en base a las imágenes creadas por los medios de comunicación y pone en tela de juicio qué tan fidedigna es esa información.

El Espacio en que se desarrolla esta tragicomedia pseudo norteamericana, es la reconstrucción del living de un departamento con un corte frontal, que deja a la vista los andamiajes de los paneles que conforman la escenografía. Este detalle advierte del rompimiento de la ilusión teatral, a modo de evidenciar o subrayar la ficción de la puesta, delegándole al público la cuarta pared. La construcción del espacio se plantea dentro de la lógica de un set de televisión, siendo éste un simulacro o espacio de realidad que crea la cámara de TV, es por esta razón, que la propuesta de su diseñador Raúl Miranda intenta descontextualizar y desarticular la falsedad de la verosimilitud que entrega la pantalla televisiva. La escenografía, consiste en paneles continuos de diversas texturas y materiales, que crean un set televisivo: un departamento compuesto por living y cocina, la entrada a éste, acceso a dormitorio, una calle y un exterior, en donde los cambios de escena serán dados por el desplazamiento de los actores al interior del dispositivo escénico. También está la presencia de un espacio virtual, generado a partir de las imágenes de video proyectadas en la ventana/pantalla de la escenografía y que aluden a un exterior, donde también transcurren acciones. La diversidad de códigos escenográficos de los que se vale el director para el desarrollo de su montaje, van desde el uso de la tecnología hasta elementos que pertenecen a recursos de la escenografía teatral tradicional, como por ejemplo la construcción de un espacio practicable y la fotografía del centro de Santiago.

El fenómeno de la mediamorfosis está presente en la obra, debido a la integración de elementos de la cultura televisiva al

⁵³ Sas, Ana, Dilema Nueva York: Locura y Desenfreno en la Gran Manzana, www.indie.cl, Número 39, Marzo 2009.

servicio de la puesta en escena, no sólo como punto de término en la representación de funciones a público, sino además como punto de partida en el texto dramático, construido como una sitcom norteamericana. Las anteriormente mencionadas soluciones del espacio y la estética, evidencian la mediamorfosis escénica de esta propuesta, ya que el montaje incorpora, durante todo el tiempo de representación, elementos digitales que sostienen la representación de una sociedad estadounidense dirigida y visualizada desde la perspectiva de un montaje chileno. En consecuencia a estos múltiples elementos, el montaje de “DILEMA NUEVA YORK” puede ser analizado desde diversas disciplinas, no sólo estéticas ni teatrales, sino que también desde áreas como el cine, la televisión, la sociología y la economía, ya que en la puesta en escena se conjugan elementos extra teatrales, los que convierten el montaje en transdisciplinar, o sea, que supera los límites reflexivos y prácticos de una sola disciplina.

La transmedialidad se extrae desde el fenómeno dialógico medial que se produce en “DILEMA NUEVA YORK”, puesto que ya no estamos frente al juego multimedial por separado, sino que al contrario, ya que se establece una comunicación entre los diversos elementos tecnológicos, transgrediendo los límites de éstos, ampliando su espectro de acción. El juego transmedial es inminente en esta puesta en escena: las voces, los sonidos, las imágenes, las actuaciones, la música, todo se vincula, muta y se tensiona, un ejemplo de ello es la actuación mediatizada por la voz doblada, ambos elementos se complementan, no permitiendo que se desarrollen por separado. Otra sorpresa consiste en la constante interacción que los actores establecen con las imágenes proyectadas, ya que éstas evaden la calidad de decorativas y se convierten en elementos complementarios y sustanciales al interior de la escena.

El concepto de postproducción se activa desde varias aristas. Primero, es necesario señalar que parte de los diálogos, el sonido y las risas de los espectadores, son efectos de sonidos previamente grabados y mediatizados a través de su reproducción. Por otra parte, a pesar que todo el universo sonoro está previamente grabado, la actuación se encuentra mediatizada a través del doblaje en vivo. 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 el fin de denunciar aún más la falsedad del espacio recreado y lo absurdo de la situación. El tema del doblaje en vivo es muy importante, puesto que el montaje apela al cine y la televisión, siendo una ironía transcultural que se refiere al condicionamiento del público como espectador de TV. Pero al mismo tiempo, ese doblaje posee una importancia vital a la hora de evaluar el montaje como una mutación escénica, ya que se constituye en la primera obra doblada al castellano. Desde otro punto de vista, este montaje, no pretende instalarse como punto de origen de una reflexión, sino que se sabe parte de una red que no busca la originalidad sino que toma elementos previamente existentes. El caso más evidente de ello es el recoger elementos de la moda contemporánea, factor que define la postproducción, ya que en este caso, la propuesta de diseño ambiental realista, toma referencias directas de departamentos construidos para otras series de televisión, ampliamente reconocibles, situándolo en la ciudad de Santiago de Chile, para subrayar la lógica transcultural del texto.

Es interesante el abanico de posibilidades escénicas que investiga y ejecuta en su montaje el director y dramaturgo Eduardo Pavez, quien logra conectar lenguajes muy diversos y diferentes entre si, obteniendo un resultado contundente, coherente y

original a los ojos del espectador teatral, sin dejar de lado el discurso transgresor y delator que debería caracterizar al teatro.

5. “ULISES O NO” (2007)⁵⁴

La dramaturgia como mutación escénica

“ULISES O NO”, es una obra que nace a partir del cumplimiento de los cincuenta años de la televisión chilena. Esta obra trata de Ulises, quien emprende un viaje de retorno a su patria, un Chile caótico, envuelto en tarjetas de crédito y tardes de televisión, en cuyo set debe enfrentar pruebas tales como resistirse a las Promosirenas, enfrentar al gigante Don Franciclope para ganar el concurso y descubrir su propia verdad. Pero esta tarea no es nada fácil, ya que Don Franciclope manipula a las Promosirenas para que seduzcan a Ulises y lo endeuden. De manera simultánea. Don Franciclope, a través de su programa, envuelve con sutiles mentiras a la telespectadora Pene⁵⁵ López, en la soledad de su hogar. Mientras existe toda esta vorágine de situaciones, Espiniac⁵⁶ observa y comenta todo, mientras juega con un coro de niños. El texto, a modo general, plantea a modo general, una postura crítica frente a los me-

⁵⁴ Compañía Teatro Simulacro. Dramaturgo: Benito Escobar. Adaptación y Dirección: Jimmy Daccarett, Asistencia de Dirección: Kjesed Faúndes, David Miranda. Elenco: Pablo Cerda, Gabriela Aguilera, Braulio Martínez, Soledad Yáñez, Marcia Pavez, Alexei Vergara, Hugo Castillo, María José Ahumada, Christian Séve, Catalina Villanueva. Diseño Integral: Eduardo Cerón. Iluminación: Pablo Quintero. Música: Alejandro Miranda. Coreografías: Verónica Tapia. Producción: Amarilis Rojas. Sala: Teatro del Puente. Fecha: 2 de Agosto al 2 de Septiembre 2007. Sala: Anfiteatro Museo Nacional de Bellas Artes. Fecha: 23 al 27 Enero de 2008.

⁵⁵ Pene López en el texto original y Pena López en la puesta en escena.

⁵⁶ Apellido escrito de esta manera en el original, pero que hace referencia directa al caso Spiniak, proceso judicial que ocurrió en el 2003 en Chile, donde se detuvo al empresario Claudio Spiniak por estar involucrado en redes de pedofilia. El caso no sólo se destacó porque en las fiestas participaban menores de edad que practican coprofagia, sino también por el hecho de que políticos de altos cargos habrían asistido a dichas fiestas. Lo escabroso de los detalles y la presencia de las figuras públicas, dieron como resultado un gran revuelo en los medios masivos de comunicación, quienes trataron el tema a diario, durante un período bastante prolongado en el tiempo.

dios de comunicación, principalmente la televisión, que se convirtió en un recurso frívolo y superficial que opacó la actividad cultural en el período de la dictadura militar, además de ser la vía de escape y el silenciador de los delitos cometidos en Chile durante esa época.

En relación a la puesta en escena, la escenografía es bastante sencilla y pone de manifiesto la austeridad de la época, a través de algunos objetos que en conjunto conforman un espacio televisivo con una estética tercermundista de la década de 1980, compuesta de una plataforma central con iluminación propia, un tocador de maquillaje, una pantalla para proyección de imágenes y un comedor. La fortaleza escenográfica no consiste en la reproducción de un set de televisión, sino por contrario, ya que cada objeto que compone el espacio, actúa como un generador individual de significados. Este tipo de escenografías no tan definidas, se relaciona con una multiplicidad de espacios virtuales, ya que al no existir una edificación concreta que contenga todos los objetos, las acciones realizadas por los actores (incluso su modo de relacionarse con los objetos) también influyen en la creación del espacio escenográfico. Es por esta razón que las posibilidades espaciales son flexibles e innumerables: un set televisivo, un mall, un barco, una isla y un prostíbulo. Durante todo el transcurso de la obra presenciamos un collage de imágenes contagiadas de fiesta, canto, baile, humor, escotes, concursos, avisos publicitarios, comercio, ironía, lentejuelas y muchísima laca, que intentan reconstruir los contradictorios ochenta, combinados con la Odisea de Homero, pero escondiendo la triste y oscura realidad del país en momentos de la dictadura militar. A medida que avanza la obra se va haciendo más intrincada, los personajes más mezclados, la confusión cada vez mayor, sin embargo dentro de esta locura, se siente aún más extraño y ajeno el personaje Espiniac, seguido por una tropa de niños semidesnudos. Este elemento tiende a producir quiebres visuales y dramáticos, que podrían ser o no bien entendidos, ya que posibilitan el fragmento

de la línea argumental de la obra, alejándose del contexto que ella misma propone. El lenguaje también es un factor que juega un rol fundamental en la puesta en escena, porque al mismo tiempo que el texto propone diferentes niveles de lenguaje, la puesta en escena se encarga de exaltar el uso de esos diferentes niveles, llegando a estar a la misma altura de preponderancia que la acción actoral. Es de este modo que la escena se traslada desde lo popular, hasta la jerga televisiva, pasando por las referencias literarias y políticas, la denuncia social, la ironía y el humor negro. En el montaje se pone de manifiesto como la verdadera información es manipulada tanto a nivel de discurso político y cultural, otro discurso del cual se hace cargo es acerca del proceso de transición a la Democracia en Chile. En todo momento presenciamos una doble historia que se contrapone, por ejemplo se trata sobre La Odisea y la Historia de Chile más reciente, el programa de televisión conducido por Don Francílope y Espiniac, las promotoras de mall y las prostitutas, la madre y esposa, entre otros personajes que se entremezclan sin una lógica clara, pero que básicamente se fundamentan en una historia contada al más estilo posmoderno.

Los conceptos de análisis que forman parte de esta investigación, se presentan claramente en este montaje. La mediamorfosis se presenta desde su génesis: el texto dramático. Éste habla desde el imaginario de la televisión, desarrollando un espacio mediático que se apropia de la escena. El programa de televisión que plantea el texto es claramente reconocible en el imaginario del lector/espectador, puesto que hace referencias directas a Sábados Gigantes y a su conductor Don Francisco. Por otra parte, la puesta en escena se sostiene y dialoga con la tecnología y los nuevos medios. Un ejemplo de ello es la actuación mediatizada del protagonista, Ulises, quien desde la pantalla dialoga con el resto de los actores en escena, lo que le otorga el grado de interactividad virtual a la obra.

La transmedialidad se manifiesta a través de la hibridez, que funciona con la incorporación de los elementos de la tecnología digital, televisión y publicidad en el montaje. En la mayor parte del texto se generan asociaciones con el mundo televisivo, provocando que los espectadores se sientan identificados y capten de manera inmediata lo que se está proponiendo tanto a modo formal como de contenido. La transmedialidad es evidente en la utilización de tecnología digital, pantallas, sonido, recursos que cumplen un rol fundamental en el montaje.

Al desentrañar el concepto de postproducción en esta puesta en escena, nuevamente nos volvemos a encontrar con su origen: el texto dramático. Éste pone en circulación simultáneamente los referentes de *La Odisea*, el programa de televisión *Sábados Gigantes*, conducido por Don Francisco y *El caso Spiniak*. A partir de esos tres ejes, sumerge al lector en una ficción que finalmente se acepta como un solo mundo, a pesar de que dichos sucesos jamás ocurrieron de manera simultánea. Ya lo plantea la crítica de Pedro Labra: “*Ambiguo y contradictorio, este artificio resulta regocijante por sus frecuentes hallazgos en la hibridación de mundos tan disímiles.*”⁵⁷ Por tanto, el texto opera como un reprogramador de obras existentes y habitante de estilos y formas historizadas, así también como una reorganización de la producción del pasado. De este modo, tanto el texto como la puesta hacen un uso de imágenes donde son reconocibles elementos de la moda de la década de los ochenta en Chile. Los vestuarios de los personajes como la escenografía se refieren a ese contexto estético. Respecto al uso de material previamente grabado, la puesta en escena propone elementos técnicos tales como videos, imágenes y sonidos que son utilizados durante el desarrollo de la obra y que cabrían dentro de esta categoría. Desde otro punto de vista, en el montaje se manifiesta la apropiación de imágenes: publicidad

57

Pedro Labra, Diario El Mercurio, cuerpo C, septiembre de 2007.

y comerciales de la época, que serán utilizados a modo de contextualización y apoyo de manera directa a la estética y discurso que proponen Escobar y Daccarett, todo esto a través de frases celebres del momento, caracterizaciones irónicas de algunos rostros de personajes públicos, sonidos y música que nos conectan con el discurso de los ochenta y el panorama socio-político de la época.

Es interesante el acercamiento estético a la década de los ochenta que propone Jimmy Daccarett, ya que con pocos elementos logra configurar un discurso coherente y de gran potencia. También es destacable la elección de objetos escenográficos que logran componer un espacio sin la necesidad de reconstruir un dispositivo, sobretodo porque la obra es inmensamente rica en cuanto a las múltiples posibilidades espaciales que se generan. También es necesario destacar el texto dramático. La obra de Benito Escobar es una mutación escénica en si misma. Todas las propuestas espaciales, acotacionales y textuales sugieren una mediamorfosis escénica, proponiendo una estética y poética dramática diferente a la tradicional. Este autor había creado el monólogo “CÁMARA UNO” escrito especialmente para el Primer Festival de Monólogos de la ciudad, realizado en el galpón 7 en el año 2001 y puesto en escena por la agrupación Minimale, con quienes posteriormente realizaron una temporada en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes. Es importante mencionar esta pieza, puesto que el protagonista, un urbanita llamado Cameramen, dirige un largo monólogo a su cámara, manipulándola y por tanto dirigiendo y controlando su imagen mediatizada y proyectada en las múltiples pantallas de la puesta en escena, que lo identifican con la ciudad que habita.

6. “CALIAS, TENTATIVAS SOBRE LA BELLEZA” (2007)⁵⁸

El nuevo uso de los elementos teatrales

“CALIAS, tentativas sobre la belleza”, perteneciente a la compañía de teatro La Puerta, fue estrenada en la ciudad de Mannheim, con motivo de las XIV Jornadas del Schillertage. Dramatúrgicamente, la obra se basa en el texto escrito por Schiller “*Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*” fusionado con la búsqueda estética y temática particular del colectivo teatral La Puerta, destacando entre ellos el diálogo transcultural e híbrido que permite generar un lenguaje escénico capaz de circular entre los paradigmas del quehacer teatral contemporáneo. “CALIAS” 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, por ésto su escritura fue concebida como una investigación, una invitación a la búsqueda colectiva, a la gestualidad y a la digresión. Otros tópicos que también se destacan son: la tensión entre presentación y representación teatral, la crisis argumental y las prácticas culturales.

La obra no presenta continuidad de la psique ni acercamiento al realismo, sino que está poblada de flashbacks 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 aparente-

⁵⁸ 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 Cruzat, Gráficas de transparencias: Koke Veliz, Producción: Cristián Matta, Sala: Goethe Institut, Funciones: 15 al 20 de Enero.

mente por el bandido, lo que provoca la liberación de su propia bestia; la científico recibe una llamada que 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.

Se observa el elemento de hibridación en la dramaturgia, debido a que la construcción dialógica conjuga elementos líricos y de ensayo, y también porque la creación textual se generó a partir de la lectura y visión chilena de la obra de Schiller. Lo interesante de su construcción dramática, es que no pretende ser una traducción didáctica que plantee los postulados del autor alemán, sino que al contrario, es concebida como una respuesta teatral, que compone de manera fragmentaria, las ideas estéticas sobre la cultura contemporánea. Particularmente este segundo punto, se reconoce como mediamorfosis. 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, Immanuel 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.”*⁵⁹

Dramatúrgicamente, los personajes son utilizados para reconstruir los despojos de la belleza, diseminados en la actual cultura occidental. Todos ellos fueron considerados desde un distanciamiento dramático teatral radical, de hecho cada nombre de los personajes es variable en el transcurso de la obra, por ejemplo la joven pasa a ser la modelo y posteriormente la ex modelo.

⁵⁹ Jara, Rolando, Fragmentos sobre Calias, tentativas en torno a la belleza, Revista Apuntes, N° 46, 2007.

Lo único que une a estas voces finalmente, es la búsqueda de “CALIAS”, personaje que adopta diversas facetas y que, como la belleza, huye, se desvanece, se transforma.

En consecuencia con la construcción de personajes, la propuesta espacial radicó en evidenciar la indagación de estudio sobre el texto de Schiller. Se generó un espacio escénico que incluyó la práctica teatral, sus procesos, ensayos, dando cuenta explícitamente del profundo fenómeno de hibridación que caracteriza y fundamenta al texto, es decir, concretamente no se intentó la creación de un espacio teatral convencional y la materialidad elegida consistió 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. Existen, no obstante, sutiles dispositivos escénicos (iluminación, proyecciones, utilería) capaces de evocar espacios de experimentación científica, como por ejemplo, las cámaras de rayos UV propias de los tratamientos dermatológicos, fortaleciendo la idea de la indagación y el carácter exploratorio de las voces/actores/personajes de la obra.

La transmedialidad escénica en “CALIAS” se hace evidente en la utilización de la pantalla que proyecta imágenes y textos, generando instancias de significación, que permite al espectador reflexionar en torno a la escena, a través del uso de nuevos medios. Otro ejemplo consiste en los diálogos mediatizados que se articulan a través de la utilización de varias grabadoras funcionando al unísono, además de las constantes mediatizaciones de las voces a través de los micrófonos. La transmedialidad en el montaje también es entendida como el cruce de diversas disciplinas artísticas, en este caso, se trabajó de manera más cercana a la performance teatral que al teatro tradicional. En relación a este punto, y en conjunto con la búsqueda de la belleza, existe una reflexión en torno a los nuevos usos del cuerpo en escena, a tra-

vés de la proyección de secuencias de performances de la artista visual Orlan, quien trabaja con cuerpos humanos y realización de cirugías plásticas sobre ellos, evidenciando el nuevo uso del cuerpo al servicio del arte, entendido como hibridización entre cuerpo y tecnología de punta en cirugía plástica.

La postproducción se manifiesta en “CALIAS”, a través del recurso escénico denominado “zapping”, término proveniente de la televisión, que permite combinar diferentes mundos propuestos en un mismo espectáculo, ya sea en la visualidad y espacialidad, por tanto la puesta en escena se presenta de manera fragmentaria al igual que el texto, lo que articula una innumerable cantidad de espacios e imágenes. Cada una de las voces/actores/personajes se desarrollan particularmente en diversos planos y sólo en determinadas ocasiones logran la interacción dialógica. La apropiación es otro recurso que se utiliza en esta puesta en escena y que se reconocen imágenes de Van Gogh, manifestaciones de arte performativas de Orlan, textos que provienen de áreas filosóficas y plásticas, como por ejemplo “El Banquete” de Platón o algunos pasajes del texto “Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello” de Edmundo Burke.

“CALIAS, Tentativas sobre la belleza”, es un montaje eminentemente híbrido que se destaca por una nueva exploración del teatro desde una perspectiva contemporánea y particular. Se presenta tanto el espacio teatral y textual como un punto conflictivo, flexible, subjetivo y fragmentado, no pudiendo ser analizado desde sólo una perspectiva, sino a partir de una lectura híbrida, involucrando diversas disciplinas como la estética, la filosofía, la ciencia y el arte. De ésta misma forma, los integrantes del colectivo asumieron la labor creativa de “CALIAS”, generando múltiples espacios para la interpretación personal, además de un complejo análisis y estudio personal de la obra de Schiller y sus ideas sobre lo bello, después de varios meses de trabajo en la puesta en escena el gru-

po deja la interrogante abiertas: “¿tiene el arte (el teatro) todavía que determinar lo bello o la fealdad de una obra?”⁶⁰

7. “CRISTO” (2008)⁶¹

La deconstrucción de la imagen

“CRISTO”, es el quinto montaje de la Compañía Teatro de Chile, y es un *proceso performativo* que extrema objetualmente los cuestionamientos sobre la construcción cultural de personajes “históricos”, presentes en sus anteriores montajes. Es así, que en esta puesta en escena se recurre a la tecnología, narraciones y recursos de la mediamorfosis digital de manera omnipresente, entregando una visión didáctica sobre las teorías de deconstrucción, hiperrealidad, performatividad desarrolladas por autores postmodernos, como lo son Jacques Derrida, Jean Baudrillard y Judith Butler, respectivamente.

Usando como pretexto la figura histórica y religiosa de Cristo, se ponen en cuestionamiento, mediante cinco actores y tres técnicos en escena, los mecanismos conceptuales y objetuales de la lógica de representación de la realidad, exponiendo a ésta, como una cadena de significantes que instalan por convención, lo real. En base a esta premisa se exhibe, manipula y pos-

⁶⁰ Ibíd.

⁶¹ Dirección: Manuela Infante. Elenco: Cristián Carvajal, Héctor Morales, María José Parga, Juan Pablo Peragallo, Angélica Vial. Diseño Integral: Fernando Briones y Claudia Yolín. Trabajo Audiovisual y Registro Fotográfico: Nicole Senerman. Música: Cristóbal Carvajal y “Loney, Dear”. Diseño Gráfico: Javier Pañella. Duración: 100 minutos. Este montaje se estrenó el 18 de enero de 2008, en la sala Patricio Bunster, del Centro Cultural Matucana 100. El trabajo en proceso de este montaje “It is never the last supper”, primera parte de Cristo, se estreno en junio de 2007, en el Teatro de la Universidad de Ámsterdam. (Ámsterdam, Holanda). Este montaje contó con el auspicio de FONDART.

tproduce conscientemente la figura de Cristo, ya que éste, es en sí un sistema con infinitas representaciones e interpretaciones, en donde a fuerza de ficciones narrativas e iconográficas instala una “verdad histórica”.

Este montaje estrenado en el Centro Cultural Matucana 100, es la escenificación de un proceso performativo, que da como resultado una metateatralidad a través de una repetición, sucesión, hilación y edición de diversos ejercicios escénicos, tales como actores actuando de actores; un documental que no es un documental sobre lo dicho, sino sobre lo que se está presenciando; un aparente circuito cerrado en vivo, que resulta ser un video editado y coreografiado a la perfección; el registro de una supuesta improvisación, en donde el texto determina hasta la visión del público o la suplantación de los actores como actantes por los técnicos y por las infinidad de posibilidades que pueden crear las siluetas y cajas de cartón de la escenografía. Todas ellas son formas que apelan al imaginario instalado culturalmente en el público. De este modo, la puesta en escena deconstruye la imagen y la convención de la representación, en donde lo real queda permanentemente tensionado y cuestionado, posibilitando una serie de dudas en el espectador, las cuales pueden ser ejemplificadas en el comentario del crítico Pedro Labra: “*¿El arte representativo es un reflejo puramente engañoso? ¿Cuál es la naturaleza última de lo real? ¿Existimos sólo como una imagen en la mente de los otros? ¿Podemos creer en algo no tangible, que no es más que una figuración? Lo que sigue es un viaje que no se puede prever ni describir. Nos introduce en un fascinante juego de cajas chinas que es pura virtualidad, un vértigo perceptivo, en el cual aquello que nos parece más espontáneo, cotidiano y real, puede no serlo.*”⁶²

“CRISTO”, opera al cuestionar la producción de lo real desde la especificidad del espacio escénico, extrapolándolo al es-

⁶²

Pedro Labra, Diario El Mercurio. 2 de Febrero de 2008

pacio cultural, en donde la realidad es construida a través de de la aceptación de la repetición de representaciones, citas, modos, formas, en donde finalmente por la sucesiva imposición de copias de copias, instala una hiperrealidad sustentada en la profusión y hegemonía de la imagen. Es aquí, donde se presenta el uso deliberado del icono religioso y se hace evidente cómo la exacerbación permanente del simulacro teatral y de la proyección del encuadre digital, desenmascaran los dispositivos narrativos de manera simple y reiterativa, mediante capas de información que construyen la figura de Cristo, tal como lo propone Bárbara Muñoz, periodista de el diario El Mercurio: *“Un montaje arriesgado, original y estimulante en el que se cuestiona, casi hasta el cansancio, la representación de la realidad. ¿Cómo podemos representar algo que sólo conocemos vía representaciones, como la figura de Cristo?”*⁶³

Mediante la tensión de estos conceptos en juego, la Compañía Teatro de Chile propone las siguientes preguntas *“¿Qué se nos viene a la mente cuando decimos Cristo? ¿Una imagen? ¿Una película? ¿Una pintura?, ¿millones de diversas representaciones que encañadas entre sí forman este ser concebido como realidad al que llamamos Cristo? Y en ese caso, ¿Cómo podríamos representar algo que no fuese en sí más que una cadena de representaciones? ¿Dónde queda lo que entendemos como “real” si nos dedicamos a representar algo que ya es en sí una representación? Y más aún, ¿Será posible que lo que llamamos realidad no sea, a su vez, nada más que una acumulación de representaciones?”*⁶⁴

Si bien la Compañía Teatro de Chile ha usado como eje de su discurso escénico a figuras históricas, para desmontar el mito que las conforman y cuestionar políticamente su verdad, en esta producción la figura de Cristo sólo es aparentemente juzgada,

63 Bárbara Muñoz y Críticos de teatro. El Mercurio, Wikén. 26 de Diciembre de 2008.

64 <http://www.teatrodechile.cl>

siendo preservada por los mismos mecanismos de representación por los que fue cuestionada, mediante la simplificación del dispositivo escénico al reemplazar el cuerpo del actor por sus siluetas en cartón manipuladas por los técnicos del montaje, de este modo, se desplaza la presencia hacia la ausencia, reinstalando la fe en el dominio de la representación. Leopoldo Pulgar dice al respecto, *“Sin parafernalia transformaron al mayor icono de la “cultura Occidental y cristiana” en el personaje incógnito de un montaje que no busca plantear herejías ni denuncia alguna.”*⁶⁵

“CRISTO”, tanto en forma como en contenido, es una obra completamente dentro de las categorías de mediamorfosis, transmedialidad y postproducción, ya que se sustenta en el uso del lenguaje digital, destacando la manipulación de la imagen digital como verosímil de lo real mediado, la superposición de formatos que apelan y engañan al “otro” desde sus condicionamientos, y el juego rizomático de las múltiples representaciones artísticas de la imagen religiosa como recorte, trasplante y descontextualización para su deconstrucción.

⁶⁵

Leopoldo Pulgar. Revista Primer Acto, España.

Análisis de tres mutaciones particulares

Los siguientes tres objetos de estudio, corresponden a diferentes tipos de reacción frente al fenómeno de la hibridez de las mutaciones escénicas. Tanto “HÉROES/03”, “SIN SANGRE” y “HOME”, son espectáculos que de alguna manera se vuelven modélicos a la hora de hablar de mediamorfosis, transmedialidad y postproducción. Cada uno de ellos se deja analizar a la luz del modelo propuesto, provocando entre ellos el choque, la superposición, el roce, la síntesis y el cruce, evidenciando que la hibridez está en constante cambio, por tanto siempre va más allá de cualquier definición.

1. “HEROES/03”⁶⁶ Transgenerismo digital. Por María Paz Valdés.

“HEROES/03” es una instalación escénica transmedial 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 despidió 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.”⁶⁷ Este texto dramático se alejó del teatro convencional de su época al usar como personaje al accesorio trivial y novedad tecnológica de entonces: el teléfono.

En la versión de Minimale, llevada a cabo por el director teatral Raúl Miranda, la escena está a cargo de 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

⁶⁶ “HEROES/03”: Dramaturgismo elaborado primero 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. Esta instalación escénica se estrenó en noviembre del 2003 en el Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes. Este montaje contó con el auspicio de FONDART.

⁶⁷ Muñoz, Juan Antonio: “Héroes/03: Cocteau mediatizado” Diario El Mercurio, 8 de enero de 2004.

sensitiva en relación a la obra de Cocteau. 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 “HEROES/03” una de las motivaciones que propone su director para llevar el texto a escena, es justamente abrir la discusión actual sobre el problema de géneros en la actual sociedad y cómo durante las últimas décadas, ha ido evolucionando a la par con una sociedad globalizada. Es por ello que hoy la diferencia entre los sexos es cada vez menor y se tiende a igualar la experiencia del dolor. En consecuencia, la obra logra su contingencia gracias a la utilización de una temática contemporánea, para lo cual Raúl Miranda explica a la crítica oficial, las intenciones fundamentales de la actual lectura del texto: *“El nuevo texto nos permite ubicar geográfica y metafóricamente la no-acción en Santiago de Chile, inmediaciones de la estación del Metro Los Héroes y elevar al rango de héroe al hombre capaz de aceptar y vivir sin miedo así mismo”*⁶⁸ Por esta razón se ha tomado este texto que trata del abandono y del dolor producido por el término de una relación de una mujer anónima y traspasarlo a un hombre anónimo, trascendiendo los límites genéricos, Miranda así mismo justifica la decisión de la siguiente manera: *“Hacer cambio de género es también parte de la propuesta. Significa evidenciar que el heroísmo no tiene nada que ver con negar lo que uno es, sino con aceptar todo, partiendo por el fracaso. Además, 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”*.⁶⁹ Otro importante cambio que se lleva a cabo en esta

⁶⁸ Ibacache, Javier, Suplemento Por Fin Viernes, Diario La Segunda, 21 de Noviembre del 2003.

⁶⁹ Ibíd.

nueva versión, es la homologación del teléfono por cuatro celulares y un teléfono público con el fin de desplegar la importancia de la tecnología y hacer el montaje más contingente. Miranda comenta: *“En el momento en que Cocteau estrenó la obra, el teléfono era incorporado en todas partes, como hoy ocurre con los notebooks. 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 estuvieras dialogando con un otro, pero esa relación está mediada”*. La imagen en conjunto de los cuatro actores es envolvente y genera una atmósfera impensable en teatro, cruzada por las relaciones que establecen de modo tácito los cuatro intérpretes cuando interactúan por separado con sus teléfonos, ya que por momentos sugieren estar hablando entre sí. Por otra parte *“El ser invisible emerge de acuerdo a la propuesta de cada actor. Puede ser una mujer, pero puede ser también un hombre el que escucha la descarga de despecho de otro hombre.”*⁷⁰ Asimismo, *“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.”*⁷¹

La reconceptualización del espacio en “HEROES/03”, consiste en instalar espacial y emocionalmente a los cuatro actores tras una pantalla de retroproyección al interior del Salón Blanco del Museo Nacional de Bellas Artes y sus actuaciones son captadas por cuatro cámaras conectadas a cuatro televisores de veintinueve pulgadas dirigidos hacia el público. Cada intérprete dijo el texto a modo de murmullo en un circuito cerrado, mientras el audio es editado en vivo por el director, a través del empleo de los celulares de los actores. La pantalla anteriormente mencionada mide tres por seis metros, y está ubicada detrás de los televisores, a la

⁷⁰ Op. Cit.

⁷¹ Ibíd.

manera de una cuarta pared real, anulando el carácter de representación de la puesta en escena, mutando la representación a un texto transgenérico que va más allá de la realidad de la representación teatral, fabricando de esta manera un espectáculo televisivo hiperreal, mediante la profusión de cámaras, puntos de vistas, espacios y actores. Es decir, el público recepcionó de manera mediaticizada lo que los monitores de televisión reproducían de la puesta en escena de manera simultánea. Este trabajo contó con críticas de diversas lecturas, sin embargo las menos positivas, guardan relación con el proceso de mutación escénica generado por el creador: *“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 TV no logran captar completamente el accionar del elenco”*.⁷² Desde otro punto de vista, la reconceptualización y apropiación del texto, es llevada a cabo por los cuatro performers que proponen diversos cruces de texto en innumerables ocasiones, permitiendo la conformación de un espacio virtual en donde los espectadores tienen la libertad de imaginar y construir mentalmente el espacio donde se desarrolla la obra: la habitación, la avenida, etc. La fortaleza del texto y el dramatismo de las interpretaciones permite crear libremente estos espacios, de esta misma manera en ciertos pasajes del texto se hacen alusiones directas y concretas sobre 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”*.⁷³

⁷² Anónimo: “Tragedia al teléfono” WWW.123.CL

⁷³ Cocteau, Jean, la voz humana. Texto sometido a una operación transgenérica en donde la autoría original se diluye en la mutación y en la posterior apropiación de

Esta instalación escénica formó parte de la sexta Bienal de Videos y Nuevos Medios, 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”⁷⁴, la crítica del diario El Mercurio comunica que: *“En el Museo de Bellas Artes se presenta Héroes/03, una obra de teatro que más parece instalación artística o reflexión escénica, donde la acción se observa a través de monitores de televisión”*⁷⁵.

“HEROES/03” apela a la percepción de un público que crea sus propios espectáculos fragmentados, poniendo fin a la ilusión de la comunicación, estableciéndola como una conexión o simulacro vivencial. Se desafía al espectador a este juego de seducción espectral, que necesita de su pensamiento para introducirse en los intersticios de la realidad, aceptando su condición de receptor pasivo frente a las redes de información que operan sobre la sociedad. 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. En palabras de su director: *“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”*.⁷⁶

los performers generando un nuevo texto polisémico y anónimo el cual es HÉROES.

⁷⁴ García, Macarena, Artes y Letras: “Lo último del media art en Santiago” Diario El Mercurio, 23 de Noviembre 2003.

⁷⁵ Ibíd.

⁷⁶ Ibacache, Javier, Suplemento Por Fin Viernes, Diario La Segunda, 21 de Noviembre 2003.

El concepto de mediamorfosis en este montaje 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 proyectada 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, inmediatamente se resiente en el total y en los otros elementos. 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 se deben establecer códigos mediales que serán recepcionados y reestructurados 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. La lógica de “HEROES/03” es la de un montaje híbrido, pero marcadamente digital, aunque no abandona la emotividad y fuerza dramática del texto original. Asimismo, 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, al igual que una ventana Windows o hipermedio. “HEROES/03” es un montaje que recurre de manera directa a la utilización de recursos televisivos 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 a partir de los monitores y del “switchero” digital de los celulares con que el director regula el volumen de voz de los performers, es así como: *“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”*.⁷⁷

La hibridez de “HEROES/03”, también se manifiesta en la presencia de un cuerpo de actores en escena que desarrolla un texto sustentado en una serie de medios digitales, y es transmedial porque surge de la necesidad de evidenciar los cambios sociales, a través de la utilización de las nuevas tecnologías que funcionan de manera unificada. Esta instalación escénica como la denomina su director, pertenece a una serie de conceptos y discursos que él viene estudiando, trabajando y articulando desde hace algunos años. En este sentido, las características de sus montajes son comentadas por los medios escritos de la siguiente forma: *“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*⁷⁸. Estas

⁷⁷ Muñoz, Juan Antonio: “Héroes/03: Cocteau mediatizado” Diario El Mercurio, 8 de enero de 2004.

⁷⁸ Guerrero del Río, Eduardo: “Con falta de sangre” Diario La Tercera, 22 de Noviembre 2003.

variaciones producto de la tecnología generan cambios importantes en relación de la recepción y la percepción del público ante un espectáculo teatral contaminado por la telemediación de la realidad. Esta instalación, busca presentar el anonimato urbano o la realidad cotidiana, apelando a la percepción de un público iconófono, que crea en su mente sus propios espectáculos fragmentados en los cuales tiende a reconocerse, para construir este nuevo soporte comunicativo, la puesta en escena se apropia de una serie de recursos tecnológicos, tales como: proyecciones de video, simulaciones, estrategias orales y sonido, sosteniendo siempre el contenido fundamental de la obra. La puesta en escena de “HEROES/03” desborda el lenguaje propiamente teatral, superándolo, para encontrar asidero teórico además en otras disciplinas, que sustentan su discurso, tales como la imagen performativa, instalativa, fotográfica, plástica y cinematográfica. Los diversos materiales textuales de la puesta en escena, tanto diálogos como silencios, están en constante interacción, subrayando el contenido de la obra. La transmedialidad en el montaje también se presenta en el uso de la tecnología digital al servicio de la puesta en escena, alterando la recepción y percepción del público, mediante la regulación de las voces a través de los teléfonos celulares de cada performer, la actuación mediatizada por las proyecciones, a través de los cuatro monitores y la imagen del metro Los Héroes en la pantalla, que nos sitúa en un contexto escenográfico que confunde los límites entre la realidad y ficción, y su inclusión en la puesta en escena vendrían a exponer un espacio público en un espacio íntimo de la obra, entendiendo la intimidad y lo cotidiano como una categoría estética. Todos estos elementos confirman el hecho de que, en este montaje, el teatro reflexiona sobre sí mismo. 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. Un elemento de mucha importancia que permite denominar este montaje como transmedial, es la utilización de recursos tecnológicos reconocidos como masivos, en este caso los monitores en escena, hacen referencia directa a los medios de comunicación e información, por ello no es menos importante pensar y analizar en las posibles relaciones que se establecen entre el espectador, la escena, los medios y el discurso.

La postproducción escénica en “HEROES/03” se desarrolla en primer lugar debido al trabajo de forma colectiva que realizan las diversas disciplinas que conforman esta creación escénica, lo que revela que la obra posee múltiples nombres de autor, si bien es cierto que en este caso el montaje cuenta con la autoría de Raúl Miranda, no se debe desconocer que la obra en parte adquiere un carácter autónomo al integrar variadas mezclas, intervenciones y deformaciones producidas por los diversos actores de distintas disciplinas que se involucraron en su desarrollo. En segundo lugar la reutilización del texto del autor francés Jean Cocteau, es decir, la utilización de un objeto estético que ya existe para luego ser modificado, delega a sus autores la calidad de usuarios de una forma ya existente, debido a la recontextualización del texto y su representación escénica con el fin de hacer contingente una obra artística de 1930. Lo interesante de este montaje no son sólo los recursos tecnológicos utilizados, ya que tanto los monitores de televisión como la proyección de imágenes en una pantalla son elementos que anteriormente se había visto en otras puestas en escena, sino el uso que se hace de ellos, puesto que en esta ocasión habitan y generan nuevas posibilidades de lectura significativa. Un evidente signo de lo anteriormente señalado, es un elemento que cohabita

durante todo el transcurso de la obra y es la imagen de la estación de metro Los Héroes, que tiene una directa relación con el título de la obra y el contexto que cohabita. El tiempo también sufre modificaciones en un montaje postproducido, haciendo comprender al espectador que su tiempo es exactamente el mismo tiempo que el de las acciones realizadas en escena, para ello “HEROES/03” utiliza una serie de recursos tecnológicos harán mas evidente la conexión entre el tiempo escénico y el espectador.

En términos estéticos podemos determinar que la creación de “HEROES/03” está sustentada en una corriente minimalista y de alta tecnología, que resalta la simplicidad rigurosa del espacio escénico, pero a la vez la complejidad de los aparatos tecnológicos. Por otra parte, el espectador se transforma en un interlocutor del fenómeno escénico en lo que se refiere a la acción dramática, logrando su autonomía al producir su propio imaginario, uniendo cada uno de los fragmentos que conforman la obra. Así, se puede deducir que la puesta en escena funciona como un zapping, recurso escénico que deriva de la televisión, 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, en consecuencia a este concepto Miranda comenta: *“...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.”*⁷⁹

79

Miranda, Raúl: “Instalación Escénica H/03”, Catálogo de la 6° Bienal de Vi-

2. “SIN SANGRE”⁸⁰ La reacción ilusionista Por Raúl Miranda

“SIN SANGRE”, es una obra teatral construida sobre las posibilidades que actualmente ofrece la tecnología digital al teatro, y es el primer montaje de la Compañía Teatrocinema, luego de la separación y fin de la “Compañía La Troppa”, su agrupación de origen. En esta producción la nueva compañía liderada por Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro, continúan la lógica de sus trabajos anteriores, al apropiarse y adaptar textos narrativos, puntualmente novelas, a un formato escénico vinculado a lenguajes cinematográficos, los que en “Sin Sangre”, son llevados a sus límites fusionando el cine con el teatro, pero sin romper el ilusionismo primigenio de la cuarta pared teatral. Es así, que en esta obra conviven de manera paralela diversos formatos y técnicas escénicas como la proyección de un film de cine digital, una banda musical diegética y recursos actorales tradicionales de caracterización con una elaborada tramoya teatral, que funciona sincrónica y perfectamente con la tecnología de punta que modela la puesta.

deo y Nuevos Medios de Santiago, noviembre 2003.

⁸⁰ “SIN SANGRE”: Compañía Teatrocinema. Autor original de la Novela: Alessandro Baricco. Adaptación: Dauno Tótoro, Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal y Diego Fontecilla. Traducción: Claudio Di Girolamo. Dirección: Juan Carlos Zagal. Elenco: Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal, Diego Fontecilla, Ernesto Anacona y Etienne Bobenrieth. Director de Arte: Rodrigo Bazáes. Diseño General: Rodrigo Bazáes, Cristian Reyes y Cristian Mayorga. Diseño de Vestuario: Loreto Monsalve. Director Técnico: Luis Alcaide. Música Original: Juan Carlos Zagal. Director de Film: Dauno Tótoro. Fotografía: Arnaldo Rodríguez. Cámara y edición: Marcelo Vega. Diseño de sistema multimedia: Cristian Reyes y Mirko Petrovich. Técnico Multimedia: Mirko Petrovich. 5.1 Diseño de banda de sonido: Marco Díaz. Diseño de luces: Rodrigo Bazáes y Luis Alcaide. Storyboard: Abel Elizondo. Still Cámara: Rodrigo Gómez Rovira. Realización de vestuario: Juana Cid. Técnico de iluminación: Luis Alcaide. Técnico de sonido: José Pedro Fuentes. Props: Cristian Mayorga. Producción ejecutiva: José Pedro Pizarro. Producción: Compañía Teatrocinema. Postproducción digital: Cubo Negro y Tres Dedos. Este proyecto se estreno en el teatro de la Universidad Católica en septiembre de 2007, y contó con el auspicio de Fondart 2007.

“SIN SANGRE”, está basada sobre la novela homónima del escritor italiano Alessandro Baricco, cuya obra plantea el tema de la venganza a través de la historia de Nina, una niña de seis años víctima de las consecuencias de una guerra civil, en donde a la manera de un héroe trágico, se ve en envuelta en una cadena familiar de asesinatos que la dejan huérfana y que una vez de adulta, la llevarán a buscar justicia por sus propias manos. La trama si bien es asimilable a cualquier contexto geográfico e histórico en donde se haya desarrollado un conflicto bélico, indudablemente presenta una clara lectura metafórica sobre la historia reciente de Chile, puntualmente el devenir de la dictadura militar y el regreso a la democracia, es así, que Laura Pizarro manifiesta: *“Después de reflexionar mucho y ver que esperábamos nosotros como creadores, llegamos a la novela “Sin Sangre”. Sentíamos que nos interpretaba, ya que a través de aquel viaje podíamos llegar a enfrentar una condición humana y momentos de la historia que nos atraviesan a todos. Además, nos permitía encontrarnos con Chile y a una situación de post –dictadura en que la sociedad todavía no se ha logrado hacer cargo de una parte que quedo dañada. Sobre todo porque no se la considera parte de su presente.”*⁸¹ De esta manera, la obra instala una problemática nacional contingente que ya ha sido abordada de distintas maneras o discursos, pero en esta oportunidad, con la particularidad de ofrecer un controversial punto final a través del *perdón*, al igualar a la víctima con el victimario, como sujetos de un destino trágico. Para presentar esta historia que abarca un período de cerca de cuarenta años, la compañía Teatrocinema, se vale de todos los recursos narrativos a su disposición, siendo la música, compuesta por Zagal, el primer elemento digital en elaborar y a la que se le otorga un rol fundamental al momento de narrar el horror de la historia.⁸²

⁸¹ Ibacache, Javier. Lagos, Soledad. (2009) “Escuela de espectadores de Teatro” Sesión 3.

⁸² Ibíd.

La mecánica de la puesta, consta de un dispositivo escenográfico modular en la tradición de la caja escénica, que conforma un espacio entre de dos pantallas rectangulares de tela translúcida de 10 x 5 metros aproximadamente, sobre las que se proyectan una imagen frontal y dos posteriores que son encuadradas en las pantallas, lo que permite superponer las diversas imágenes que crean el efecto de fusión de lo previamente filmado con lo material o la actuación en vivo que los actores desarrollan en el espacio interior que queda entre ambas pantallas, y en donde ellos activan mediante una precisa iluminación, que juega con transparencias y opacidades, una serie de recursos de tramoya teatral que les permite crear espacios reales y virtuales, desplazamientos y recorridos, edición de imágenes en vivo mediante paneles o practicables que recortan la proyección, plataformas que rotan sobre su eje para crear la sensación de una filmación de 360° y la múltiple utilería que usan durante los 90 minutos que dura la representación. Una buena observación sobre los mecanismos de montaje lo realizó Pedro Labra, en su crítica del diario El Mercurio: *“El procedimiento consta de dos pantallas gigantes una tras otra, con el espacio de acción teatral en el doble fondo entre ellas. Una vez apaciguado el juego de imágenes, ambos tiempos conducen a una larga escena -un plano-secuencia, por decirlo así- de carácter estático y propiamente teatral”*.⁸³

La lógica de este mecano tecnológico es explicada por su director, de la siguiente manera, quien justifica la necesidad y oportunidad del uso de estos recursos en el dispositivo: *“Al espectador le ofrecemos un caudal infinito de pensamientos con cada escena. En esta obra, suman un total de 52 que transcurren en alrededor de 60 settings diferentes durante una hora y media. Si hiciéramos todas estas escenografías de modo convencional, llegarían a pesar una tonelada y demandarían un tiempo concreto para ser*

⁸³

Labra, Pedro. Diario El Mercurio, miércoles 12 de Septiembre de 2007.

*trasladadas en el espacio. El montaje se extendería por cuatro o cinco horas y habría muchos tiempos muertos entremedio, con actores moviendo y sacando elementos. Decidimos reemplazar esa opción por lo que nos ofrecía la virtualidad y la tecnología que están a nuestra disposición”.*⁸⁴

Este espectáculo de fusión de distintos lenguajes visuales, se enmarca claramente dentro del desarrollo de la mediamorfosis escénica, pues se sustenta en los medios que la tecnología digital le ofrece para construir su discurso, siendo la técnica más evidente la proyección de un film grabado formateado y postproducido digitalmente, para lograr los efectos que guían la acción y la mecánica de la puesta. Es así, que dentro de los módulos de contenido de la mediamorfosis escénica, podemos encontrar presente de manera evidente en este montaje, como ya lo hemos mencionado, el uso consiente del lenguaje digital a través de la creación de una banda de sonido digitalizada que coexiste y se mezcla de manera precisa con la tecnología análoga de la tramoja teatral, que activa las pantallas de proyección para producir el ilusionismo narrativo del montaje. A propósito de esto, Agustín Letelier, en su crítica del diario El Mercurio, observa: *“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. 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 del fuego, la radio del auto o un violín se sienten en distintos sectores, creando un efecto envolvente.”*⁸⁵

⁸⁴ Op. Cit.

⁸⁵ Letelier, Agustín. Suplemento Artes y Letras del Diario El Mercurio, domingo 30 de Septiembre de 2007.

También podemos observar el proceso de metamorfosis que el trabajo de la compañía ha llevado a cabo desde sus comienzos como “La Troppa”, pues en ellos el uso de lo digital estuvo presente desde un principio en la composición musical de sus montajes y el diseño de tramoya teatral, para producir efectos cinematográficos, como en la obra “GEMELOS”, uso que derivó en la fusión de elementos fílmicos y materiales en este montaje. Con respecto a los módulos formales de la mediamorfosis escénica, destacan nuevamente la coevolución híbrida de tecnologías en la escena, algunas de tradiciones teatrales milenarias como el uso de máscaras, practicables, pantallas, o efectos sonoros análogos paralelos con sonorización, filmes y proyecciones computacionales de última tecnología. A su vez, con estos elementos, también podemos apreciar la convergencia medial y complejidad material de los recursos que constituyen el montaje, de manera paralela a la apelación que se hace a un espectador que puede decodificar los encuadres provenientes de la cultura televisiva y de la práctica del zapping en las escenas logradas con la edición digital y material de la actuación. Eso sí, se debe destacar que a pesar de su hibridez medial, no participa de los módulos de interactividad e hipermedia, pues la puesta en escena sigue la lógica narrativa de la convención teatral, y no posibilita que el espectador se transforme en un ente realmente activo que interactúe o experimente otras posibles lecturas de lo representado. También se observa una tensión entre imagen y contenido, pues si bien la metáfora que se quiere instalar esta lograda, los recursos audiovisuales superan en atención y el efecto a la anécdota.

La transmedialidad escénica la podemos apreciar en el tratamiento formal y temático que se hace sobre el Otro, ya que el ejercicio de translación de un texto es un acto de por sí transcultural, que genera una hibridez de contenido transtextual y transdisciplinario, subrayado por el cruce material y estratégico de los diversos géneros ocupados en su creación. Primeramente, se debe señalar que la obra dramática representada, es la adapta-

ción de un texto de género narrativo escrito en otro idioma, por lo cual la aproximación sobre la Otredad de la anécdota, presenta una distancia generada por la subjetividad del traductor y la posterior manipulación que hagan de ella los adaptadores escénicos. Esto genera una permanente juego nomádico de traducciones, en donde cada traspaso de información y su correspondiente interpretación, produce una obra nueva en donde la anécdota sobre el quiebre moral de una sociedad durante y con posterioridad a una guerra, se convierte en la posibilidad de una historia local. Es en esta superposición de traducciones políticas (o decisión sobre los modos de intervención de un texto), en donde el trasgenerismo obtiene sus mayores logros, pues para la existencia del texto dramático representado, se ha debido generar de manera paralela un guión cinematográfico y un guión técnico de montaje escénico.

Esta hibridez y transgenerismo, extrema la autorreferencialidad teatral, ya que la fusión entre el cine, el teatro y el comic constituyen un espectáculo totalmente audiovisual, que en vez de deslimitar lo teatral, utiliza la convención de la cuarta pared. Es curioso, que la diversidad de recursos ocupados en este montaje finalmente converjan en un sistema que al parecer crea una nueva teatralidad, como lo podemos observar, en diversos comentarios de prensa, en donde la lectura de la obra se centra en el uso magistral de dichos recursos, sin reparar en la subrayada teatralidad de las actuaciones que regula el despliegue digital. Es así que Juan Antonio Muñoz, dice: *“Es cine hecho en escena. Así se proyecta “Sin sangre” dentro de la historia chilena de las tablas, con la dificultad de definir con exactitud de qué se trata - qué es- y sin respuesta ante una tremenda interrogante: ¿Es un nuevo eslabón en las formas de hacer teatro o un maravilloso espectáculo que no establece ni género ni ruta, apenas una experiencia que sólo permitirá ser replicada con más o menos efectividad? La fusión de filmaciones y actores es mágica; hay momentos en que cuesta decir qué es pura virtualidad y qué carne teatral. El logro es*

magnífico. ¿Cómo lo hacen? Difícil de explicar".⁸⁶ Además agrega: "Falta el primer plano. Es tanta la fuerza que tiene la imagen que a veces se yuxtapone al enorme dolor que hace vibrar la historia. Y es aquí donde la pregunta vuelve a explicitarse, porque el juego actoral lamentablemente no siempre alcanza".⁸⁷ Esta observación manifiesta el espacio de ambigüedad que existe con respecto al análisis de este tipo de obras, ya que su novedad aparente pone en cuestionamiento su evidente teatralidad.

Como ya se ha expresado en los párrafos anteriores, "SIN SANGRE" como montaje transmedial, se resignifica a través de los múltiples trasposos, traslaciones e interpretaciones del texto, realizados durante el proceso de escenificación por cada uno de los integrantes del proyecto. Es así, que debemos destacar como una observación más de la mecánica del montaje, que el cuerpo del actor se transforma en un elemento fundamental de la tramoya teatral, pues no sólo debe de caracterizarse para representar variados personajes, sino que además, debe de activar el engranaje técnico de la puesta, acomodándose a las posibilidades espaciales que el dispositivo le ofrece.

También es interesante de destacar que la alteridad está presente al interior mismo del filme proyectado, pues al margen de los protagonistas, hay escenas completas en donde la presencia de una multitud anónima y anómala que observa expectante o transita indiferente alrededor de la acción, se puede relacionar con el voyeurismo intrínseco del espectador teatral o con la complicidad del Otro (nosotros) que silencia el acto homicida de su (nuestra) sociedad.

⁸⁶ Muñoz, Juan Antonio. Diario El Mercurio. Suplemento Wiken, viernes 26 de Octubre de 2007.

⁸⁷ *Ibíd.*

Desde el punto de vista de los módulos de contenido de postproducción escénica, podemos observar principalmente la apropiación transgénica del texto original, para crear un texto escénico, que preserva el contenido del escrito por el autor de la novela. Entonces la dirección del montaje, al tomar la decisión de habitar el objeto apropiado, lo modifica de todas maneras, pues media en su escenificación las capas información y estrategias espaciales que conforman la fusión de la imagen análoga con la digital. Es así, que la misma conformación de los distintos guiones que dan origen a la estructura de montaje, hace que la obra de Baricco sea la base de un imaginario que va desde estética del comic de los personajes representados por los actores, al story-board que estructura la filmación en locaciones reales. Si bien podemos considerar que cada uno de los integrantes de la compañía, de los actores a los técnicos, son autores del espectáculo que generan y de las manos que han traducido y editado el texto dramático, el resultado no anula la autoría original, sino que la mantiene y la refuerza, esto como una lógica de teatralidad convencional que tiende a preservar y legitimar la imagen del autor.

De los módulos formales de posproducción podemos apreciar la reprogramación de la obra original, ya que se traslada la acción de un espacio geográfico determinado y a otro indeterminado, que amplía las posibilidades especulares de la metáfora. También aparece de manera notoria en el film, el uso híbrido de estilos y estéticas cinematográficos de décadas anteriores, lo que refuerza la imagen retro de la narración. En relación a esto, llama la atención que en la primera parte de la obra, la posproducción digital del film haya optado por separar las imágenes que conforman el cielo y la tierra, otorgando al primero una textura y ritmo onírico que le da un aspecto experimental que rompe con el realismo de la puesta. Podemos afirmar, que “SIN SANGRE” es una mutación escénica enmarcada dentro de nuestro modelo de estudio, pues los diversos procesos y elementos formales y conceptuales que conforman la imagen escénica están cruzados por una variedad de estrategias ema-

nadas del lenguaje y la cultura digital. El resultado visual del espectáculo es de una perfección notable que no deja fisuras que permitan adentrarse en sus mecanismos de montaje, donde se mezcla la imagen virtual y la acción escénica. Aquí el concepto de simulacro logra la perfección teatral, pues se confunden la representación análoga con la digital, pues la *ausencia* se hace *presente* a través del truco, del trompe l'oil (trampa al ojo) del encuadre digital que crea la ilusión óptica de la realidad de la escenificación. Al respecto, podemos citar a Jean Baudrillard: *“En el trompe l'oil no se trata de confundirse con lo real, se trata de producir un simulacro en plena conciencia del juego y del artificio – remedando la tercera dimensión, sembrar la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión – remedando y sobrepasando el efecto de real, sembrar una duda radical sobre el principio de realidad, pérdida de lo real a través del mismo exceso de apariencias de lo real. Los objetos se parecen demasiado a lo que son, este parecido es como un estado secundario y verdadero realce, a través de este parecido alegórico, a través de la luz diagonal es el de la ironía del exceso de realidad”*.⁸⁸ Es en la alegoría teatral que conforman los artefactos tecnológicos, de la proyección al actor, en donde se desarrolla la convención del simulacro escénico.

Esta obra es un montaje que se sirve de la lógica de media-morfosis y de las estrategias de transmedialidad y postproducción, pero que corre en una trinchera opuesta a los otros casos analizados en este libro, pues no se desprende, problematiza, ni rompe la raíz y forma de lo teatral. Todo el aparataje tecnológico apunta a afianzar los códigos de representación teatral, pues es un montaje de cuarta pared sustentado en la actuación y en el uso del dispositivo escenográfico como marco a la acción narrativa. “SIN SANGRE” no cuestiona el ejercicio de la teatralidad tradicional, es más, se apropia de los mismos recursos que otros autores ocupan para tensionar y deslimitar el lenguaje teatral, con el fin de preservar los mecanismos básicos de representación. Es así que la fe en el ilusionismo y el artificio del teatro a la Italiana, es restaurado usando la tecnología más avanzada

88

Baudrillard, Jean. “De la seducción” (2001).

en la escena teatral chilena, como reacción al desarrollo tecnológico, subvirtiendo el lenguaje digital para reinstalarlo como “TEATRO”.

La evolución que Tetrocinema muestra en la aplicación de lenguajes cinematográficos en “SIN SANGRE”, nos permite proponer que este uso corresponde al desarrollo de un discurso poético y una estética formal de la compañía, y que debido al éxito de la obra, permite la masificación de esta práctica híbrida en la escena nacional, conformando a un espectador capaz de aceptar esta fusión de lenguajes, dentro de una estética teatral reconocible.

3. “HOME”⁸⁹ Esculturas vivientes trans-mediales.

Por Marco Espinoza.

“HOME” es un espectáculo escénico híbrido que mezcla la performance con la proyección de un cortometraje también llamado “HOME”, este último realizado a la manera de una road movie. Esta performance, indaga sobre la idea de hogar y pretende instalar preguntas e intentos de respuestas desde el lugar íntimo y personal de las creadoras, en torno a dicho concepto, proyectadas en un público que participa activamente de todo el proceso, a través de un diálogo directo o de acciones físicas concretas. Si bien es cierto, el espectáculo posee ciertos hitos dentro de su desarrollo, no es menos cierto que es imposible reducirlo a una síntesis argumental, ya que la propuesta es más bien cercana

⁸⁹ laura&marta. “HOME”, la performance: Paula Aros y Trinidad Piris. Texto surgido a partir de improvisaciones de las actrices y de las colaboraciones de personas que respondieron algunas preguntas publicadas en el blog del espectáculo. Performers: Paula Aros y Trinidad Piris. “HOME”, the road movie: Creación, ejecución y edición: Paula Aros y Trinidad Piris. Cámara: Anastasia Xydi. Esta performance se estrenó en septiembre de 2007 en el Dartington College of Arts, Devon, Inglaterra y entre el 3 y el 13 de enero en la azotea de Lastarria 90 en Santiago de Chile.

a la definición de teatro postdramático de Hans Thies Lehmann, que tiende a cuestionar las tradicionales formas de representación. Mientras entra el público, Paula Aros canta “Blackbird” de los Beatles, sobre el tema original. Posteriormente dan la bienvenida y dan las gracias por venir, al espacio y tiempo reales, ya que se refieren directamente a la azotea de la sala de teatro de Lasterria 90, en donde “el crepúsculo se manifiesta”, según la performer Aros. En este momento, se contextualiza el espectáculo en donde las creadoras hablan de lo que el público verá durante los próximos minutos: “la pregunta acerca del hogar”. Asimismo plantean que “...nosotras vamos a ser nosotras mismas todo el tiempo, no vamos a fingir absolutamente nada, seremos honestas...”. Van aún más allá, cuando ya pasados los 7 minutos de presentación, la performer Piris manifiesta que “...la gente que crea que esto no le va a gustar, puede irse ahora y nosotros le devolvemos el dinero de la entrada...”, incluso llega a decir que el público en realidad puede irse cuando quiera durante la presentación. También explican que no habrá desarrollo lineal, ni desarrollo de personajes, ni final feliz, ni clímax, sino que el público sólo las verá trabajar. Finalmente instalan la idea fuerza del espectáculo: hogar es un presente. Todo durante la presentación sucede en tiempo real y las acciones físicas que realiza el público, tales como tomar té, rellenar encuestas o participar de una escena surgen espontáneas y verdaderas. En algunas ocasiones el lenguaje es bilingüe, mientras una performer habla en inglés, la otra traduce al castellano y viceversa. “HOME” es sin lugar a dudas, una mutación escénica dentro del concierto escénico nacional contemporáneo.

En primer lugar, este espectáculo se adscribe al desarrollo de la mediamorfosis escénica puesto que existe un uso conciente del lenguaje digital en la grabación y proyección de la road movie. Más aún, se evidencia el desarrollo de sus posibilidades en tanto 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. Como principio de mediamorfosis escénica, se puede ver claramente el aspecto de la oportunidad y necesidad, debido a que los nuevos medios que esta performance adopta, están en directa relación con la urgencia de trasladar a la escena, ya sea en Inglaterra o en Chile, la experiencia del viaje en busca del hogar. Es decir, la grabación de la road movie opera como el único vestigio posible y comprobable del “...viaje entre Londres y Lands End (Inglaterra) realizado en Agosto del 2007 por dos mujeres chilenas en busca de una concepción del Hogar.”⁹⁰ En este caso, claramente la necesidad es artística.

En cuanto a los módulos formales de la mediamorfosis escénica, en tanto tecnología digital, se detecta la coevolución, la convergencia y la posibilidad de la complejidad, ya que dentro del mismo montaje se opera con tecnología digital y analógica, se integran diferentes medios de re/presentación escénica y audiovisual, y el carácter vivo de este espectáculo podría generar nuevas versiones con mayor desarrollo tecnológico, respectivamente. Por otra parte, la interactividad se presenta claramente en “HOME”, cuando las performers se acercan al notebook y manejan desde ahí el sonido del montaje, más aún cuando también desde ahí proyectan la road movie y se sientan frente al telón, comentando el cortometraje, lo que evidencia el impacto de la proyección en el cuerpo de las intérpretes a través de la recepción y percepción. También podría decirse que 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. Desde otra arista, la estructura dramático-teatral sostiene un espacio fragmentario, en donde cada escena opera de manera independiente una de la otra, como en un proceso de zapping televisivo, en donde el conjunto de los cuadros conforman una unidad. El carácter hegemónico de la imagen de la road

⁹⁰ <http://homeroadmovie.wordpress.com/>

movie, inviste a la performance de una dialéctica entre imagen y contenido, ya que el cortometraje opera como un territorio de gran importancia, el que llega a transformarse en la esencia del espectáculo en algún momento. Afortunadamente, la imagen de la road movie no opera superficialmente como un decorado, por tanto la mediamorfosis en este espectáculo no viene a ser un resultado estándar de la masificación, sino más bien cumple un objetivo dramático.

Respecto de la transmedialidad escénica en términos de contenido, el concepto de la hibridez se manifiesta en cada momento del espectáculo, no sólo por el intento de hacer un espectáculo unitario a partir de la mezcla entre performance y cortometraje, sino también, porque esta mutación escénica tiende a vincular y exponer la Otredad como un espacio ajeno, pero al mismo tiempo se apropia de aquello para configurar un todo, ya que todo los cruces y conexiones de “HOME” se comprenden de manera transversal. Por ejemplo, se entiende el uso del inglés como parte de la Otredad, sin embargo se acepta como parte del todo debido al origen de la puesta en escena: las creadoras estaban en Inglaterra cursando estudios de postgrado cuando crearon el espectáculo y es en esa tierra ajena, donde no tenía cabida la lengua materna, donde debieron usar la lengua inglesa. Acercándose a lo propiamente teatral, podríamos reconocer como parte de la Otredad la road movie o quizás el diálogo fluido y directo con el público, ambos elementos pertenecientes al cine o al show en vivo, respectivamente, sin embargo, ambos elementos se integran como parte del todo no sólo por estar situados dentro del mismo espectáculo, sino porque se recontextualizan como recursos dialogantes con la disciplina netamente teatral, al servicio de ella, sin perder su identidad.

El discurso de “HOME” es transdisciplinario, transcultural y transtextual. Las dos primeras características serán expuestas más adelante, cuando la investigación haga referencia a los módu-

los formales de la transmedialidad escénica, mientras tanto respecto a la última, se puede afirmar que el contenido de “HOME” tiende también a la transtextualidad, puesto que todos los lenguajes de la obra están en constante diálogo y tanto lo textual como lo no textual, están al servicio de la vinculación con otros elementos de la puesta, como por ejemplo el vínculo indisoluble que existe entre la coreografía de la acción física de peinarse y la constante interrupción de la misma.

Ahora bien, en relación a la autoreferencialidad teatral, podría decirse que la puesta en escena reflexiona constantemente sobre sus límites e intenta continuamente reconocer las posibilidades del teatro, rompiendo drásticamente la cuarta pared, invitando al público a actuar o mejor aún, trabajando con la tecnología desde la escena, proyectando imágenes, videos y sonidos, deslimitando el fenómeno teatral del espacio escénico y proyectándolo en todas las teatralidades posibles, a través de lo que se ve y se oye, tal como lo plantea De Toro.

Desde otro punto de vista, las creadoras reconocen una fuente de inspiración en la obra de los artistas visuales Gilbert y George, ambos creadores del concepto de “esculturas vivientes”, que entiende la vida personal del artista como obra de arte en sí misma. Esta pareja de artistas ingleses, que formalmente operan como uno solo, se han grabado a si mismos en situaciones cotidianas y han proyectado dichos videos como objetos de arte. Ellos rechazan separar el arte de su vida cotidiana e insisten en que todo lo que ellos hacen es arte. Ellos se consideran a si mismos “esculturas vivientes”. Con “HOME” sucede algo similar, ya que las creadoras son el objeto de arte en sí, puesto que su vida cotidiana en un momento particular, se vuelve objeto de análisis y discusión artística, propiciando el concepto de estetización de la vida cotidiana, a través de material biográfico, íntimo y testimonial, no sólo en vivo en la escena, sino también en la road movie. La

teatralidad se manifiesta en “HOME” a través de el uso y diálogo de los diferentes medios expresivos, logrando un sistema escénico de gran diversidad, lo que permite el constante cuestionamiento de los límites de la puesta en escena y su estructura, posibilitando que los nuevos lenguajes se presenten como un cambio en el concepto de teatralidad, sin embargo existen dos aspectos que particularmente construyen esa nueva teatralidad más allá de los nuevos medios y la tecnología. La primera corresponde a “The boot show”, escena que viene a ser un pequeño show que cada actriz realiza depositando sus manos dentro de un par de botas y moviéndolas coreográficamente mientras cantan “These boots were made for walking” de Nancy Sinatra. Este espectáculo más cercano a las variedades que al teatro, muy por el contrario de negarlo, lo revitaliza, brindándole nuevos medios expresivos al servicio del concepto de teatralidad. La segunda característica que apela a la teatralidad, también tiene que ver con la inclusión de elementos y formas de representación que tradicionalmente han quedado fuera de la representación y dice relación con el carácter ritual de un par de escenas, tales como la coreografía que se realiza mientras se peinan o la escena en que se borran los malos recuerdos, ambas trabajadas desde estilos diferentes, serían parte de lo que plantearía el sociólogo Victor Turner a la luz de la mirada teatral de Richard Schechner, que dice relación con abordar la escena como una ceremonia de paso de carácter liminal de un momento a otro. De hecho, la sensación que queda en el espectador al final de la función es también muy similar. Da la sensación que se asiste a un ritual de paso entre la búsqueda del hogar y su posibilidad y no como un acto terapéutico sino como un lugar biográfico que reteatraliza la escena. Desde ese punto de vista, Paula Aros plantea que *“La idea es que este tipo de arte autobiográfico no quede como algo vanidoso, autorreferente o casi como una cosa terapéutica, sino que realmente pase el límite y se vuelve una obra artística. Por eso también se trabaja mucho con el error,*

con los fracasos que uno ha tenido”⁹¹. Pareciera ser que este último recurso primara por sobre los otros que le brindan un espectro más amplio de teatralidad al espectáculo, puesto que pareciera el fin último de la puesta en escena, sin embargo, ningún recurso posee predominancia por sobre el otro, todos poseen la misma jerarquía y es en esa igualdad de condiciones en donde el espectáculo se revitaliza teatralmente, puesto que la superioridad de uno sobre otro marcaría la definición de un estilo y no el desborde constante, mutante y múltiple como se caracteriza la teatralidad en tanto transmedialidad escénica.

Respecto de los módulos formales de la transmedialidad escénica, la presencia del concepto de la resignificación y uso de los recursos propios del fenómeno escénico se presenta en “HOME” desde variados puntos de vista. Por una parte, los roles de los creadores se resignifican en virtud del trabajo escénico. Cabe preguntarse, por ejemplo, quién es el real autor de “HOME”. ¿Las intérpretes, puesto que usan su biografía para contar la historia? ¿O ya existe una idea preestablecida, original antes de usar la biografía y por ello se utiliza la improvisación como punto de partida dramático? ¿O quizás el real autor es el público, que escribe respuestas a unas preguntas en el ciberespacio, en el entendido que aquellas respuestas se transformarán más tarde en parte del texto dramático? ¿El espacio escénico es fruto de la autoría de las intérpretes, biográfica o no, o existe una idea preestablecida por un diseñador? Todas estas preguntas no son útiles cuando se piensa en responder cada una de ellas por separado, puesto que el proceso de la hibridización propio de la transmedialidad escénica de “HOME” da una respuesta para todas en conjunto, porque todo ello conforma el espectáculo y no existe una ficha técnica y/o artística unívoca, sino que prima la creación por contagio, por contigüidad, roce y superposición de realidades

⁹¹ Muñoz, Bárbara: “Paula Aros: la hija pródiga del teatro” Diario El Mercurio, suplemento Wikén, 12 de diciembre de 2008.

y visiones de mundo. En este mismo aspecto, el tratamiento de los cuerpos en este espectáculo, presenta variadas formas, desde escenas matizadas hasta actividades absolutamente performáticas, pero sin duda lo que evidencia que la temática en torno al cuerpo pretende ser una resignificación de sí mismo, es que éste se encuentra en el origen del espectáculo, es decir es el punto de partida del fenómeno espectacular, ya que los intérpretes apelan constantemente a su biografía, a las cicatrices, a sus deseos y fantasmas, siendo éstos permeables a la situación diferente de cada función, a ellos mismos y al espacio escénico.

Volviendo al baile y canto polinésico que interpreta Aros, es interesante pensar cuál era el resultado de aquella actividad de lo Otro en Inglaterra, así como lo eran las escenas y cantos en inglés o las imágenes de ellas en otra patria cuando se representaban en Chile. Las actividades y uso de lo Otro y la Otredad en este espectáculo, dependerán de su condicionamiento geográfico, puesto que la transformación, la translación y la diferencia y alteridad se modifican en tanto la representación sea en Inglaterra o en Chile, debido fundamentalmente al carácter transcultural de la puesta. Como lo plantean las creadoras *“HOME en Chile enfrenta un desafío: hablar del Hogar estando en el país de origen, es indispensable que el espectáculo se modifique y se adapte a la parte del proceso en que se encuentran sus protagonistas, ya que Laura & Marta siguen viajando.”*⁹² Es decir, la exageración en el canto y el baile de Aros, evidencia la necesidad de transformación y adecuación del mismo para el público inglés, haciendo entender que éste lograra comprender la escena como parte de la Otredad, sin embargo, esa transformación no es necesaria en Chile, ya que se reconoce inmediatamente como propio. Es así también al revés, es decir escenas dichas en inglés o canciones anglo, potencian en Chile su aspecto de Otredad, siendo en Inglaterra escenas y lenguajes cotidianos. Las creadoras decodifican los elementos ajenos respecto

⁹²

<http://performancehome.blogspot.com/>

de la geografía de la representación, posibilitando su comprensión en el contexto que se representan, incluso moviendo unidades culturales completas de un contexto a otro, fundamentalmente en los cantos y bailes.

Rizomáticamente hablando, la puesta en escena de “HOME” funciona como un espacio en que los elementos no siguen líneas jerárquicas, en donde la modificación de cada uno de los recursos cambia de manera inmediata el todo, a pesar de su hibridez. Sin embargo, la propuesta escénica posee un centro irradiador que es la reflexión en torno al hogar, por tanto esta conceptualización atendería en la comprensión de “HOME” como rizoma, ya que el concepto hogar sería la fuente irradiadora de la puesta. Pero si se aprecian los principios propios de la escena como rizoma, tales como la conexión y la heterogeneidad, la multiplicidad, la ruptura significativa y la cartografía y la calcomanía, podría decirse que el espectáculo se presenta como un territorio fértil para el crecimiento rizomático, puesto que la arbitrariedad de los cortes de escena, las constantes interrupciones, la modificación de las actrices en relación al entorno cambiante cada día, la experimentación en torno a lo real y la biografía, sólo tienden a generar una idea rizomática de pensamiento, una idea rizomática de acción escénica, más allá de la motivación que significa el concepto del hogar, puesto que la conceptualización original se ve ampliamente superada por esta máquina rizomática que es la puesta, y en ocasiones, el público comienza a hablar de sus traumas infantiles, como el comer chocolate con culpa, bastante lejanos al posible centro irradiador, ya que la búsqueda del hogar termina siendo la búsqueda del ser humano de manera transversal, en todos sus pliegues y capas de lecturas posibles.

Como se ha explicado con anterioridad, el origen de la puesta en escena ya no es el texto dramático, sino que pasa por la improvisación, las respuestas de los lectores en el blog de la agru-

pación y la biografía de las creadoras. Es por esto que el discurso de “HOME” está absolutamente ligado a lo transdisciplinario, puesto que indaga desde otras miradas el fenómeno de la escena, tales como el ya mencionado origen del texto, también el uso y creación de la proyección y la musicalización que hace referencia a la mirada del hogar desde otra disciplina⁹³. Este discurso también pertenece al ámbito de la transculturalidad, debido a la Otreidad del uso del habla inglesa o el viaje de dos chilenas en busca del hogar en un paisaje absolutamente inglés o la referencia a canciones de diversos orígenes dan como resultado una reflexión que viene de diversas miradas culturales, sin embargo la percepción del concepto de lo chileno o más bien de lo latino tiende a caer en el estereotipo que los europeos entienden por ello. Existen tres momentos en que las creadoras hacen referencia a lo latino de su origen: en un momento Paula Aros baila y canta una canción polinésica, en otro momento existe una canción absolutamente tropical de Pink Martini llamada “¿Dónde estás, Yolanda?” que hace referencia a ellas como parte de un mundo particularmente latino y en tercer lugar el ya mencionado “The boot show”. Este último recurso, las creadoras dicen que lo realizaban en Covent Garden cuando no tenían dinero. Independiente de su veracidad, podría interpretarse como un lugar donde el inmigrante obtiene recursos para sostener su estadía en el extranjero.

Respecto al fenómeno de los medios, el presente espectáculo trabaja directamente con el uso y manejo de la proyección de video, por tanto, la evidencia del concepto de transmedialidad escénica, se sostiene en los recursos tales como la pantalla de proyección, la creación, grabación, edición y proyección de un cortometraje, la manipulación de las actrices en escena y a la vista de los recursos a través de un laptop, etc.

⁹³ Las creadoras en su página Web, después de cada post en torno al hogar, incluyen el título de una canción con su respectivo intérprete para ser escuchado a la manera de soundtrack, algunas de ellas reflexiones hechas por otros en torno al hogar, tales como Nina Simone con “I’m going back home”.

Los módulos de contenido de la postproducción escénica, se manifiestan en “HOME” de manera más discreta y menos evidente que la mediamorfosis o la transmedialidad escénica. Sin embargo, su presencia es fundamental para el desarrollo de la estética del espectáculo. Partiendo por el apropiacionismo, la puesta en escena toma elementos artísticos provenientes de otras disciplinas. El caso más evidente es el uso de canciones reconocidas. A manera de ejemplo, el tema de Nancy Sinatra “These boots were made for walking”, si bien es cierto tiene su propia historia, las artistas se apropian de la canción, puesto que aparte de cantarla en vivo, la descontextualizan al momento de realizar “The boot show” y a través de él, entendemos el concepto de apropiacionismo múltiple, en el entendido que la canción se toma prestada desde el mundo artístico en general. Si bien es cierto, este material es apropiado desde la conservación de su formato original, exponiéndose de manera cruda y reconocible, no menos cierto es que al servirse de la canción, ya existe una reinterpretación de la misma, más aún cuando se usa al servicio del pequeño espectáculo de variedades, puesto que es aquí donde las creadoras y los asistentes se transforman en usuarios de las formas, debido a que recontextualizan el elemento apropiado en beneficio de la puesta en escena. Habría que detenerse un poco más en el contexto apropiacionista que hace que las creadoras Aros y Piris trabajen con el concepto de esculturas vivientes, perteneciente a los ingleses Gilbert and George, al punto que lleguen a simular ser laura&marta en escena, nombre que hace directa referencia a la pareja de artistas ingleses, que operan como uno solo. Por una parte, George cursó estudios en el mismo lugar donde las creadoras de “HOME” realizaban su postgrado y también la Tate Modern presentó una exhibición de Gilbert and George durante la estadía de Aros y Piris en Inglaterra, en donde se exponían ellos como material de construcción artística. Respecto a la apropiación de las esculturas vivientes, se hablará más tarde, en los módulos formales, al hablar de reprogramar obras existentes. Por

otra parte, a nadie le importa quién ha creado el concepto de esculturas vivientes, puesto que la apropiación de dicho concepto por parte de las performers ha acabado con la imagen del autor, del origen. Asimismo sucede con el resto de espectáculo, puesto que la creación por contagio es evidente y todo podría pertenecer a Laura y Marta o a Paula Aros y Trinidad Piris o al público que asiste a cada función y daría exactamente lo mismo. De esta manera, la creación escénica tiende a abolir la propiedad de las formas, desconociendo el copyright, sin preocuparse qué sucedería si el sello representante de Los Beatles en Chile supiera que la canción “Blackbird” suena en una obra de teatro, abierta a público que paga por verla.

Uno de los grandes atractivos dentro del medio escénico nacional que plantea “HOME”, es la capacidad de situar al público al mismo nivel que las performers. Es decir, éstas últimas no son los únicos actantes del fenómeno escénico, sino que el público también participa en diversas ocasiones de la acción teatral, a partir de que la puesta es un dispositivo generador de actividades, que permite al público “intervenir” la acción teatral, reconociendo en qué momento debe o no hacerse. Uno de los tantos ejemplos que se pueden mencionar es cuando la escena se transforma en un lugar para compartir y por tanto invitan a tomar el té a los participantes como parte de la actividad escénica, para poder hablar de temas más personales e íntimos. El público, sin salir de sus butacas alza su mano y de manera inmediata una de las performers le hace llegar una taza de té, que podrá degustar durante toda la próxima escena, para sentirse más en confianza o quizás para hacerlo sentir más cerca del hogar. Todos estos sucesos siempre proporcionarán material nuevo y diferente para una posible nueva ejecución y una posible nueva creación por parte de las creadoras originales o de cualquier otro artista. Ahora bien, el espectador no sólo postproduce durante la realización de acciones al servicio del dispositivo escénico, sino que también pos-

tproduce en su propio imaginario, a partir de comienza a generar su vínculo particular con el concepto de hogar.

Durante los primeros minutos del espectáculo, una de las performers plantea, si alguien lo desea, puede abandonar el espacio de la representación y a la salida se le devolverá el dinero, debido a que la obra puede ser aburrida o no cumple con las expectativas de una obra tradicional. Esta alusión directa a la transacción comercial entre producto y valor, hace directa referencia a la manera en que debería entenderse el arte hoy en día, situándose en los innumerables flujos de producción, en el consumo, como base de las relaciones sociales, pero fundamentalmente, servirse del dispositivo formal del valor de una entrada a un espectáculo, como parte de un proceso social entre personas basado en la economía. Es decir, las creadoras de “HOME” entienden que entre la prueba, la elección y la compra de un producto, existe la posibilidad de arrepentimiento debido a que el producto está diseñado de una manera que puede o no cumplir las expectativas del consumidor de arte.

Ahora bien, respecto de los módulos formales de la postproducción escénica podría decirse que el espectáculo en cuestión pertenece con bastante certeza a este tipo de mutación, no sólo porque utiliza recursos que ya se han mencionado en párrafos anteriores, sino también porque a pequeña escala también se perciben elementos y recursos que evidencian la postproducción escénica. Por ejemplo, dentro de la tipología de Bourriaud, la obra se sitúa con total propiedad dentro de sus cinco formatos. Por una parte, reprograma obras existentes al utilizar las canciones anglo al servicio de su recontextualización como se ha mencionado previamente o también al insertar un cortometraje dentro de un contexto más teatral. Es decir, estamos en presencia de la disposición de obras en un espacio y tiempo diferente al original, provocando su resignificación. Sin embargo, la mayor presencia de este recurso, se encuentra en el uso del concepto de esculturas vivientes. Gilbert and George

plantean que “Somos escultores humanos sólo por levantarnos cada día, a veces caminando, raras veces leyendo, a menudo comiendo, siempre pensando, moderadamente fumando, disfrutando del placer, en busca, mirando relajadamente, amante de las noches, buscando la diversión, fomentando la vida, luchando contra el aburrimiento, siendo natural, soñando despierto, viajando a lo largo, dibujando de vez en cuando, hablando ligeramente, bebiendo té, sintiéndose cansado, a veces bailando, filosofando mucho, nunca criticando, silbando, muriendo muy lentamente, riéndose nerviosamente, saludando educadamente, y esperando hasta la-pausa del día.”⁹⁴ En la misma página Web, las creadoras de “HOME” plantean que “La presencia del artista en su obra, pero no como creador sino como material de construcción como los ladrillos de los edificios en Londres. Hoy decidimos que Gilbert and George y sus esculturas vivientes será una de nuestras inspiraciones”⁹⁵ Al realizar un análisis comparativo de las citas, y en el sentido que las autoras reconocen una fuente de inspiración en Gilbert y George, el concepto de reprogramación de las esculturas vivientes en el espectáculo es evidente. En segundo lugar, durante la presentación de la pieza, las creadoras trabajan sobre el sentido del humor a partir de ironía y el humor negro, posibilitando una relectura de esos estilos y formas que ya son historizadas y forman parte del acervo cultural teatral, sin embargo, ellas refrescan estas formas, hibridizándolas con momentos serios, profundos, testimoniales, lo que acentúa el sentido del humor y sus posibilidades. En tercer término, el uso de audiovisuales en escena es claramente un síntoma de hacer uso de las imágenes, como lo plantea Bourriaud, sin embargo no existe presencia de otras imágenes gráficas, pero sí la actuación tiende a proyectar imágenes, tales como la cantante y bailarina polinésica o el tratamiento para borrar episodios pasados que no son agradables, en donde se trabaja sobre la imagen del hipnotizador, chaman, curandero o mago. En cuarto lugar, las relaciones entre las intérpretes son dinámicas y se ven sus

⁹⁴ <http://performancehome.blogspot.com/> en inglés en el original, la traducción es nuestra.

⁹⁵ *Ibíd.*

desacuerdos en escena respecto de lo que debe o no ser la escena a representar, poniendo en evidencia las diferentes formas de transacción que manejan, circunscribiendo en algunas ocasiones la escena a la utilización de las relaciones sociales como un repertorio de formas. Finalmente, “HOME” se reconoce en la capacidad tratar con las formas operacionales de los medios masivos de comunicación. La locura popular que se generó en la década de los noventa por el concepto de reality en la televisión, no era sino una reacción evidente frente a la falta de criterio de realidad por la cual la televisión circulaba y sigue circulando hoy en día, sin embargo, también fue alimentado por el morbo de ver a personas en su real dimensión humana al natural. Este espectáculo opera con leyes diferentes, ajenas al morbo y distintas al concepto de la realidad, pero si pone en tela de juicio dichos conceptos y los desborda, basándose en una exposición cruda de las biografías de las intérpretes, por medio de un zapping constante entre diversas escenas, cuyo vértigo se adhiere más a un formato televisivo que a uno tradicional escénico con presentación, conflicto y desenlace.

Sería redundante aquí hablar de los recursos formales de postproducción escénica que se plantean al final del modelo de análisis, puesto que obviamente este ensayo ya se ha referido anteriormente a ellos bajo otros nombres o circunstancias. El uso de material grabado, el reciclaje, el uso de objetos que ya están circulando en el mercado cultural, el recorte, el zapping, la nueva noción de espectador actante, son materias ya tratadas y expuestas. Sin embargo, se hace necesario detenerse en tres reflexiones importantes en torno a este punto. Primero, no se detecta el uso del reprocesamiento, el scratch, el sampler, el recurso de mejorando el original, el desvío y el comunismo formal. Segundo: respecto del uso del recurso de la deriva, el viaje que las actrices realizan a Lands End, tiene un carácter situacionista, sin embargo habría sido deseable saber qué tan importante fue el azar en esa actividad, puesto que aquello determinaría las variables a las que fueron expuestas en su

búsqueda del hogar. Tercero y para finalizar, el recurso del uso del tiempo viene a ser trascendente en este espectáculo. La alusión que la intérprete Aros realiza al evidenciar que el crepúsculo se está manifestando, no es nada más ni nada menos que situar la obra en un contexto temporal real. La puesta en escena correspondiente a la mutación escénica, debe entender este recurso como fundamental, al hacer comprender al público que el tiempo que se vive en escena es exactamente igual al que él vive en su butaca o silla. La puesta en escena de la mutación escénica transmite la certeza al público de la inmediatez y la realidad, puesto que la ilusión temporal del teatro tradicional, sólo lo aleja de la composición híbrida de la cual también él es parte.

Puntos de vista. Todas las pantallas locales en escena

El brote mortal e inusitadamente mediático de gripe A (H1N1) del año 2009, que en principio se conoció como gripe porcina, fue declarada oficialmente una pandemia el 29 de abril por la Organización Mundial de la Salud (OMS), en un nivel de alerta cinco, es decir, pandemia inminente. Sin embargo, pocos recuerdan que este virus ya se había manifestado entre 1918 y 1919 y se conoció como la Gripe Española y mató entre 50 y 100 millones de personas en todo el mundo. Se cree que ha sido una de las pandemias más letales en la historia de la humanidad. Muchas de sus víctimas fueron adultos y jóvenes saludables, a diferencia de otras epidemias de gripe que afectan a niños, ancianos o personas debilitadas. El contagio era inusualmente letal, una gripe nunca antes vista. El alto índice de mortalidad de esta enfermedad, se debió a que esta cepa viral habría sufrido una “MUTACIÓN”, característica fundamental de esta pandemia, por cuanto la cepa viral modifica su estructura para impedir que las defensas del organismo tuvieran siempre la misma eficacia, ocasionando que los virus ataquen de nuevo, con un mayor efecto nocivo para la salud. Además, se transmitía con mucha facilidad entre seres humanos, debido a una habilidad atribuida a la “MUTACIÓN” que no logró identificarse.

Siguiendo la línea de pensamiento del párrafo anterior, este libro no pretende concluir nada, puesto que debido a la naturaleza propia del fenómeno, todo debería estar en constante cambio, en una “MUTACIÓN” continua y así como la pandemia mencionada, en este apartado sólo se expondrán puntos de vista respecto del fenómeno de las “MUTACIONES ESCÉNICAS” en el medio teatral chileno, ya que debido a su propia naturaleza mutante, nada debería darse por resuelto, sino proporcionar ideas fuerza que pudiesen generar preguntas que fuesen el soporte de reflexiones posteriores (escénicas y teóricas), que a su vez operasen como disparadero de nuevas y diferentes reflexiones y así sucesivamente.

1. PANORÁMICA GENERAL DE UNA ESCENA NACIONAL MUTANTE .

A pesar que los recursos tecnológicos y medios audiovisuales han sido usados desde hace varias décadas en la escena nacional, a la hora de crear, los teatrístas toman posiciones claramente diferenciadas. Por una parte, se encuentran los creadores que ocupan la tecnología de punta como un lenguaje fundamental, sin olvidar los cuerpos. Por otra parte, están los que se oponen al uso de la tecnología, al suponer que este un recurso que aleja al público de la emoción o porque pareciera usarse ante la escasez de soluciones creativas y específicamente teatrales. Y en tercer lugar, se encuentran aquellos que utilizan la tecnología moderna, pero no de punta. Todos los montajes analizados en este estudio, se encuentran dentro del primer segmento mencionado, sin embargo y por el uso discursivo de los recursos transmediales utilizados, es posible dividirlos 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 que debe exponer la hibridez y mostrar el carácter rizomático

de la puesta al público, cuestionando los conceptos de ilusión, teatralidad, realidad y ficción, comprendiendo al espectador como un coautor del espectáculo, puesto que éste completa la pieza en su imaginario. Justamente para otros, el uso de los nuevos medios operan como todo lo contrario, es decir, utilizan la tecnología para reencantar al público y mantenerlo en trance con la escena, 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. Independientemente de cuál sea la opción del creador y la radicalidad del espectáculo respecto de este tema, ambas operan como “MUTACIONES ESCÉNICAS”, debido a que han debido integrar a escena nuevos recursos que no son propios de la especificidad teatral, para poder hacer teatro y generar un discurso innovador en la escena teatral chilena contemporánea.

En relación a los recursos de mediamorfosis, transmedialidad y postproducción, pareciera ser este último el menos apropiado por las propuestas escénicas analizadas. Si bien es cierto, la postproducción generalmente se sostiene a través de la reinterpretación de un texto (dramático o no), no es menos cierto que pareciera ser que todas las puestas en escenas estudiadas pretendiesen ser originales, no reconociendo o no haciendo uso de los materiales creados con anterioridad a ella, ni como citas ni como referentes, tendiendo a desdibujar las apropiaciones, para no sugerir una relación directa a algo que ya se haya hecho. Pareciera no reconocerse en la escena nacional contemporánea, que la originalidad es impensable hoy en día, puesto que la mediamorfosis y la globalización, permiten reconocer la sincronía creativa que existe entre artistas en períodos de tiempos similares; o del mismo modo, reconocer que lo que un creador piensa como original, ya ha sido creado con anterioridad. El análisis de las “MUTACIONES ESCÉNICAS” locales, evidencia que aún no se comprenden las múltiples posibilidades de uso y recontextua-

lización de todos los materiales ya creados, artísticos o no, en cualquier puesta en escena, al servicio de un nuevo discurso o una nueva estética. Se hace necesario comprender que la producción cultural del pasado (incluso el inmediato), opera como territorio fértil de nuevos usos y nuevas lecturas que van más allá de ellos y que cada creación debe ser un disparadero para otras nuevas creaciones, dejando que cada obra pueda ser utilizada como cita o referente, propiciando la abolición del copyright y brindando una mirada más generosa a la evolución del teatro nacional, poniendo a disposición nuestra creación al servicio de otras, propias o ajenas.

En este sentido, es necesario señalar que el trabajo de un creador no se puede medir por su unidad. Es decir, cada espectáculo en sí mismo no es referente de nada más que del momento en que se encuentra la propia investigación general del artista. Esa investigación es más amplia que una puesta en escena en particular y tiene que ver con la evolución y el desarrollo de su trabajo. Una obra no es un término ni tampoco un punto de partida, sino más bien un work in progress con un posible desarrollo en el concierto global de la creación de un teatrista. La obra de cada creador corresponde a la red que teje para sí, en su búsqueda personal, llena de aciertos o desaciertos, y al mismo tiempo, su obra debe situarse en el concierto general de los artistas teatrales del país, porque finalmente lo que más puede importar del espectáculo, es cómo se soporta, se vincula y se relaciona con otros. La mirada debe volverse menos categórica y propiciar el diálogo, puesto que en el campo de las “MUTACIONES ESCÉNICAS” no hay verdades absolutas, sino reflexiones y posibilidades en la coexistencia.

Gran parte de los montajes que han sido analizados, han contado con la ayuda del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART), ya sea por el auspicio de creación y/o

producción del espectáculo, o porque a través de la entrega de becas o pasantías, han permitido el encuentro de creadores con nuevos materiales que se han puesto en escena durante ese período de estudios. Este dato no debería ser menor a la hora de comprender que pareciera existir una cierta política institucional por parte del estado, para desarrollar proyectos innovadores más allá de los criterios tradicionales en torno a lo que debería ser el teatro. 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 en tanto tecnología al servicio de la puesta en escena. Es importante entender, entonces, que la permanencia, constancia y evolución de estas “MUTACIONES ESCÉNICAS”, no sólo dependerá de los creadores, sino también de comprender que este fenómeno híbrido, a veces incomprensible, otras veces criticable y constantemente indefinible, es necesario para la construcción de una identidad teatral nacional, y que se deben seguir auspiciando proyectos de esta envergadura, permitiendo la experimentación y búsqueda de los creadores nacionales, proyectando al teatro más allá de él mismo, más allá de su tradición, más allá de sus posibilidades escénicas, independientemente sea para devolverle la fe en la representación o para desbordarlo.

2. EL PROBLEMA DEL ACTOR.

Al ser el teatro un arte de la re-presentación, posee la particularidad de contar con cuerpos en el espacio performativo, los que operan como el único vestigio vivo y orgánico del fenómeno escénico. Si la puesta en escena muta, el trabajo actoral también ha de mutar. En los espectáculos analizados, la disciplina del actor se ha visto modificada en su manera tradicional de operar y ha pasado desde la creación de personajes y acciones físicas, hacia la fractura y unidad entre el actor-personaje y el actor-persona,

en donde sólo se ve el goce del cuerpo en escena a través de la producción de imágenes, más que de situaciones dramáticas. Este cuerpo autoral o creador, tiende a dividirse en dos tipos: el cuerpo natural y el cuerpo artificial. Por el primero entendemos un actor que utiliza su cuerpo desde su naturaleza e identidad al servicio de una puesta escena híbrida. En este caso, la caracterización del rol se obtiene desde el carácter del actor y no de algún personaje. Esta idea de cuerpo autoral, se sostiene más bien en la performance y en las posibilidades que puede entregar el montaje híbrido, en el uso de recursos tales como entender el espacio escénico como generador de actividades, cualidad correspondiente a la postproducción escénica o también el recurso proveniente de la transmedialidad, que sería resignificar los recursos de la escena, en este caso la idea de personaje. Por otra parte, el cuerpo autoral artificial, tiende a vincularse con el uso de la tecnología y nuevos medios audiovisuales, ya que el actor se relaciona de manera mediatizada con el público y su rol como actor es ser sólo una pieza más del engranaje correspondiente a un mecanismo híbrido mayor, llamado puesta en escena. Esta visión del cuerpo del actor ligada a lo posthumano, tiene antecedentes que van desde Meyerhold y la biomecánica inspirado en ideas de James Taylor, padre del concepto de trabajo en cadena, hasta los cybernetic organism (cyborg) propios de la ciencia ficción, pasando por los futuristas y su percepción de las máquinas como el mejor invento del ser humano; Schlemmer y su ideal de convertir al cuerpo en un ser mecánico, matemático, efectivo y regular y el apoyo que Brecht le otorga a la máquina como posibilidad de progreso y eventualidad de mejorar la vida; entre otros. El cuerpo autoral artificial, se desenvuelve a través de los medios y su actuación debe ser efectiva a través de todos ellos: en vivo, en directo, en retransmisión, vocalmente, etc. Es por esto que este tipo de actor se desarrolla como parte un mecanismo, logrando una unión perfecta entre la máquina y el ser humano, posibilitando de esta manera, que los movimientos más cotidianos en la escena (o al servicio de ella),

pasen a ser mecánicos, desarrollando un cuerpo automático, un cuerpo electrónico. Podría entenderse que el cuerpo autoral artificial debería ser semejante a un robot, que a diferencia de los androides, realiza más de una acción, se puede desplazar, es electrónico y podría poseer forma humana, sin embargo se debería ir aún más allá y comprender el fenómeno actoral semejante al de un cyborg, ya que este es un organismo vivo, que lleva adaptado una máquina, generalmente una prótesis, para paliar defectos del ser humano, aumentando las aptitudes del cuerpo.

Rodrigo García, dramaturgo y director de escena español, mencionaba que los actores necesitaban cuatro años más de formación, para desaprender todo lo que habían aprendido en sus estudios como intérpretes. Interesante reflexión, si se plantea la pregunta para qué tipo de teatro se están formando las nuevas generaciones de actores. La educación del actor debe ser diversa y rica en posibilidades de interpretaciones, tanto escénicas como audiovisuales, puesto que la transmedialidad exige cuerpos que sean capaces de interpretar a la perfección desde la biografía hasta la reproducción de una actuación grabada y proyectada en otro contexto. Los actores deben estar preparados para desempeñarse profesionalmente en todas las áreas de la mediatización e hibridez de la escena nacional contemporánea. El por qué es muy simple: toda la crítica especializada de los montajes estudiados, generalmente no saben cómo referirse a las actuaciones y si lo hacen, encuentran que existe una gran distancia entre la puesta y la interpretación de los actores. En ambos casos, se entiende que en la última década, la dirección de escena ha evolucionado rápidamente hacia otros lugares que van más allá de la tradicional manera de comprender el teatro y la formación de actores sigue quedándose paralizada en las poéticas y estéticas más tradicionales y al momento de enfrentar situaciones profesionales experimentales, aparecen distantes, poco efectivos y sin posibilidades de transmitir post-humanidad.

3. ACOGER LA DIFERENCIA COMO NUESTRA.

Al entender que la “MUTACIONES ESCÉNICAS” nacionales son híbridos conformados desde la transmedialidad a través de la transdisciplinaridad y transculturalidad, cabe señalar que todas las obras analizadas sostienen diálogos abiertos con la Otredad. Independientemente de la relación que los espectáculos manifiesten con lo Otro, todos reconocen en la diferencia la posibilidad de ampliar los límites de la representación. A pesar de que se diga que Chile posee una tradición teatral interesante, se ha de reconocer que la práctica escénica y su evolución se encuentran en una etapa que aún no alcanza a conformar su identidad. Sin embargo, estos montajes han sabido hablar de lo nacional versus lo foráneo, reconociendo en la estética de la tolerancia, la única posibilidad de conformar un discurso que apele a la identidad nacional o al menos a su necesidad. Las “MUTACIONES ESCÉNICAS” analizadas, entienden la Otredad como lugar de encuentro y no de diferenciación, los elementos extra teatrales vienen a ser comprendidos como un espacio fructífero de posible conformación y modificación de lo nuestro. La mediamorfosis y la transmedialidad exigen del creador la capacidad de reconocerse y diferenciarse en lo Otro, pero al mismo tiempo entender que según las circunstancias, geográficas, culturales, disciplinares etc., nuestra identidad podría convertirse en lo ajeno.

En términos generales, y tanto para el público como para la crítica especializada, se hace urgente que el descubrimiento de lo Otro en la escena nacional, se torne un lugar de reflexión profundo más que un interés por ver cómo se podrá integrar dicha Otredad al teatro tradicionalista. En términos particulares, el juicio que constantemente se realiza del uso de los medios audiovisuales y tecnológicos en relación con que son meramente decorativos o que están ahí para suplir falencias creativas, sin duda es responsabilidad del creador y también del espectador por partes

iguales. Ambos desaprovechan el cuestionamiento teatral que podría generar ese discurso transmedial. Se debe entender que la posible evolución del teatro chileno devendrá de la eventualidad o no de articular discursos transgenéricos que cuestionen o reafirmen las leyes de la escena, pero que siempre acojan lo diferente, puesto que en el cruce, superposición y síntesis de lo nuestro más lo Otro se podrán conformar visiones de mundo, más allá de gustos particulares.

4. SUPERACIÓN DE CONCEPTOS. REPROGRAMAR EL FUTURO.

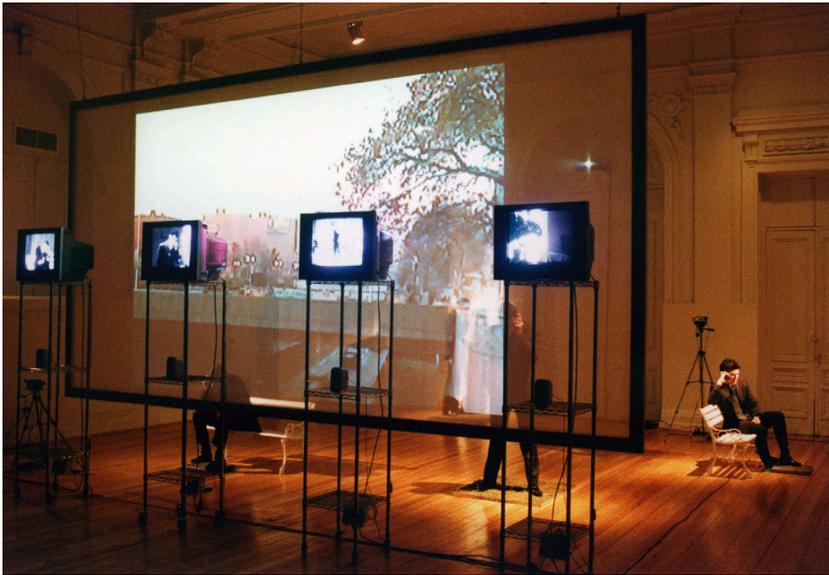
Es evidente que la investigación y reflexión teórica escénica nacional no ha ido de la mano de la creación artística. Basta con revisar las entrevistas y dossier de los espectáculos analizados y las críticas especializadas, en donde se ocupan conceptos erróneos o intentan explicar fenómenos a través de grandes descripciones del mismo, cuando en realidad ya existen conceptos para denominarlos y a través de esa palabra sería más fácil comprender su esencia y desarrollo en una posibilidad escénica. La teoría teatral chilena está en deuda con la educación del público. Se habla constantemente de la multimedia como renovación de la estética o la poética, cuando se ocupa tecnología audiovisual y dicho concepto ha sido ampliamente superado por la transmedialidad. Desde hace varios años, el resto de los fenómenos artísticos, despliegan sus posibilidades creativas a través de conceptos que aún no están en circulación en el ambiente teatral chileno, limitándolo a la tradición y lo conocido. Otros términos se vienen utilizando desde hace años en la teoría del arte, en los estudios culturales y visuales y no es comprensible que aún no se mencionen en un contexto teatral, tanto en los estudios monográficos como en la crítica especializada. Este retraso ha impedido abordar el estudio y crítica de los montajes a partir del conocimiento. Primeramente,

los conceptos deben ser expuestos y discutidos, paralelamente utilizados y reconocidos en sus totales dimensiones, y finalmente provocar las mutaciones necesarias para generar nuevos espacios de discusión en torno al teatro. Sin embargo, hoy por hoy, con bastante prejuicio, mucho público, y lo que es peor, algunos teatristas, suponen que el teatro que se vincula a las “MUTACIONES ESCÉNICAS” no es teatro o no emociona o no despliega creatividad sino recursos. Las razones para argumentar dichos discursos nacen desde el desconocimiento, sin embargo se puede ir más allá. Casi siempre se defiende el lugar del actor como un espacio intocable dentro de la puesta en escena, y este tipo de teatro pone en peligro dicha inmunidad, pues se teme que el hombre sea reemplazado por la máquina, en un oficio que tradicionalmente ha sido ejecutado por seres humanos. En escena nadie puede reemplazar a nadie. El cuerpo del actor es particular y el uso de la tecnología también lo es. La preocupación debe estar focalizada en la unión y complementariedad de esos dos recursos, su dependencia, su posibilidad discursiva en conjunto, su conocimiento y divulgación y no en la superación de una por sobre la otra. La mutación no pretende superar, sino que busca ser complementada. La mutación no desea reemplazar a nadie, sino que pretende buscar vías alternativas de seducción.

El fenómeno escénico debe ser estudiado desde su evolución y no sólo de las estructuras ya conocidas. Actualmente, el teatro chileno circula libre y vertiginosamente por diversas poéticas y estéticas. Los constantes perfeccionamientos de teatristas en el extranjero, las visitas de las grandes compañías de teatro y danza del mundo, la diversidad de escuelas de formación de intérpretes, entre otros, permiten acceder a canales de información que hasta hace diez años atrás eran prácticamente impensables. Por tanto, es normal que el teatro mute, es normal que los conceptos antiguos sean superados por nuevos o sus posibles relaciones. No basta con tener fe y sentido de la verdad cuando se

habla del teatro chileno contemporáneo, sino que ahora más que nunca, hace falta no sólo hacer análisis del fenómeno, sino buscar los vínculos y relaciones entre los elementos que sostienen el proceso de la mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en escena, siempre reconociendo en el teatro un espacio que muta para componer, recomponer o descomponer los estados naturales o los nuevos estados de las cosas.

Marco Espinoza Quezada.
Santiago de Chile, mayo de 2009.

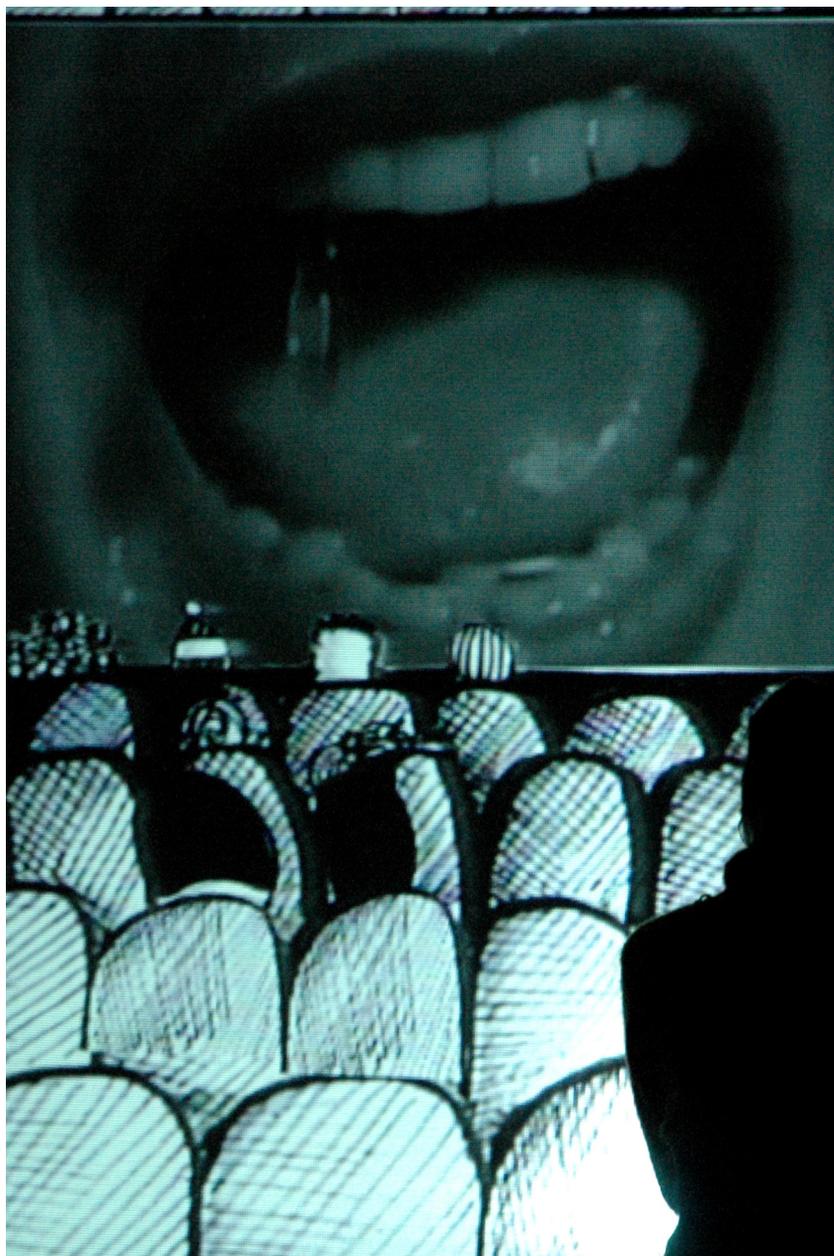


“Heroes” (2003)





“Maleza” (2006)



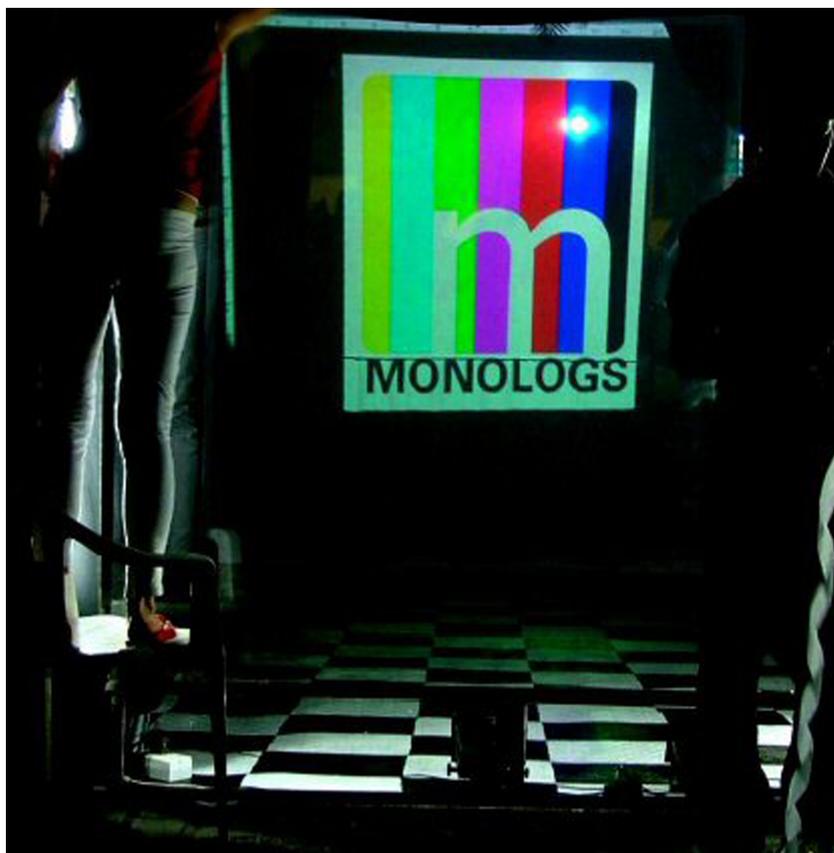


“2.0” (2006)





“Monologs” (2006)





“Dilema Nueva York” (2007)





“Ulises o no” (2007)



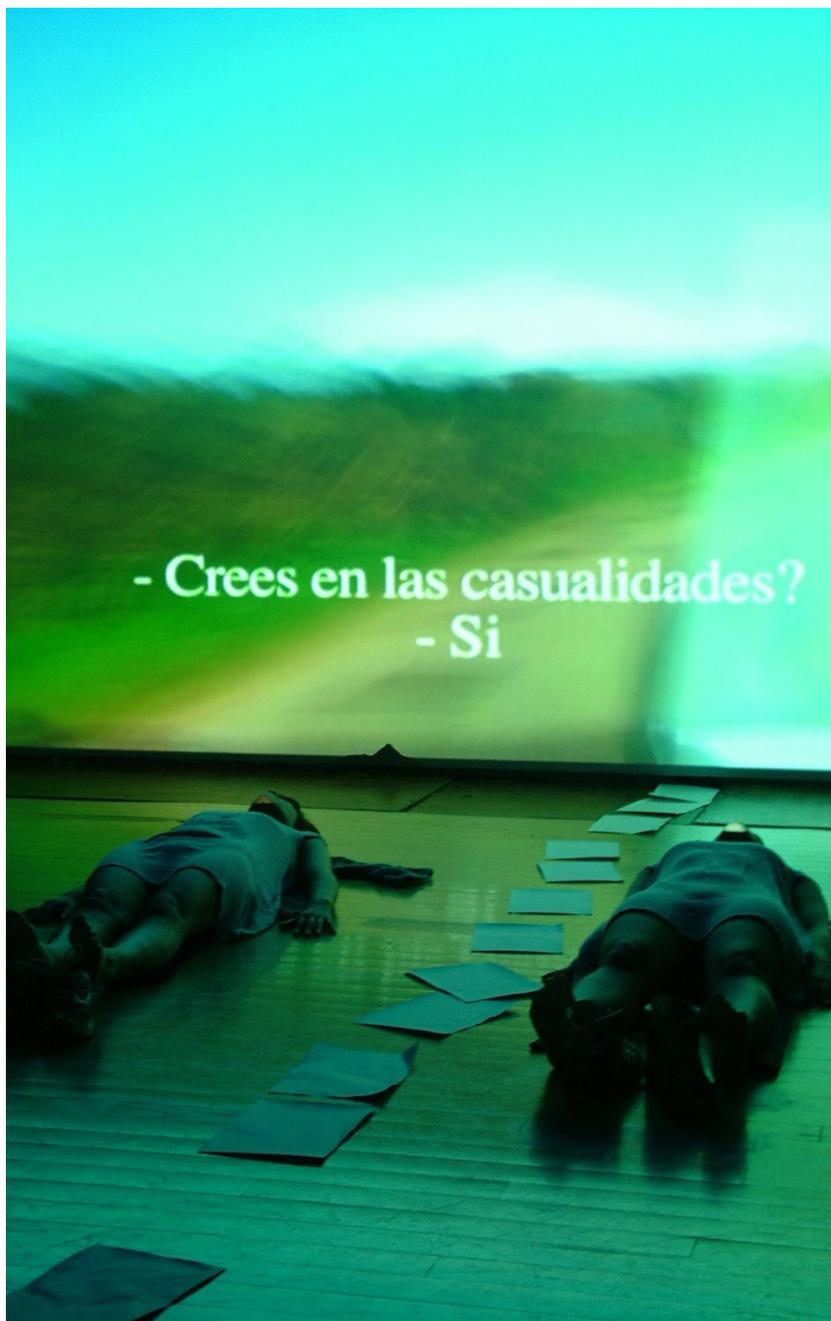


“Calias, tentativas sobre la belleza”
(2007)



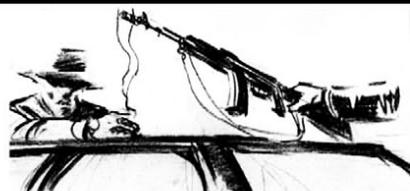
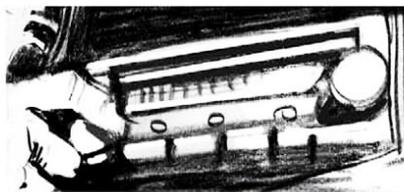


“Home” (2007)





“Sin sangre” (2007)



CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Enero 2000	Macbeth	W. Shakespeare (adaptación)	Andrés Céspedes Teatro Canceibero			Paulo Meza Patricio Con-treras Patricio Tapia Paula Zúñiga	Teatro Huemul
Junio 2000	Cinema Utoppia	Ramón Griffiro	Ramón Griffiro Teatro Fin de Siglo	Javiera Torres	Javiera Torres	Margarita Barón Yero García Huidobro Catalina Guerra Pedro Vicuña Pablo Schwarz Víctor Montero Paulina Urrutia Cristian Lagreze Agustín Moya Carlos Díaz Cristian Soto	Teatro San Ginés
Agosto 2000	El misterio de la luz: Juana de Arco	Coca Duarte	Horacio Videla	Felipe Zabala			Teatro Universidad Católica

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Agosto 2000	Mac ... TV	Leonardo Bustos	Leonardo Bustos Minimalle	Felipe Zabala			Teatro Universidad Católica
Octubre 2000	La caída de la Casa Usher	E.A.Poe (adaptación)	Guillermo Calderón Cia. Cancerbero			Paulo Meza Patricio Contreras Luz Valdivieso	Teatro Huemul.
Noviembre 2000	Homozapping	Sergio Pineda	Sergio Pineda Cia. Movimientoto Reflejo				CC Estación Mapocho
Enero 2001	Hamlet	W. Shakespeare (Adaptación)	Cristian Marambio Cia. Impasse	Eduardo Cerón		Claudia Vergara Sole Villavicencio Camila Videla Cristian Keim Nestor Cantillana Carlos Diaz Francisco Pérez Eduardo Herrera Alberto Zeiss	C.C Estación Mapocho

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Enero 2001	El lugar común	Alejandro Moreno	Teatro El Hijo	Javier Torres	Danielle Gluckman D Ortuzar	Millaray Lobos Manuela Oyarzun Gloria Munchmeyer Benjamin Vicuña Victor Montero Patricio Camus	Teatro El Puente
Enero 2001	La hora por venir	Alberto Kurapel					Balmaceda 1215
Febrero 2001	La huida	Andrés Pérez	Andrés Pérez Gran Circo Teatro	Marcelo Porta		Ivo Herrera, Fernando Gómez, Iván Álvarez de Araya, Ernesto Anacona, Erto Pantoja y elenco.	Matucana 100 Galpón 7
Mayo 2001	El extranjero	A. Camus (adaptación)	Iván Sánchez Teatro de la Ortopedia				

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Junio 2001	Ifigenia, discurso para una acción imposible	Alejandro Moreno	Teatro El Hijo		D Ortuazar	Paula Bravo	Sala Fech
Agosto 2001	Extremo Austral	Luna del Canto	Verónica García-Huidobro Cia. La Balanza	La Balanza/Felipe Luck	Raúl Miranda	Claudia Gwyn	Galpón 7
Agosto 2001	El Graznido	Cristian Figueroa	Pali García	Felipe Luck	Raúl Miranda	Marcial Tagle	Galpón 7
Agosto 2001	Cámara uno	Benito Escobar	Leo Bustos Minimal	Felipe Luck	Raúl Miranda	Tomas Leighton	Galpón 7
Agosto 2001	La ronda de los amantes	Arthur Schnitzler	Jimmy Daccret Cia Teatro Simulacro		Alejandro Rogazy		Teatro San Ginés
2001	El hombre en el ascensor	3 textos de Heiner Muller	Roberto Ancavil			Sergio Piña	

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Diciembre 2001	Los Cuatro-josos	Pedro Jiménez	Pedro Jiménez Teatro del vacío	Hugo Covarrubias Gonzalo Baves-trello		Muriel Miranda Mariana Muñoz Pablo Valledor Iván Alvarez de Araya	Sala Centro Mistral.
Enero 2002	Las Noches Blancas		Felipe Hurtado La Fuga			Coni González Diego Muñoz	CC Estación Mapocho
Enero 2002	Tres veces Antígona	Sófocles (adaptación)	La maquina teatro				CC Estación Mapocho
Enero 2002	La Tempestad	Shakespeare (adaptación)	Cristian Keim	Eduardo Cerón		Eduardo Paxeco, Tito Bustamante, Kati Cabeza, Victor Montero, y elenco.	CC Estación Mapocho

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Mayo 2002	Provincia Señalada	Javier Riveros	Rodrigo Pérez Teatro La Provincia		Catalina Devia	Amparo No-guera, Sebastián Cuesta, Gabriela Hernández, Eduardo Barril, Eduardo Soto, Annie Murath	CC Matucana 100
Julio 2002	Santiago Hightech	Cristian Soto	Cristian Soto	Guillermo Cifuentes		Fernando Gómez Maricarmen Arrigorrriaga Carmina Riego Carola Carrasco Jorge Becker	Galpón 7
Agosto 2002	El mal de la muerte	Marguerite Duras	Raúl Miranda Minimalle	Eduardo Cerón José Luis Torres		Fernando Gómez Maricarmen Arrigorrriaga Carmina Riego Carola Carrasco Jorge Becker	Salón Blanco MNBA

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Diciembre 2002	Sin Corazón	Alexis Moreno	Teatro La María		Ricardo Romero Carolina Sapiain	Alexandra von Hummel Mariana Muñoz Griffith Alexis Moreno Braulio Martínez	Agustín Sire
Diciembre 2002	Calderón	Pier P. Pasolini	Marco Guzmán (Egreso)	Eduardo Cerón		Maite Lanchares Carlos Borquez Marcelo Valdívieso Valentina Scorzia Rodrigo Velásquez Diego Bustos Karin Vodanovich	Sala Cultural 602.
Enero 2003	Prometeo (relato del mar)	Rodrigo García	Francisco Albornoz Cia. Matadero Palma		Catalina Devia	Claudia Cabezas, Aránzazu Yancovic y Francisco Ossa	Lastarria 90

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Marzo 2003	El Misántropo	Moliere (Adaptación)	Francisco Perez-Bannen Cia. Impasse	Eduardo Cerón	Rodrigo Bazaes	Nestor Cantillana, Claudia Vergara, Eduardo Herrera, Katie Cabezas y elenco	Teatro el Puente
Junio 2003	Fabulación	Pier P.Pasolini	Marco Guzmán	Eduardo Cerón	Marco Guzmán	Jose Soza, Nestor Cantillana, Francisca-Márquez	CC Matucana 100
Junio 2003	Mala vida	Marcel Venegas	Gustavo Rojas			Yasna Ceballos Andrés Gutiérrez, Karen Mendoza, Galo Quintanilla y Marcel Venegas	Sala Fech
Julio 2003	Devastados	Sarah Kane	Alfredo Castro La Memoria	Carola Sánchez Eduardo Cerón	Rodrigo Vega	Paulina Urrutia Luis Gneco Francisco Melo	CC Matucana 100

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Agosto 2003	Orfandad	Marco Espinoza	Oscar Vásquez Cía. El Ausente		Raúl Miranda	Eduardo Paxeco Daniela Otaegui Francisco Medina	Salón Blanco MNBA
Octubre 2003	Héroes /03	Sobre" La voz humana" de Jean Cocteau	Raúl Miranda Minimale	Francisco Anwandter	Raúl Miranda	Eduardo Paxeco, Iñigo Urrutia, Pablo Cerda y Oscar Vásquez	Salón Blanco MNBA
Julio 2004	Ulises, mi viaje al centro del alma	Cía. 3TT Tres Torpes Titeres	Andrés Céspedes Cía. 3TT	Max Petit Bruhil Cía. 3TT		Héctor Cancino Camila Mery José Contreras Alejandra Montecinos Dense Petit Brevilh Esteban Sánchez	CC Estación Mapocho
Junio 2004	Hamlet Machine	Heiner Muller	Cristian Keim	Eduardo Cerón		Claudia Cabezas Rafael Contreras	CC Estación Mapocho

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Enero 2004	Electroshock	Carola Jerez	Carola Jerez Colectivo Anónimo	Carola Sánchez		Carola Jerez	Galpón 7
Mayo 2004	Psicosis 4:48	Sarah Kane	Alfredo Castro La Memoria	Carola Sánchez	Rodrigo Vega	Claudia Di Girolamo Francisco Melo	Lastarria 90
Mayo 2004	Las pres- dentas	Werner Schwab (Adaptación)	Jimmy Dacca- rett			Marcia Pavéz, Jimena Sáez Silvia Marín	CC Matuca- na 100
Septiem- bre 2004	Electronic City	Falk Richter	Luis Ureta Cia. La Puerta	Alejandro Al- bornoz Cristián Reyes	Cristian Ma- yorga	Roxana Naranjo Macarena Silva Catalina Martin Marcela Carrera Andrés Velasco Jaime Omeñaça Gonzalo Canelo	Goethe Institute

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Octubre 2004	Mano de Obra	Diamela Eltit (Adaptación)	Alfredo Castro La Memoria	Carola Sánchez	Rodrigo Vega	Amparo No-guera Taira Court Paola Giannini Rodrigo Perez Marcial Tagle Pablo Valledor	CC Maturana 100
Abril 2004	Teatro Manifiesto	Claudio González	Claudio González	Cristian Mayorga		Rodrigo Lisboa, Daniela Farfán, Luis Corvalán, Ángelo Solari, Marcela Salinas Soledad del Río.	MAC
Mayo 2004	Buster Keaton	Adaptación sobre "El paseo de Buster Keaton" de Federico García Lorca	Iván Álvarez de Araya	Hugo Covarrubias		Claudio Rive-ros, Manuela Oyarzún, Pedro Jiménez e Iván Álvarez de Araya	Agustín Sire U. de Chile

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Octubre 2004	Lear, antes del mar	Adaptación sobre "El Rey Lear" de Shakespeare	Francisco Albornoz Cia. Matadero Palma	José Luis Melo		Aranzazú Yankovic, Francisco Melo Francisco Ossa	
Octubre 2004	Por los siglos de los siglos	Andrea López	Mateo Iribarren	Francisco Anwandter	Raúl Miranda	Paula Zúñiga Trinidad González Julio Bouchon	CC Matucana 100
Octubre 2004	Ni ahí	Julio Pincheira	Cristian Keim	Francisco Anwandter	Raúl Miranda	María Paz Granjean Tuti Elissagary, Lorena Ramirez, Cristian Gajardo, Alberto Zeiss, Rafael Contreras.	CC Matucana 100
Septiembre 2004	Provincia Kapital	Adaptación sobre "Auge y caída de Mahagonny" de Brecht.	Rodrigo Pérez Teatro la Provincia	Eduardo Cerón		Francisco Reyes, Felipe Castro, María Izquierdo, Alvaro Morales, Antonia Zegers, Ema Pinto, .	

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Marzo 2005	Demian@"	Luna del Canto	Verónica García-Huidobro Cia. La Balanza	Carola Sánchez		Luna del Canto Gabriel Gana Cristián Riquelme Claudia Gwynn Ricardo Quiroga Yani Nuñez Miguel Angel Pinto Mauricio Guerrero Andrea Godach María Jesús Fedes Juan T Sanguinetti	Teatro de la U. Católica
Agosto 2005	Anger (Ira)	John Osborne (Adaptación)	Nelda Murray Teatro del Ciudadano	Sumiko Murray	Sergio Valenzuela	Francisca Marquez Carola Larenas Ezequiel Tapia Carlos Ferrada	Galpón 7
Agosto 2005	Julio Cesar.	Sobre "Julio Cesar" de Shakespeare Dramaturgismo Alejandra Moffat	Francisco Albornoz Cia. Matadero Palma	Javier Pañella		Luciano Cruz-Coke Francisco Ossa Gabriela Aguilera Victor Montero Francisca Tapia	CC Matucana 100

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Setiembre 2005	747	Sergio Valenzuela	Emilio Sepúlveda Sergio Valenzuela		Sergio Valenzuela	David Costa Barbará Santander	Teatro Facetas
Octubre 2005	Perder la cabeza	Rodrigo Cabello	Rodrigo Cabello Teatro La Furia	Pedro Abelli		Ángela Prieto, Sebastián Layseca Valentina Vallejos Malú Jimenez Tania Sandoval Jorge Henríquez.	Sala Agustín Sire. DTUCH
Enero 2006	Soy directora de danza contemporánea y me estoy volviendo loca	Alejandro Moreno	Colectiva Teatro El Hijo	Alejandro Moreno, Mary Ann Smith		Angélica Riquelme Manuela Oyarzun Paula Bravo Marcela Salinas JP Perregallo C Carvajal José Palma	Centro Mori

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Enero 2006	Monologs	Eduardo Pavez Pedro Sepúlveda Andrea Moro Natalia Maznert Florencia Martínez Raimundo Guzmán Rodrigo Sepúlveda Rafael Sprengelburd	Pedro Sepúlveda Eduardo Pavéz Cia La Desgracia Ajena	Clemente del Río Elisa Eliash		Carlos Ugarte Coni González Eduardo Pavez Valentina Murh Ingrid Leyton Mario Poblete Maria Jose Siebald Nono Hidalgo Pedro Sepulveda	Plaza Mu- lato Gil de Castro Chucra Manzur
Abril 2006	El ansia	Sarah Kane	Constanza Briebe	Roberto Con- tador	Catalina Devia	Claudia Cabezas Katherine Salosny Tito Bustamante Pablo Valledor	Galpón 7
Abril 2006	2.0 dospun- tocero	Alejandro Cas- tillo	Alejandro Castillo Circo Virtual	Francisco Anwandter		Alejandro Castillo Juan Pablo Corvalan	Lastarria 90

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Mayo 2006	Maleza	Karen Bauer	Muriel Miranda Paula Aros Cia. Maleza	Hugo Covarrubias		Muriel Miranda Paula Aros	Sala Agustín Sire. DTUCH
Junio 2006	El Jardín de los Cerezos	Anton Chejov	Francisco Albornoz Cia. Matadero Palma		Marcelo Parada	Gloria Muchmeyer, Francisco Melo, Aranzazú Yancovic, Begoña Besauri, Hugo Medina Mario Pobrete Francisco Ossa	Teatro U Católica
Julio 2006	Desafección	Raúl Miranda	Raúl Miranda Minimale	Francisco Anwandter	Raúl Miranda	Eduardo Paxeco Blanca Lewin Viviana Herrera Pablo Schwarz	Salón Blanco MNBA
Julio 2006	El Neo Proceso	Benjamín Galemiri	Pali García	Pablo Larrain		Marcial Tagle Gabriela Hernández Rodolfo Pulgar Luis Dubó Pablo Villedor María Paz Grandjean Manuela Oyarzún Viviana Nass.	Teatro U Católica

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Agosto 2006	Déjala san- grar	Benjamín Gale- miri	Adel Kakin	Andrea Goic	Andrea Goic	Francisco Reyes Paulina García Paula Zuñiga Pablo Krögh Deby Kaufmann Yasna Kusanovic Macarena Béjares	Sala Antonio Varas. TNCH
Septiem- bre 2006	El Rey planta	Manuel Infante	JP. Peragallo Teatro de Chile	Javier Panella	Fernando Briones	Cristian Car- vajal M José Pargas	U. Mayor
Octubre 2006	Johnny Deep	Alejandro Mo- reno	Manuela Oyar- zun Teatro El Hijo			Benjamín Vicuña	Centro Mori
Noviem- bre 2006	Babilonia, mi secreto en videotape	Valentina Vallejos	Valentina Vallejos Teatro La Furia	Guillermo Marshall Diego Sarmiento		Nelson Ulloa, Rodrigo Cabello Ivette Palomo Claudio Flores Andrea Morales Valentina Va- llejos	CC Estación Mapocho

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Enero 2007	Dilema Nueva York	Eduardo Pavéz	Eduardo Pavéz Cia ProfetasParanoicos	Diego Pequeño	Raúl Miranda	Valentina Murh Daniela Mendoza Javier Osorio Carlos Ugarte Etienne Bobenrieth	CC Matucana 100
Enero 2007	Infamante Electra	Benjamín Galemiri	Raúl Ruiz	Raúl Ruiz	Rodrigo Bazares	Héctor Noguera Amparo Noguera Sergio Hernández	Teatro Camino
Enero 2007	Eróstrato	Carlos Borquez	Carlos Borquez	Eduardo Cerón	Taira Court	Roxana Naranjo, Ricardo Fernández Alfredo Castro.	Lastarria 90
Enero 2007	Idea para una historia de violencia	Adaptación de "Roberto Zucoco", de Bernard Marie Koltés	Francisco Albornoz Cia. Matadero Palma			Francisco Melo, Francisco Ossa, Aranzazu Yancovic	Teatro U Católica
Enero 2007	Mi joven corazón Idiota	Francisca Bernardi	Francisca Bernardi Cia. Niños Prodigio		Claudia Yolín Joaquin Cocina	Mariana Muñoz Francisco Ossa Loreto Leonvendegar Alvaro Viguera Claudio Gonzalez Rodrigo Lisboa Ana Corbalán.	Teatro El Puente

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Abril 2007	El niño que enloqueció de amor	Eduardo Barrios	Aliocha De la Sota	Javier Pañella	Pablo Quinteros Rocio Hernandez	Carlos Aedo Patricia Artes Rocio Hernández Cristián Lagreze, Daniel Marabolí, Alejandro Miran- da, Rocio O'shee, Daniela Otaegui, J Pablo Peragallo,	Sala Antonio Varas. TNCH
Mayo 2007	Pelo negro boca arriba	Rodrigo Bazaes	Rodrigo Bazaes	Eduardo Cerón	Rodrigo Bazaes	Néstor Cantillana Marcelo Alonso	Teatro U Mayor
Julio 2007	Calias	Rolando Jara	Luis Ureta Cia. La Puerta	Pablo Larrain		M. Paz Granjean Roxana Naranjo Andrés Velasco Sergio Piña	Goethe Institute
Agosto 2007	Petrópolis	Juan Claudio Burgos	Ezequiel Tapia Teatro del Ciudadano			Nelda Muray Diego Ruiz Carolina Araya Constanza Ramirez Italo Gallardo J. Pablo Rahal Gabriel Cañas Moisés Norambuena Matías Briceño	Sala Antonio Varas. TNCH

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Agosto 2007	Ulises o no	Benito Escobar	Jimmy Daccret	Eduardo Cerón		Alexei Vergara, Braulio Martínez Marcia Pavez, Soledad Yáñez, Pablo Cerda, Christian Seve, María José Ahumada, Hugo Castillo, Catalina Villanueva, Gabriela Aguilera.	Teatro El Puente
Agosto 2007	Sin Sangre	Adaptación de la obra de A. Barico	Jaime Lorca Teatro Cinema	Dauno Tótoro	Rodrigo Bazaes Cristián Reyes Cristian Mayorga	Laura Pizarro Juan Carlos Zagal Diego Fontecilla Ernesto Anacona Etienne Bobenrieth	Teatro U. Católica
Octubre 2007	Handicam	Eduardo Pavéz	Eduardo Pavéz Cia Profetas Paranoicos	Diego Pequeño	Raúl Miranda	Francisca Gavilán Álvaro Gómez Elenco	CC Matucana 100

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Octubre 2007	Asesinas, criminales y genocidas	Jaime Vadell	Jaime Vadell	Rodrigo Sepúlveda		Susana Bomchil Bárbara Ruiz-Tagle Francisca Reiss Jaime Vadell Francisco Pérez-Bannen Rodrigo de Petris Pablo Araya Luis Gnecco Pedro Sepúlveda María José Siebald	Teatro La Feria
Diciembre 2007	Francisco Copello. Un rey sin corona	Teatro Híbrido	Camila Aguirre	Claudia Valiente Francisco Aguirre		Felipe Baños Nicolás Valiente	Casa de Arte y Cultura Della del Carril
Octubre 2007	Atentados contra su vida	Martin Crimp	Constanza Brieba	Carola Sánchez		Coca Guazzini Taira Court Natalia Aragones Pedro Vicuña Ricardo Fernández Víctor Montero Francisco Medina	Centro Mori

CATASTRO DE OBRAS

FECHA	OBRA	AUTOR	DIRECTOR	AUDIOVISUAL	PLÁSTICA	ELENCO	SALA
Enero 2008	Home	Paula Aros	Paula Aros	Paula Aros Trinidad Piris		Paula Aros Trinidad Piris	Lastarria 90
Enero 2008	Cristo	Teatro de Chile	Manuela Infante Teatro de Chile	Nicole Senerman		M José Pargas Angélica Vial Claudia Yolin Héctor Morales J Pablo Peragallo Cristian Carvajal Fernando Briones Nicole Senerman	CC Matucana 100
Enero 2008	Confines	Alberto Kurapel	Alberto Kurapel			Alberto Kurapel	Balmaceda 1215

Bibliografía

ESPECÍFICA.

Baudrillard, Jean.

“El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas”.(2006) Amorrortu Editores.

“La Seducción”. (2001) Cátedra. España.

Blánquez Javier y Morera, Omar. (Recopiladores)

“Loops: una historia de la música electrónica”. (2002) Mondadori. España.

Bourriaud, Nicolás.

“Post Producción”. (2004) Los sentidos/artes visuales. Adriana Hidalgo editora. Argentina.

Brea, Jose Luis (Editor).

“El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural” (2004). Cendeac. España.

“Estudios Visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización”

(2005). Akal. España.

Buci-Gluksman, Christine.

“Estéticas de lo efímero”. (2006) Arena Libros. España.

De Toro, Alfonso.

“Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro, en el contexto de una teoría Posmoderna y Poscolonial de Hibridez e Intermedialidad”. (2002), U. de Leipzig, (Internet)

De Toro, Alfonso (Editor).

“Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-medialidad-cuerpo” (2004) Teoría y práctica del teatro, Universidad de Leipzig.

Espinoza, Knuckey, Muray, Zuñiga.

“Dramaturgia Nueva. Análisis de los recursos formales y discursivos de la dramaturgia chilena contemporánea” (2006) Centido. Chile.

De Kerckhove, Derrick.

“La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica”. (1999) Gedisa Editorial. España.

Fidler, Roger.

“Mediamorfosis. Comprender los nuevos medios”. (1998) Gránica Ediciones. España.

Goldberg, Roselee.

“Performance Art”. (1988). Ediciones Destino. España.

Hernández Sánchez, Domingo (Editor).

“Arte, cuerpo y tecnología”. (2003) Ed. Universidad de Salamanca. España.

Honneth, Axel.

“Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento. (2007)

Katz. Argentina.

Ibacache, Javier y Lagos, Soledad.

“Escuela de Espectadores de Teatro. Herramientas para aprender a ver teatro”. (2008) Lom Ediciones. Chile.

Larrauri, Maite.

“El deseo según Gilles Deleuze”. (2000) Tandem Ediciones. España.

Navarro, Antonio José (Editor).

“La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo”. (2002) Valdemar. España.

Olhagaray, Néstor.

“Del video-arte al net-art” (2002:107). Lom Ediciones. Chile.

Salas, Bruno.

“La pérdida del estatuto ontológico. Lectura desde los umbrales del arte”. (2009).

Sánchez, José A. (Editor).

“La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias” (1999) Akal. España.

Sánchez, José A.

“Dramaturgias de la imagen” (1999) Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. España.

Sánchez Noriega, José Luis.

“Rituales de seducción en la Neo-televisión”. (1999) 1° Jornadas sobre la Televisión. Madrid. Universidad Complutense-(Internet).

Sibilia, Paula.

“El cuerpo post-orgánico” (2005) Fondo de Cultura Económica. Argentina.

Villegas, Juan.

“Historia Multicultural del teatro y teatralidades en América Latina”. (2005) Galerna/Colección Teatrológica. Argentina.

GENERAL

Barthes, Roland.

“La cámara lucida. Nota sobre la fotografía”. (1992) Paidós Comunicación. España.

Baudrillard, Jean.

“La solución final-la ilusión vital” (2000), Siglo XXI de España editores.

“Pantalla total” (2000) Anagrama. España.

“Las estrategias fatales” (1984) Anagrama. España.

Bueno, Gustavo.

“Televisión: apariencia y verdad” (2000) Gedisa Editorial. España.

Debord, Guy.

“La sociedad del espectáculo” (2008). Pre-Textos. España.

Deleuze, Gilles. Guattari, Felix.

“Rizoma. Introducción” (2003). Pre-Textos. España.

De Moraes, Dênis (Editor).

“Sociedad mediatizada” (2007). Gedisa. España.

Dubois, Philippe.

“El acto fotográfico. De la representación a la recepción”. (1986) Paidós Comunicación.

Foster, Hal.

“Diseño y delito”. (2004) Ediciones Akal. España.

Jameson, Frederic.

“El Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado” (1984) Paidós Studio. España.

Imbert, Gerard.

“El Zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular”. (2003) Gedisa Editorial. España.

Liotard, Jean-Francoise.

“La Condición Postmoderna” (2006). Cátedra. España.

Oliveira, Oxley y Petry.

“Instalation: l' Art en situation” 1997. Ed. Thames & Hudson. USA.

Pérez Carreño, Francisca.

“Arte Minimal Objeto y Sentido” 2003. Ed. Balsa de Medusa. España.

Pavis, Patrice.

“Diccionario del Teatro” (1998). Paidós Comunicación. España.

“Teatro Contemporáneo: imágenes y voces”. (1998) Lom /Universidad Arcis. Chile.

Ubersfeld, Anne.

“El dialogo teatral” (2004) Galerna. /Colección Teatrología. Argentina.

Villegas, Juan.

“Para la interpretación del teatro como construcción visual”. (2000) Gestos ediciones. USA.

Versión en Inglés / English Version

