

Facultad de Artes
Escuela de post grado
Programa de Magíster en Artes Visuales
Escuela de Artes Visuales
Universidad de Chile

La ceguera del vigía.

Benjamín Matthey Engländer
Profesor guía: Gonzalo Díaz Cuevas

Julio 2013

Índice

Introducción.....	pág 3
Capítulo I:	
I.I La realidad de la fantasía.....	pág 6
I.II La mágica experiencia.....	pág 11
Capítulo II:	
II.I Idea de obra.....	pág 18
II.II La experiencia del padecimiento.....	pág 21
II.III Perspectiva.....	pág 27
Capítulo III:	
III.I Algunas ideas de cine y teatro.....	pág 37
Proyecto Destino	pág 56
Conclusión	pág 59

Abstract

La ceguera del vigía es un escrito que se gestó para crear una práctica logística para el desarrollo de una obra. La experiencia del magíster me permitió ver que la teoría y la práctica muchas veces no van de la mano y en el caso mío no era la excepción. Decidí acercarme a la teoría para consolidar una mirada e intención en torno a lo visual que arrastraba hace algún tiempo y que no había podido capitalizar. Fue entonces esta instancia de tesis una forma de exigirme un discurso, ponerlo a prueba y llevarlo a cabo. A partir de esto es que surge mi primera obra de teatro: *Destino*. Aquí se muestran las preguntas y motivaciones que me llevan a desarrollar esta aventura de puesta en escena.

Introducción

El objetivo de este trabajo es poder encontrar el grado de efectividad que tiene el ilusionismo como elemento desestabilizador en el espectador, para ver entonces de qué manera se pueden integrar al campo del teatro estos efectos que consiguen transformar la realidad mediante una apariencia. Mi intención es hallar una vía a través de la cual el teatro pueda generar un espacio de realidad paralela que pretenda simular una proximidad con el espectador. Para tal efecto, creo que el incorporar procedimientos o estrategias que consigan desestimar o desarticular la idea que tiene el observador de “realidad” permitirá el ingreso de otra “forma” de mejor manera, ya que instalará una suerte de ambigüedad que dará lugar a la credibilidad de lo que trasciende como nuevo lenguaje por el sólo hecho de ser más efectivo a nivel visual, debido a que sus dinámicas envolverán a tal punto que suspenderán la noción de tiempo. El simulacro consigue poner en alerta y validar al accidente como una herramienta para otras cosas, el simulacro vuelve lo impensado posible. Esta lógica que mucho se vincula al ilusionismo, es una manera de elaborar imágenes que apunten a afectar el intelecto mediante una apariencia y así construir una nueva realidad. Todo esto llevará al espectador de teatro a encontrarse en el “sentido del sin sentido”.

Abandonarse, abstraerse al punto de olvidar el transcurso del tiempo, nos puede permitir ingresar a un acto de experiencia pura, donde perdemos la noción del tiempo y nos volvemos parte de un suceso sin cuestionarnos nada: sólo nos “activamos”.

El ilusionismo tiene un valor significativo porque es algo distanciado de la realidad. El perturbarse al ver algo vinculado a esto trastoca de alguna forma nuestra idea de lo “posible”, pero al mismo tiempo lo que se presencia está ocurriendo frente a algo en vivo y en directo (al igual que el teatro), constatándose que lo que ante sus ojos ocurría era “cierto”.

La manifestación de catarsis en la escena es como yo visualizo la relación de la obra con el espectador en el teatro. La forma que tiene de envolver la magia me hace pensar que, aun cuando se sabe de antemano que lo visto es un truco, puede haber una forma de manejar el sentido de lo que se está haciendo. Esto debido a que lo que se visualiza en la escena es, de alguna manera, la “cosa” o “modo” que permite la experiencia del espectador. El padecimiento consigue desplazar las pretensiones e intenciones del asistente, consiguiendo afectar más allá de lo previsto, como si todo fuera un accidente donde lo único posible es sobrecogerse.

En el teatro, en ningún caso las palabras son más eficaces que el valor de las imágenes. Ambos elementos deben ser complementarios, pero creo que la significancia de una imagen es mayor que una palabra emitida por un actor, ya que una frase contiene una intención y pretensión. Pero una imagen es un elemento de reducción simbólica, porque todo lo que ésta refiere está contenido en lo que visualiza. No hay intención ni pretensión en ésta, la imagen es la que traza el vínculo entre lo visto y la información almacenada en el espectador.

La importancia de la imagen deja en evidencia cómo las cosas que vemos tienen un alto grado de influencia en lo que somos. Todo pasa delante de nuestros ojos, nos condicionamos por lo que vemos, pues esta experiencia tiene un lugar importante dentro de nuestro sistema de análisis cognitivo. La vista es uno de los sentidos que más necesita el hombre para poder desenvolverse, y es el que irrumpe con pruebas más contundentes para la conformación del discernimiento.

En los dos años que cursé el Magister de Artes Visuales, tuve una experiencia que me permitió evidenciar mi funcionamiento de trabajo vinculado al campo visual. En el Taller de Operaciones Visuales que tuve el segundo semestre del primer año a cargo de Gonzalo Díaz, tuve la posibilidad de transformar mi idea del hacer mediante un encargo que me tocó realizar. El objetivo del taller era activar una instancia que permitiera alejarse de la práctica habitual de producción de cada uno y a la vez conseguir que todos nos acogiéramos a un medio común, todos debíamos concurrir a un mismo medio o formato. Debíamos realizar un video que durara al menos cinco minutos y que no tuviera texto ni imágenes referenciales. Todo esto se tenía que desarrollar en base a un artículo del código

civil, lo que debía ser la base para el proceso de las imágenes que íbamos a construir. Es decir, a partir de un artículo se debía desprender todo un estímulo y significativo visual que a raíz de la carga de imagen del texto daría forma al video. Lo elegido debía ser la motivación para el desarrollo de un lenguaje visual. Yo elegí éste:

“Art. 608. Se llaman animales bravíos o salvajes los que viven naturalmente libres e independientes del hombre, como las fieras y los peces; domésticos los que pertenecen a especies que viven ordinariamente bajo la dependencia del hombre, como las gallinas, las ovejas; y domesticados los que sin embargo de ser bravíos por su naturaleza se han acostumbrado a la domesticidad y reconocen en cierto modo el imperio del hombre. Estos últimos, mientras conservan la costumbre de volver al amparo o dependencia del hombre, siguen la regla de los animales domésticos, y perdiendo esta costumbre vuelven a la clase de los animales bravíos.”



Jalazoo, video que realicé para el Taller de Operaciones Visuales

Mi banco referencial fue lo que permitió resolver un encargo que exigía prescindir de la palabra o de todo tipo de textos. Fue un ejercicio extraño, debía activar un sentido visual mediante una premisa que requería abandonar las metodologías estructurales vinculadas a la narrativa textual. Al verme enfrentado a tan atípico escenario, lo único que pude hacer fue dar paso a la intuición. No había lógica, lo único claro es que debía prescindir de la palabra, cosa impensada hasta ese momento. Formulé un método de desarrollo para el encargo, donde la suma de los hitos seleccionados tomaron un alto grado simbólico. El crear una forma de leer lo impensado, cosa que derivó de la selección del

artículo 608 del código civil, fue el ejercicio que permitió constatar cómo el alto valor de la imagen y su significancia pueden completar mas allá de nuestras intenciones.



Jalazoo (2008). Aquí realicé una detención en el tiempo de la imagen, puse una cámara lenta. Esto permitió ver la acción de fumar desde una perspectiva más estética, donde el fuego del cigarro se consumía lentamente. El cambio del tiempo convirtió el valor de la imagen, al detenerse todo uno ve otras cosas, el tiempo fue lo que determinó la forma de ver.

El texto es un pretexto para ver de qué forma se puede encontrar una fuente que permita en la escena el despliegue de la imagen. Esto es más que un ejercicio de composición estético, es una lógica que activa una orgánica escénica en donde la forma de ver tiene absoluta relación con el impacto que la obra puede llegar a construir. La revelación de estos secretos que subyacen bajo la superficie teatral dejaría al descubierto la vulnerabilidad de un sistema de hábitos denominado vida. Todas estas señales serán a la larga la forma de encontrar la manera en el desarrollo de mi obra.

Vivir rodeados de aparatos cuyo mecanismo no comprendemos (y que sin embargo, usamos) es hoy tan habitual como inevitable. Y en cierta manera, aprender a vivir sin todas las respuestas lo asumimos no como parte de la madurez sino como signo de sabiduría, en la medida, claro está, de que todo lo que uno viva sea considerado como algo nuevo. La importancia de la alteración de lo que nos resulta familiar es el primer paso del cuestionamiento a la idea de realidad que tenemos. Lo siniestro sería aquella suerte de

sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares, para buscar la manera en que lo visto se vuelva palpable.

El medio teatral emergente en muchos casos pretende, según mi percepción, reproducir mediante diferentes estilos un grado de realidad supeditado a un método actoral donde se termina dibujando, más que un estilo, una intención de los actores o del director. El comprender que un cuerpo es un elemento de narración dentro de una puesta en escena, significa según creo el saber cuáles son las posibilidades que pueden entregar a un trabajo los actores de teatro. De esta manera podrán aparecer las virtudes y limitantes como elementos de un nuevo estilo narración.

No creo que el teatro deba negarse a ser afectado por estrategias visuales propias de nuestra sociedad, ya que en esta idea creo que está la clave de un cambio de sentido dentro del espectáculo. El pensar que la narrativa de la obra pasa por imágenes o por sucesos que desencadenen a éstas en la mente del espectador es, a mi entender, como debe circular el sentido de todo lo que se quiere reproducir. En la imagen está la clave porque es el elemento angular de nuestra sociedad. Por eso el teatro debe volver a su principio original de comprender y reproducir los sucesos que acontecen socialmente, para que de esta manera se transforme en un lenguaje transversal como es el padecimiento, de manera que el asistir a una obra no sea solamente un acto presencial y contemplativo, sino que el espectador sea modificado al punto de ser partícipe. El teatro fue un dictador de tendencias y mostraba de alguna manera cómo se desarrollaba el sistema, permitiendo al público verse reflejado e influenciado por lo visto. Pero en la actualidad, donde todo es inmediatez, el arte de reproducir es sumamente complejo, más aún si a esto se le quiere colocar un discurso.

Cuando se me ocurre en este escrito mencionar el ilusionismo, es solamente para hacer un paralelo entre la efectividad de este género y lo que produce en el espectador, quebrando todo sentido que éste tenga para entregar el suyo. Se maneja en un ámbito donde la incredulidad del público se ve encontrada con la efectividad de una ejecución visual que guarda todo tipo de preocupación con respecto a esto mismo. Por ende, la importancia de las estrategias es un pequeño elemento que puede establecer una real distinción en este cambio de idea que pretendo trabajar.

CAPÍTULO I

I.I. La realidad de la fantasía.

“Hay que saltar del corazón al mundo. Hay que construir un poco de infinito para el hombre”.
Vicente Huidobro.

En el transcurso de este texto señalaré aquellos elementos que considero son fundamentales en mi quehacer teatral, enfatizando en la puesta en escena en donde, según me parece, se requiere un grado de magia al igual que en todo tipo de arte; magia que implica un “acto de fe” en el sentido de que lo que se sitúa frente al espectador, más que una construcción debe ser un camino hacia una experiencia. En el caso de las artes este acto de confianza debe ser atentamente considerado por el artista, pues convencer de que su obra funciona es clave para abordar la mente del espectador: es ahí donde se focaliza mi mayor interés como director.

Vivimos tiempos complejos, saturados de información y referentes que no hacen más que incidir de manera importante en nuestro sentir y pensar. A la hora de producir una obra siempre me ha resultado imposible considerar la oportunidad de representar esta realidad atestada pues, a pesar de que en el teatro se trata generalmente de reproducirla o interpretarla, pienso que el mejor camino está en crear una nueva realidad.

El arte crea modelos, modelos de pensar, y estos modelos se comparten con una audiencia. Esto me recuerda una escena de la película *Mulholland Drive* de David Lynch, uno de mis directores favoritos, entre otras cosas por el manejo de la estética y por la importancia que le otorga a las atmósferas mediante un perfecto tratamiento de la imagen. En este filme hay un momento notable que representa fielmente el espíritu que pretendo desarrollar en mi trabajo de puesta en escena. La escena comienza con el plano de una

cama en la que duermen dos mujeres llamadas Rita y Betty. Rita interrumpe la calma de la escena al empezar a susurrar “Silencio, silencio, no hay banda”. Betty, desconcertada a raíz de esto, comienza a hacerle preguntas a Rita para entender qué le sucede. De pronto Rita deja de hablar dormida y sobresaltada se sienta en la cama, interrumpiendo su trance. Una vez despierta se esmera en convencer a Betty de que la acompañe a un lugar, guiada solamente por su instinto, que se activó con la sensación que le produjo el sueño. Cogen un taxi en medio de la noche, en donde las imágenes de la ciudad se ven distorsionadas por el movimiento de la cámara, hasta llegar a un club llamado *Silencio*. Apenas entran, ven a un hombre misterioso hablando en diferentes idiomas y que dice (en inglés, el idioma que ellas hablan): “No hay banda, no hay orquesta, esto es una grabación y aún así oímos una banda,... y si queremos oír una trompeta, escuchen”. Entonces se abren unas largas cortinas rojas que están a su espalda y por entre medio sale un hombre tocando la trompeta. Pero a mitad de su interpretación, a la par con el sonido, súbitamente él extiende sus brazos en tanto que apartando la boquilla del instrumento de su boca la música sigue sonando. El animador dice: “Todo está grabado” y al mismo tiempo el trompetista vuelve a colocar sus manos en el instrumento y toca una nota. “No hay banda” insiste esta vez en español enérgicamente el animador mientras se va el trompetista entre las cortinas, el animador menciona “Todo es una cinta”. Luego, mediante unos gestos como los aleteos que produce un director de orquesta, hacen que suenen unas notas de trompeta como las recientes en un par de ocasiones. Todo esto ante la atenta mirada de las protagonistas, que constantemente se muestran conmovidas.



Mulholland Drive, Club Silencio. David Lynch.

“Es una ilusión”. El animador continúa hablando y dice “Escuchen”. Se oye el sonido de unos truenos que surgen a la par con una ráfaga de luz que simula lumínicamente la idea de una tormenta. Levanta sus manos el animador y se ve que Betty comienza a temblar al mismo tiempo que el animador mantiene sus brazos en alto. El animador se detiene y luego desaparece bajo una nube de humo azul, mientras Betty y Rita miran atónitas, entre llantos, en medio de un público que no logra comprender lo recientemente acontecido.



Mulholland Drive. David Lynch. Rita y Betty, conmocionadas luego de escuchar el tema llorando en el Club Silencio.

La manifestación de catarsis de Betty en esta escena es, de alguna manera, como yo visualizo la relación de una obra con el espectador en el teatro. El resultado que produce la afección de las protagonistas en la escena, me hace pensar que aun cuando se develen todos los trucos puede haber un modo de manejar el sentido de lo que se está mostrando. Esto debido a que lo que se visualiza en la escena es, de alguna forma, la “cosa” o “modo” que permite provocar la experiencia del espectador, y que esto es lo que finalmente establece la conexión de la intención del creador hacia el padecimiento del espectador. Esto pensando en que el director hace del accidente una intención en donde el espectador padece a causa

de lo convincente o “real” de lo situado frente a sus ojos, mostrando al trompetista que deja de tocar mientras la música sigue.



Mulholland Drive, Club Silencio. David Lynch.

Para que haya experiencia de algo tiene que haber una alteración al normal funcionamiento, dejando de esta manera al desastre o al accidente como el hecho de irrupción más concreto para dar paso a lo inesperado y así sorprender e impactar. Entonces, lo que propone Lynch es dejar la “falla” a la vista como el lugar de la verdad moderna en donde el fracaso es el dispositivo técnico para un nuevo lenguaje.

Dejar en evidencia el teatro como una construcción fúnebre es el objetivo hacia el cual encauso mi trabajo, por lo que, mediante este escrito, pretendo identificar la importancia del sentido de la imagen dentro del dispositivo escénico que la contiene y definir cuáles son los trazos para conseguir los resultados más adecuados en la sociedad obra-espectador.

El autor Régis Debray, en el texto *Vida y Muerte de la Imagen*, menciona que para llegar al origen de la imagen hay que partir de la muerte, ya que afirma que el origen de la imagen es: "El triunfo de la vida conseguido sobre la muerte y merecido por ella". La

imagen es precedida por la muerte en tanto que el discurso está referido a la idea de nacimiento: primera diferencia, entonces, que nos sitúa en los polos de transición de la vida humana. La relación de imagen-muerte es la que nos conduce a hablar desde otra lógica, la lógica de la presencia-ausencia, porque la muerte es el primer misterio que se le presenta al hombre en el camino entre lo visible y lo invisible, entre lo humano y lo divino, ya que como dice Debary en el mismo texto: "Un cadáver humano no es un ser vivo, pero tampoco es una cosa. Es una presencia/ausencia". Esta "presencia/ausencia" es la que veo referida en la escena de *Mulholland Drive* que menciono antes, donde veo cómo el total no es más que una capa poliédrica que permite, mediante la falla, ver otro lugar más exacto que la "imprecisión" puesta.

El tratar de encontrar en la imagen una suerte de lenguaje facilitaría el trabajo del actor y del espectador en su comprensión frente a lo que en la escena se está produciendo, provocando que este lenguaje sea traducible en palabras. La principal característica del lenguaje es que puede ser descifrado, lo que volvería la plataforma de los sucesos teatrales muchos más pensados a nivel de significancia. Una imagen posee la particularidad de que puede ser interpretada mas no leída, mientras que una palabra puede tener más de un significado al igual que una imagen. Sin embargo, "una imagen vale más que mil palabras".

El teatro siempre ha buscado que el espectador se adentre en la obra para que se sienta en medio del acto: busca la transmisión, la que al ser lograda permite que el observador experimente, más allá de lo propuesto, la expansión de sus sentidos. En el teatro, en ningún caso las palabras son más eficaces que el valor de las imágenes. Ambos elementos deben ser complementarios, pero creo que la significancia de una imagen es mayor que una palabra emitida por un actor, ya que una frase contiene una intención y pretensión. Se dice que ninguna imagen es inocente, pero esto no es sólo atribuible al ámbito teatral, pues somos nosotros los que nos complacemos a nosotros mismos a través de las imágenes. Sin embargo, la eficacia que tiene ésta deriva en cómo nuestro cerebro interpreta lo que se ve.

Las imágenes tienen poder. De la misma manera que hay palabras que hieren, matan, entusiasman, alivian, etc., hay imágenes que producen náuseas, que ponen la carne de gallina, que hacen temblar, salivar, llorar, etc. Esto porque la imagen procede de un

tiempo que ignora las construcciones de la razón. Nuestra mente interpreta la vida a partir de imágenes.

Nuestra relación con la imagen es que la utilizamos como una herramienta de percepción en la vida cotidiana. Por ende el desconectar la intelectualidad mediante un lenguaje escénico puramente estético permitirá dar paso a la lectura inconsciente del espectador con la obra. Su diálogo con las imágenes de la obra será un punto de fuga dentro de la lógica de lectura.

Dentro de esto que menciono, el cómo habitar un lugar es algo muy significativo a la hora de crear un dispositivo teatral, debido a que realmente el “ubicar” tanto espacial como mentalmente al espectador es un elemento que debe traspasar el escenario. Lo que indico involucra una conversión en el lugar del espectador, una desarticulación del lugar convencional que le brinda refugio, para que éste se pueda ver más aventurado a lo que ante sus ojos va acontecer. Para tal efecto, todos los elementos deben estar en armonía para conmover al espectador: el sonido, la luz, deben pasar a través del público para que vibren con sus cuerpos o se encandilen por la fuerte luz que resalta lo que sucede en la escena. La vigilancia es una manera de observar a la persona, es un poder que actúa sobre el cuerpo de los individuos. La vigilancia tiene como función evitar que algo contrario al poder ocurra en el observador, y dentro de la obra esto pretenderá reglamentar su postura para conseguir un estado de alerta constante. En este caso, el diseño de la puesta en escena considera que todos los elementos manifiesten esta voluntad para que así el asistente se vea sumergido en el lenguaje sin límites. Para que aparezca el tipo de obra que pretendo desarrollar, debe señalarse la naturaleza del total o el origen de ésta, o sea ver el teatro como un lugar específico con sus ventajas y defectos, para lo cual el teatro debe convertirse en un lugar de desarrollo contemporáneo, para dar espacio a las miradas de esta época que surgen contemporáneamente. El sentido es que aparezca un lugar que dé cabida a la no voluntad “aparentemente”, ya que creo que sería la única manera de encontrar un alto contraste que lo haga casi tan legible como lo que se aspira al representar: el imprevisto, el cotidiano y lo orgánico, entre otras cosas.



Lost Highway, Hombre misterioso. David Lynch.

I.II. La mágica experiencia.



Esta imagen del fotógrafo Gregory Crewdson de la serie “*Lowres*”, es la manera más elocuente de retratar el impacto del accidente y cómo esta acción se vuelve una forma capaz de convertir la realidad del hombre. El impacto de la acción logra hacer padecer al testigo, la operación consigue impactar de forma catártica obteniendo una experiencia similar a la catarsis.

“Artaud concebía el teatro como una especie de magia, un modo de encantamiento, una ceremonia, algo que despertara la sensibilidad profunda del espectador colocándolo en la máxima disponibilidad, y al mismo tiempo lo sacudiera y lo hiciera perder la conciencia en función de la irreparable violencia que es vivir.”
Artaud, el enemigo de la sociedad. Aldo Pellegrini.

Magia, según el Diccionario de la Real Academia Española, es: “arte o ciencia que pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de espíritus, genios o demonios, efectos o fenómenos extraordinarios contrarios a las leyes naturales”. Según esta definición se cataloga a la magia como un elemento de producción al igual que muchos otros dentro de nuestro sistema, pero en el caso de ésta su práctica produce fenómenos extraordinarios ante los ojos del espectador, ya que la *performance* que ejecuta el mago con astucia induce al observante a distanciarse del grado de raciocinio habitual a raíz de lo inusual de la situación a la que es expuesto. El mago permite, mediante sus trucos,

dejar de cuestionar la lógica de todo lo que se está viendo e invita al espectador a sumarse a una inexplicable experiencia. Es este arte de producir encantos o hechizos atractivos el que consigue deleitar al punto de lograr un estado de suspensión, el cual siempre me ha llamado la atención.

Dejar de juzgar, abstraerse de la realidad al extremo de olvidar el transcurso del tiempo, nos permite ingresar a un acto que es pura experiencia, como cuando se es testigo de un choque de autos donde uno pierde la noción del tiempo y se vuelve parte del suceso sin cuestionarse nada: sólo nos “activamos”. Quizás en este punto se aproxime la tesis de Ronald Barthes, que sostiene: “...si pongo aquí el espectáculo, el espectador verá esto o lo de más allá; si lo pongo en otro lugar, no lo verá, y esta ocultación podría aprovecharse en beneficio de una ilusión: la escena es justamente la línea que corta el haz óptico y al hacerlo traza el límite y la parte frontal de su expansión: de este modo, contra la música (contra el texto), tendría su fundamento la representación”.

Es por esto que el impacto de un suceso o una imagen puede estar identificado de forma tal que consiga saber el efecto que produce al ser visto, de forma tal que se delimite el escenario del efecto a producir para conseguir el mejor resultado. Situación absolutamente concientizada en el mundo del ilusionismo, ya que mediante el acto que construyen consiguen afectar de la forma más exacta posible.

A lo largo de este proceso al cual me sometí al realizar el trabajo de tesis, busqué en el ilusionismo una herramienta que posibilitara la factura de un lenguaje de padecimiento aplicable al trabajo teatral. Pero en la medida que fui entendiendo su lugar de origen e impacto vi en el ilusionismo una estrategia muy seductora.

Harry Houdini concebía la magia como un espectáculo en sí mismo y demostró gran habilidad para liberarse del interior de cajas fuertes arrojadas al mar, de camisas de fuerza colgado boca abajo en rascacielos y de toda suerte de esposas, cuerdas, baúles cerrados con candados y cadenas de cualquier tipo. Conseguía salir porque todos esos recipientes estaban diseñados únicamente para no poder ser abiertos desde fuera.

Siempre afirmó que la magia era solamente trucos explicables y, antes de morir, preparó una prueba definitiva contra su aborrecido espiritismo. Creó un código que comunicaría a su mujer en el plazo de diez años, tras su muerte si le era posible, pero nunca

ningún médium consiguió transmitirle a su mujer el código correcto que habían acordado. Lo que consigue finalmente Houdini, más allá de la anécdota de su muerte, es lograr un replanteamiento de la magia a través de sus capacidades y mostrar otra manera de percibir sus hazañas desde una perspectiva más próxima a la realidad del espectador, sin dejar de generar ese estado de asombro propio del género.



Harry Houdini

Los artificios del ilusionismo han existido desde el principio de los tiempos, utilizándolos —por ejemplo— los chamanes para demostrar su condición de hechiceros. Sin embargo, la profesión de ilusionista ganó prestigio sólo desde el siglo XVIII y fue pasando por diversas modas hasta convertirse en una de las formas más populares de entretenimiento. Un ilusionista prestidigitador o mago es un individuo/a que realiza juegos de magia creando ilusiones en uno o más de los sentidos (visual, auditivo, etc.) y la mente, haciendo parecer como real lo imposible. La magia aparece por sí sola y en el caso del

teatro surge una narratividad al mismo tiempo que la magia en la escena. Esto servirá entonces para potenciar la idea de obra que pretendo desarrollar, en donde el actor, al igual que el chaman, utilizará sus conocimientos para crearse una condición diferente de comunicación a través de una estrategia, recalcando de esta manera la importancia que tienen las tácticas de comunicación a la hora de producir una experiencia.

El ilusionismo es un arte escénico de habilidad e ingenio, que consiste en desencadenar artificialmente efectos en apariencia maravillosos e inexplicables mientras se desconoce la causa que los produce: actos ilusorios que simuladamente hacen parecer realidad lo imposible. Por ende, el efecto que tiene el acto ilusorio sobre la mente del espectador es la forma más acertada de entender el poder de la imagen en el acto experiencial. Conseguir articular una forma que permita ver cómo la realidad se convierte mediante un acto es la idea más cautivante para la generación de un espectáculo de puesta en escena.

Es sabido que en los círculos de magos, por lo general, no resulta interesante realizar actos a niño, pues no les causa tanta expectación como a los adultos. Los niños tienen la magia tan incorporada en sus vidas que les resulta normal que las cosas vuelen o desaparezcan e incluso que una mujer sea cortada en dos, esto porque en sus mundos internos los límites aún los trazan ellos. De alguna manera, el hecho de que los adultos no le demos cabida a la magia como parte del cotidiano se debe, según creo, a la penetración gradual del escepticismo que, en la medida que cumplimos años, va robando territorio a la inocencia. Las cosas, conforme crecemos, las vamos visualizando según las normas y códigos que se nos enseñan, y todo comienza a tener una explicación lógica y un lugar preciso. Por lo mismo, el trauma que nos generaría hoy tener esta capacidad de abstraernos como antes, como en la niñez, sería un elemento que nos llevaría a sentirnos diferentes y tal vez incomprendidos.

Cuando niño tenía la noción de que todo podía estar a mi alcance, y desde entonces siempre me las he ingeniado para encontrar la manera de transformar la realidad según lo que siento. Recuerdo cómo en la infancia, gracias a la imaginación, creaba juegos e ideas a través de los cuales era capaz de percibir las cosas de otra forma, y me las arreglaba para inventar situaciones que en verdad parecían imposibles. Así, por ejemplo, tenía una capa ploma que invariablemente me otorgaba la sensación de superioridad cada vez que la usaba

—hasta el punto de lanzarme un día del columpio que había en mi casa pensando en que volaría—, o me colocaba una malla de limones en la cabeza y al instante me creía el Hombre Araña. Siempre encontraba la manera de pensar que todo podía ser diferente.

Me gustaba mirarme la mano y entrecerrar los ojos para producir una distorsión visual o quedarme pegado observando un punto fijo hasta comenzar a ver a través de él otras cosas, algo que actualmente me sigue gustando hacer. De algún modo, desde pequeño hasta hoy esta forma de actuar me ha ayudado a encontrar una manera distinta de evaluar y acomodar lo que veo, y ha conformado una reserva de experiencias de donde poder encontrar un grado de fantasía que me facilite desenvolverse al interior de la realidad que se interpone ante mí.

"Hay algo más importante que la lógica: es la imaginación".

Alfred Hitchcock

Todo este afán se fue cultivando con referentes como el Hombre Araña, Batman y otros superhéroes que admiraba por sus capacidades especiales, con una vida fuera de lo común, llena de fantasías y acción. Estos personajes de ficción, con poderes sobrehumanos, poseen características que superan a las de los héroes clásicos, porque si bien estos últimos son capaces de hazañas memorables, jamás los veremos vestidos de murciélago colgando de las cornisas de los edificios más altos de nuestra ciudad o en traje rojo desplazándose por las murallas en todas las direcciones. Ellos fueron los que me mostraron mediante sus actos que siempre había otra posibilidad u otro punto de vista: todo lo tenían a su alcance y de ese modo transformaban lo habitual, según su accionar, en fabulosos hechos que me cautivaban. Para ellos no existían imposibles, pues ellos mismos ya lo eran. Incluso, hacían que el público televidente percibiera las cosas desde otro lugar, ya que dentro de las fantasías en que estaban inmersos representaban la realidad preponderante, ejercicio similar al que yo pretendo desarrollar en mi trabajo en relación al teatro como una institución o forma inmutable en Chile.

El que estos héroes pudieran hacer asuntos imposibles los vuelve admirables y distantes; por eso mismo en mi infancia, en los juegos e intentos de reproducir o aproximar

sus cualidades extraordinarias a las mías, utilizaba esa capa de género o esas mayas de limones que me llevaron a desarrollar mi deseo de acercar un absurdo mediante otro. Quentin Tarantino, en la película *Kill Bill*, Volumen dos, genera un momento en el cual la figura del héroe logra establecer una lectura de la figura del hombre y su relación con la sociedad. Esa idea me resulta interesante, ya que expone el modo o forma en que vivimos nuestro vínculo con los imposibles. En esta escena se encuentra Uma Thurman con el fallecido actor David Carradine, en donde ella queda paralizada por un dardo que él le disparó para impedir que lo matara. En esta peculiar situación surge este inusual y estimulante texto que dice el personaje Bill:

“Uno de los elementos principales de la mitología del superhéroe es que hay un superhéroe y hay un alter ego. Batman es en realidad Bruce Wayne. Cuando este personaje se levanta por la mañana, es Bruce Wayne. Tiene que ponerse un disfraz para convertirse en Batman. Y es ahí, en esa característica, donde Superman es único: Superman no se convirtió en Superman, Superman nació Superman. Cuando Superman se levanta por la mañana, él es Superman. Su alter ego es Clark-Kent. Su traje con la gran S roja es la manta que le envolvía siendo un bebé cuando los Kent le encontraron. Ésa es su ropa. Lo que lleva Kent —las gafas, el traje de negocios— es el disfraz, es el disfraz que Superman lleva para integrarse entre nosotros. Clark-Kent es tal como Superman nos ve a nosotros. ¿Y cuáles son las características de Clark-Kent? Es débil... es inseguro... es un cobarde. Clark-Kent es la crítica de Superman a toda la raza humana.”

“Bill” Personaje interpretado por David Carradine en *Bill*, volumen 2, Quentin Tarantino



Kill Bill, Volumen Dos. Quentin Tarantino.

Estos lenguajes o modos de enfrentar con éxito la adversidad me marcaron a tal grado, que aprendí a distinguir y a manejar desde lo imposible un modo de narración paralela: cómo a partir de una idea o una cosa se pueden desprender muchas otras, generando todo un universo. Esto lo menciono debido a que me gustaría situar mi trabajo en una dimensión teatral, vinculada al énfasis del ámbito visual, el que se vería limitado por los márgenes del régimen de las convenciones teatrales que permitiría dar paso al impacto generado por el valor estético para que esto posibilite que la aficción se apodere de la situación trabajada, lo que definiré como el “imprevisto teatral” y que podría describirse como un intento de salvataje dentro de la crisis que propongo situar en la escena. El único objetivo que pretendo con esto es tratar de lograr reproducir un estado de conmoción en el espectador, en donde lo que él distinga sea el camino hacia el desconcierto, permitiéndole verse marcado por una experiencia: este “imprevisto teatral”, donde lo visto le posibilite abstraerse de una realidad que lo lleve a sobrepasar el margen de lo teatral. Todo esto apunta a ingresar al momento donde todo se vuelve pura experiencia, aun cuando este ejercicio sea premeditado. Lo que me interesa destacar de esto es que efectivamente es viable encontrar una forma en donde todo se mueva en un mismo sentido, con la única intención de privilegiar una causa aunque ésta se vea muy alejada de la realidad.

CAPÍTULO II

II.I. Idea de obra.

Mi interés con este escrito es lograr identificar las direcciones que debe tomar mi trabajo de puesta en escena para saber lo que debo trasladar de la teoría a la práctica, para lo cual el mencionar los pasos a seguir y objetivos por lograr instalará las intenciones desde un lugar concreto para poder desarrollar una metodología de trabajo. El generar una obra cuyo énfasis esté sustentado en la perdurabilidad, que se quede grabado en las mentes de las personas, en el sentido de que lo que se sitúa frente al espectador, más que una construcción, sea una experiencia, esa es mi máxima aspiración. Por lo mismo, la importancia del acontecimiento es un elemento que cobra sentido dentro del campo narrativo de la imagen que deseo construir.

Toda obra cuenta con una realidad propia, la que está afirmada y puesta en juego en base a un motivo. El tener una propuesta que no exija un receptor disciplinado permite que ésta trascienda más allá del ámbito estético; eso me hace creer que hay arte en donde hay producción de experiencia, ya que el padecer o el ser conmocionado es el paso más corto de una obra a la proximidad del receptor.

En mi caso, lo que me propongo conseguir es abandonar el procedimiento teatral supeditado al texto o, para ser más exacto, a la palabra. El poder y el sentido que construye la imagen es un valor que trasciende a la intención u objetivo de cualquier montaje convencional de teatro, donde el discurso es la única herramienta clara para transmitir una idea u objetivo. Es recurrente en el rubro teatral que los colegas una vez “estrenada la obra” pregunten: “¿qué quieres decir con tu trabajo?” o “¿cuál es el discurso?”, cosa que siempre me ha parecido limitante, sobre todo para una idea vinculada al ámbito visual como pretendo.

La idea de este trabajo es lograr reinterpretar el teatro en Chile, en el sentido de reinterpretar el teatro clásico para hacer emerger la idea real de teatro contemporáneo, para así conseguir un lenguaje conectado absolutamente con esta época sin necesidad de vincularse con la tradición antigua del texto. Esto con el objeto de que la obra se transforme

en una fuente que active la trayectoria del viaje del espectador hacia el padecimiento, viaje que debe ser trazado por el propio espectador con las señales que entrega la misma obra. El teatro debe dejar de ser una experiencia de sentido vinculada tan fuertemente a la palabra. Las escuelas, sus formadores y egresados dan cuenta de esta realidad que pareciera estar atada a una forma que no se vincula a la mirada de ésta a época. Hoy la imagen es todo, por eso cada vez menos gente va al teatro.

No hay un fin, el fin se descubre después y lo debe descubrir el espectador. La idea es crear un problema para luego entregárselo al espectador, en donde el proceso de origen emerge sin intervención del director. Es como una imagen que emerge contemporáneamente, ya que el ejercicio consta de escuchar las necesidades para que la situación ocurra. Esto, en mi caso, tiene por intención resignificar tanto la forma como el contenido del teatro, pues mi idea es tratar de dejar al descubierto “todo lo que implica una obra”.

En mi trabajo quiero generar situaciones cargadas de veracidad, en donde se vea el afán de buscar una forma en que la tecnología se vuelva una técnica invisible dentro del trabajo. Quiero encontrar la manera en que el espectador se quede asombrado por lo que está presenciando o, más todavía, que se constituya en parte de su historia, usando para ello una estrategia que conjugue el abrumador poder que tiene la naturaleza con los métodos que nos brinda la tecnología para poder encausarla, con el afán de manejar “la verdad pura” en función de decir algo.

Al respecto, Descartes plantea cómo a través de las imágenes de las cosas el pensamiento es el que refleja los aspectos de la vida exterior o interior de cada sujeto. Por ejemplo, cuando después de ver el sol pienso en él y lo represento, lo hago a través de una imagen situada en mi interior. Descartes denomina a estas imágenes como “juicios”, pero estos denominados “juicios” que albergamos en nuestras mentes pueden ser cuestionados por la aparición de una nueva realidad, ya que recrear la realidad misma es imposible. Al respecto Brecht diría: “Efecto de extrañación: Llamamos así a la representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño”.



Esta imagen del fotógrafo Gregory Crewdson es la más emblemática en mi objetivo de trabajo, ya que cuando la vi en Internet recordé un hecho que capitalizaba de forma exacta lo que siempre quise realizar en mis obras. Ver la forma de alterar el orden y funcionamiento del tiempo mediante una acción es algo que sólo había vivido como espectador una vez, en que presencié un accidente automovilístico, donde olvidé todo y me centré en el acontecimiento, en el accidente.

El establecer estrategias que le permitan al actor el ingreso de la palabra por medio de la visualidad —es decir, que previo a la locución ya exista un ánimo instalado por la imagen— es la intención que pretendo desarrollar en mi trabajo, para así poder conseguir que el espectador pueda dejar de pensar y logre abstraerse, lo que le permitirá estar en un acto de experiencia pura en donde se vuelva parte del suceso sin cuestionarse nada. Este formato que planteo debe ser una instancia que, mediante sus acciones, consiga envolver al espectador por el poder simbólico que construye acción del relato. La apropiación total de la puesta en escena como género y materialidad permitirá obtener la capacidad persuasiva que tiene el cine, debido a que todo esto tiene como único objetivo la intención de expresar con medios tecnológicos y con eficacia lo mágico, lo maravilloso, lo sobrenatural, todo esto en un espacio que parece tan ajeno a estos sucesos en algunos casos, y que es el teatro.

II.II. La experiencia del padecimiento.

Cuando el actor reproduce un suceso, pretende mediante sus formas llenarlo de verdad aun cuando el hombre ya es parte disciplinada de una estructura en la que convive regularmente. Pero si en un comienzo la finalidad del teatro tuvo un carácter ritual fue por las fiestas celebradas en honor al dios Dionisos, alrededor del siglo VI A de C, las que relataban episodios de la vida de éste de forma narrativa. Lo que empezó siendo una comparsa se convirtió en una representación, que se asentó definitivamente al llevar la representación a un lugar fijo: el teatro. Pero éste fue experimentando cambios en la medida en que las civilizaciones evolucionaron, ya que el sistema fundamental de operación que lo particulariza como género es la modificación que se observa conforme van sucediendo diversos movimientos en la sociedad. De este modo, el teatro pretende revelar las relaciones causales del comportamiento humano en los diversos contextos históricos. El teatro o "lugar para contemplar" es la rama del arte escénico relacionada con la actuación, que representa historias frente a una audiencia usando una combinación de discurso, gestos, escenografía, música, sonido y espectáculo. Es el género narrativo que percibe las obras concebidas en un escenario ante un público.

“El ‘Teatro’ consiste en producir representaciones vivas de hechos humanos tramados o inventados, con el fin de divertir”.

Bertolt Brecht 1957: 15

El arte, como todos sabemos, es comunicación, y toda comunicación exige una propuesta y una respuesta, por lo que si no hay comunicación tampoco hay arte. Es por eso que las estrategias de contacto son fundamentales como puntos de entrada para el espectador. Esta apreciación se dirige esencialmente a la disciplina teatral donde, en mi opinión, la relación con el público es especialmente significativa. Esto no excluye al resto de las disciplinas artísticas, pues lo más revelador, según mi parecer, es cómo el arte hoy en día puede conmover al espectador basado en estrategias de comunicación que representen una vía expedita y eficaz de intenciones materialmente declaradas. Tal vía constituirá un canal en el que la autoría promueva el flujo entre la obra y el espectador, tanto así que el espectador se verá afectado, conmovido, al punto de cambiar su visión de la realidad aunque sea sólo por un tiempo corto.

Pertecemos a una sociedad del espectáculo consumidora de imágenes. Formamos una generación determinada fundamentalmente por la televisión donde, debido a los programas y a la información que se difunde, los medios nos inscriben en un estado de transición que implica vivir con objetivos que varían según lo que dicten las tendencias. Constituimos parte de una era en la que los sentidos no trascienden más allá de la inmediatez, donde nuestros ojos e instintos están acostumbrados a observar a diario el triunfo o el fracaso de la imagen al ver cómo, por ejemplo, la versión original de *Star Wars*, con la que muchos crecimos, fue luego modificada al reemplazar los viejos efectos especiales, que en algún momento convencieron de algo, por tecnología de punta que lo único que consiguió fue desestimar lo que mi mente había recopilado. Ello porque lo que una vez la tecnología exhibió y me hizo pensar que era fabuloso en esa película, luego se reinventó aplastando los recuerdos que almacenaba de ella. Me refiero a una saga basada en la ficción, donde las imágenes eran lo primordial y me convencían de su verosimilitud, pero luego la tecnología y el mercado tendrían que rehabilitar la imagen de algo que importa para muchos. Cuando presencié la primera versión creí en todo lo que vi; pero los ojos renovados requieren la integración de cosas propias de su época, por lo tanto los nuevos productores tuvieron que introducir un cambio. O está también el caso de la escena de *Jurassic Park*, de Steven Spielberg, donde aparece en primer plano la pierna de un Tiranosaurio Rex: recuerdo que cuando estaba viendo el filme en el cine, no podía entender cómo habían hecho a ese animal: los dinosaurios que conocía de antes por la televisión o las películas me parecían falsos o mal hechos, hasta que esa imagen cambió todo.



Jurassic Park. Steven Spielberg. En esta escena el tiranosaurio ataca un auto. Lo que consiguió instalar en mí esta imagen fue muy revelador, ya que a mis diez años, viví la posibilidad de convertir la realidad mediante una ficción. Los juguetes, los dibujos y la forma de representar a los dinosaurios en mi mente cambió después de esta película.

Crecí viendo cómo la micro vieja se cambiaba por una nueva; desde que tengo memoria he sido testigo de cómo lo recién fabricado desplaza a lo obsoleto en esta cultura de lo desechable. Estos hechos, inherentes en mi vida, me han marcado, y lo he notado en mi comportamiento diario, en la forma de observar, de oler, de escuchar y en cómo me encargo de que las imágenes que percibo coincidan con las que gravitan en mis propios depósitos.

Pero, por lo que ocurre en el inestable territorio de las artes, lo visto proviene de una creación que nos traslada directamente al pensamiento del autor debido a la posibilidad con la que cuenta para materializar de alguna forma sus planteamientos a través de lo que está reproduciendo. En tal sentido, el comportamiento de una obra se revela en la mediada en que nos relacionamos y hablamos de ella. Para este efecto es preciso comprenderla y luego validarla, ya que ésta cuenta con una realidad propia que está afirmada y puesta en juego en base a su propia dinámica. Lo que permite la obra es aludir al ejercicio perceptivo de llenar de sentido una revelación puesta por el artista, una “creación”, a través de su vínculo con el receptor.

La importancia de la imagen deja en evidencia cómo las cosas que vemos tienen un alto grado de influencia en lo que somos. Todo pasa delante de nuestros ojos, nos condicionamos por lo que vemos, pues esta experiencia tiene un lugar importante dentro de nuestro sistema de análisis cognitivo. La vista es uno de los sentidos más importantes del hombre para poder desenvolverse, y es el que irrumpe con pruebas más contundentes para la conformación del discernimiento:

“...La percepción del espacio, fenómeno complejo, sólo muy imperfectamente se estudia en las condiciones quizá demasiado ‘asépticas’ del laboratorio. Al menos, siempre subsistirá una duda sobre los resultados logrados en el laboratorio, en cuanto a su aplicabilidad real a la percepción ‘normal’, diaria”.

Jacques Aumont.

Me gusta mirar, el placer y el impacto de ver logran desplazar mi intelecto en su afán de interpretar cada imagen que encuentro. Dejar de leer las cosas de la forma que se nos enseña es el ejercicio que pretendo construir para el ojo del espectador en mi apuesta de reinterpretación teatral, ya que la forma más concreta de apropiarse de la disposición del espectador es sumergiéndolo en un acto experiencial. Esto se consigue con el análisis cognitivo en nuestro enfrentamiento con situaciones de alto impacto, como en el caso de un accidente ya mencionado antes, activándose los sentidos al punto de desplazar el espacio intelectual. La experiencia es lo más consistente a la hora de ver algo, el impacto que produce una imagen puede conseguir revertir o cuestionar la realidad de cualquier individuo.

Esto que menciono me recuerda el hito central de una película que se centra en esta acción, pues todo lo que ocurre en ella gira en torno a la obsesiva inspección ocular: *Doble de cuerpo* es una exposición del voyerismo en el cine de la mano del director Brian De Palma. La película trata de un actor de películas clase B, claustrofóbico, que ve por la ventana de una excéntrica casa que le prestaron el asesinato de una mujer. Pero estos elementos son llevados en el filme a otro nivel, otro registro, superponiendo la casi inverosímil y paródica trama con el mundo del cine clase B y el cine porno, tejiendo un entramado que alberga cine marginal con destreza visual, pantalla dividida, planos y secuencias. Una escena clara del límite con lo bizarro es el ingreso del personaje al mundo del cine pornográfico, acompañado por el cantante de Frankie Goes to Hollywood y su

clásico ochentero *Relax*. El protagonista, en un momento de la escena, menciona “me gusta mirar”, lo que denota la significancia que tiene este fenómeno en el desarrollo de la película, debido a que desde el momento en que el actor posa su mirada en la mujer que afanosamente buscaba comienza a experimentar un placer que lo termina por llevar a un comportamiento atípico en él. En ese momento la cámara comienza a girar en torno a la acción del coito de ambos, para registrar todos los ángulos de la escena. Todo esto ocurre gracias a lo que está viendo, debido que él mismo maneja los límites de proximidad y distancia, en este caso según lo que sus deseos le dictan.



Brian De Palma junto a Melanie Griffith dándole instrucciones para grabar una de las escenas reveladoras de *Doble de Cuerpo*, en donde todo transcurre en función de lo visto. Aquí la mirada es el punto clave de la acción, tal como lo muestra la imagen de la preparación de la escena.

Francesca Lombardo, en su texto *Pulsión Escópica*, menciona la significancia de la experiencia ocular y su impacto en la mente del hombre. El análisis expone el ejercicio cotidiano de ver ciertas cosas y cómo eso afecta o condiciona nuestra psique. Según esto, el placer de ver genera una forma o manera de apreciar los sucesos, lo que claramente nos mantiene en un estado constante de condicionamiento. Es decir, que el placer es una forma de mediar la imagen y el elaborar un acto ilusorio de puesta en escena que con esta lógica podría conseguir transformar la forma de ver o asistir a una obra.

“Pregnantes son las imágenes más cercanas al goce, ellas se imponen precisamente por la tensión y atención con que se reenvían al yo.”

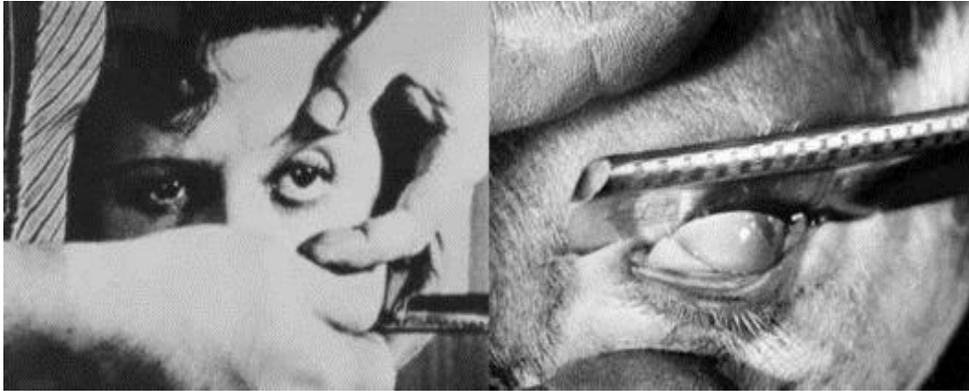
Francesca Lombardo, *Pulsión Escópica*.

Esta idea de cómo el inconsciente le da sentido a la mirada, al punto de fijar la atención con cierta intensidad, transforma lo percibido, ya que tiene un valor que determina el enlace del ojo con lo visto, lo que se reafirma con la idea de que “el sujeto del mirar no es el sujeto de la conciencia reflexiva sino el sujeto del deseo”, como sostiene Francesca Lombardo en el mismo texto, concluyendo “entre el yo y la imagen se instala la dimensión imaginaria”.

Percatarse de cómo nuestra mirada se condiciona por la mente, es una señal para entender el potencial de la imagen como una herramienta que consigue afectar la percepción. “El sujeto del mirar no es el sujeto de la conciencia reflexiva sino el sujeto del deseo”, entonces la forma de completar los enlaces visuales es la manera en que aparece cada individuo, su mundo interno, donde sus intenciones y pretensiones consiguen dar valor a lo visto. Más adelante la misma autora dice: “La mirada no es asunto de los ojos, es más bien algo que debe remitirnos a: Producción onírica, fantasma, alucinación visual, recuerdos”. Todas estas ideas instalan una lectura e intención en torno a la mirada, en donde la lógica de un trabajo de puesta en escena que consiga contener de alguna forma estos principios podrá instalar una distorsión a la percepción sensorial.

“La mirada nacerá cuando haya fascinación”.

Francesca Lombardo, *Pulsión Escópica*.



Un perro Andaluz. Luis Buñuel y Salvador Dalí. Imagen del comienzo del cortometraje donde se abre un ojo: el antes y el después en el cine. Aquí está el momento en donde se declara la intención desde un comienzo. En los años treinta jamás los espectadores de esa época pensaron ver algo así: al observar esta imagen quedaron con una sensación que los condicionó con el resto de su relación con lo visto. El medir el impacto y su relación con el receptor son fundamentales en el desarrollo del proceso catárquico con el espectador.

II.III. Perspectiva.

La distancia nos permite, como espectadores, analizar lo que acontece y medir nuestro grado de vinculación con respecto a lo que se ve. Frente a esto cabe notar cómo el ser parte del suceso o, en este caso, de un espectáculo, nos transforma en un elemento, más cuando éste nos involucra a nivel sentimental, implicando un grado de afección. En el caso del trabajo de la artista Janine Antoni, uno como espectador ve de qué forma ella borra la diferencia entre performance y suceso debido a la transgresión que produce en cada uno de sus trabajos, transformando actividades cotidianas como darse un baño, comer o dormir en modos de hacer arte, ya que la principal herramienta que Antoni utiliza para hacer “escultura” siempre ha sido su propio cuerpo. Esto ocurre por la forma en la que ella —al transgredir los espacios de la intimidad— nos incorpora en un mundo que sólo concebimos desde la privacidad, la que se ve puesta en crisis al poner al espectador distante por su condición de tal y a la vez con un grado de compromiso que lo aproxima por la relevancia del suceso. Ha tallado cubos de manteca y chocolate con sus dientes, lavado bustos de jabón hechos a su propia semejanza y utilizado sus señales cerebrales mientras soñaba

como patrón para tejer una frazada la mañana siguiente. La forma en que ella involucra su vida con su obra le permite al espectador adentrarse más con la propuesta que trabaja, ello gracias a que su afección la materializa para luego ser expuesta a los receptores. Pero no siempre la proximidad implica un grado de afección.



Janine Antoni. *Loving care*. 1993.

Por ejemplo, en el caso del teatro, el estar ahí en este acto en vivo y en directo no significa necesariamente involucrarse. Y es entonces que desde este ejemplo que menciono se produce una contradicción, ya que la proximidad que brinda el espectáculo teatral al espectador remite a un grado de verosimilitud que en muchos casos se ve entorpecido por las decisiones erróneas de los montajes. ¿Será entonces que la manera de verse vinculado con dicho fenómeno está ligado a que la elocuencia de lo que se ve requiere un grado de autenticidad similar a la de un imprevisto? Eso permitiría, en el caso del teatro, la aparición de una suerte de “estructura de la no estructura”, generando así una irrupción que posibilite a la escena despojarse de toda intención y pretensión, dando paso a la abrumadora experiencia. Porque generalmente el teatro en Chile acontece en un lugar que tiene una historia y es ella la que dispone a los asistentes tanto física como mentalmente, aunque tal disposición los condicione también a la hora de recibir lo visto de una forma determinada.

Al hablar de la “estructura de la no estructura”, me refiero a que aun cuando un suceso no tenga una estructura temporal ni ideológica, su sustentabilidad está dada por la

trascendencia que genera su validez espacial e irrupción, que termina por transformarse en una forma que adquiere un valor en el tiempo y el espacio. ¿Será que el accidente es la forma más exacta para generar ese grado de vinculación entre el espectáculo y el espectador?

Construir el trabajo escénico como un momento que consiga alterar la percepción del espectador será la instancia experiencial que produzca la ceguera del vigía, como se titula este texto: el velar la forma de mirar el teatro superponiendo una nueva imagen de éste podrá ser el camino hacia una nueva experiencia. La idea de teatro clásico será desplazada por la experiencia catártica del teatro contemporáneo.

En el campo narrativo de la imagen tiene que haber siempre un lugar de distancia, el que debe ser mínimo. Ello porque lo que pretendo en mi trabajo es que el espectador se quede al menos con una pregunta, ya que entregarle un problema le exigirá resolver y así será él el que lo complete cuando se retire hacia su casa. Y como para ver también es preciso tener instantes de ceguera, como una vez a alguien le oí decir, postulo que, frente a la experiencia y el asombro, el cuerpo reacciona produciendo un parpadeo para descansar frente a lo que se le está interponiendo ante el ojo. Es entonces en ese parpadeo donde yace el refugio de la absoluta experiencia sensorial y también el camino para poder resaltar la elocuencia de una imagen por contraste; ejercicio que lleva a cabo el director alemán Werner Herzog en su película *Fitzcarraldo*, donde narra los aspectos más limítrofes del ser humano de una forma cinematográfica poco usual. Esto gracias al tono épico que propone a nivel visual, incidiendo en el enfrentamiento del hombre y la naturaleza, ambos representados en sus más primitivas y salvajes peculiaridades. En el filme, el protagonista Fitzcarraldo se propone construir en medio de la selva un gran teatro. La tenacidad humana se enfrenta entonces a la agresividad de la naturaleza, pues él quiere hacer pasar, si es necesario, un barco por encima de una colina para encausarlo en otro río. Fitzcarraldo se ve sin ninguna opción y la naturaleza, en un gesto de cruel ironía, le demuestra que podrá vencerlo en puntuales e increíbles batallas pero que la victoria final estará siempre en su mano. Y es entonces, en escenas como la del barco suspendido en medio de una colina sobre Amazonas donde a uno, como espectador, no le queda nada más que sobrecogerse.



Werner Herzog; *Fitzcarraldo*

En la película, Herzog reveló que la espectacular producción de ésta fue en parte inspirada por las hazañas de ingeniería de épocas antiguas. La película fue increíblemente traumática, y famosa por mover un barco de vapor de 320 toneladas por una colina sin usar efectos especiales. Herzog pensaba que nadie jamás había realizado tal proeza en la historia y que nunca más la realizarían, llamándose a sí mismo “Conquistador de lo Inútil”.

Me cuesta suponerme sin percibir el curso de las cosas, desde el ámbito de la imagen, debido a que todo lo que transcurre en mi entendimiento son extensiones mentales sostenidas en nítidas representaciones del pasado. Lo mismo sucede en diversos ámbitos del arte —como en el cine, el teatro, la danza, la literatura y las artes visuales—, que están condicionados a la facultad de poder ser percibidos mayoritariamente a través de la mirada para luego incorporarse en el receptor. Si no veo no percibo la obra, no soy partícipe, me las pierdo en su mayoría. No hay arte absolutamente legible ante los ojos del que no ve.

A raíz de esto, uno de los asuntos que más me interesa en mi oficio es poner en crisis el procedimiento teatral, para cuyo efecto es preciso convertir los mecanismos de

trabajo en un proceso de montaje. O sea, cambiar el sentido de todo lo que habita en el mundo del teatro —la necesidad de un texto, la actuación, todos los elementos que apoyan al actor en la narración—, lo que desarticularía el propósito actoral de reproducir, entre comillas, la realidad, tratando de buscar la forma de exponer la comodidad del espectador a dicho parpadeo, a la experiencia. En este sentido, las afirmaciones de Artaud con respecto a la puesta en escena son acertadas cuando sostiene que en el teatro deben visualizarse los artificios física y precisamente, ya que la apropiación total de la puesta en escena como género y materialidad le permiten al intérprete hablar de una forma más concreta. Esta práctica está orientada a que el receptor sea consciente de que está ante una invención y de que sea esa invención la que le estremezca los sentidos.

Me resulta interesante observar lo que ocurre una vez que el espectador pierde su comodidad y queda inmerso en una experiencia, para que el asistente en ese instante vea cómo se delimita el contenido de lo que está viendo y éste, junto con la forma —al ser con antelación objeto de la trama, o tal vez de una trampa, que pretende el desnudamiento— constituyan una sociedad que debe ser leída obligatoriamente con otros ojos, ya que la noción de origen de ambos se ve alterada y cobra un nuevo significado. Mi idea de esto es tratar de develar “todo lo que significa una obra” para ver de qué forma se relaciona y convive la ficción que el teatro propone en la sociedad, por lo que me remitiré al fenómeno que se puede producir a través de una imagen y cómo ésta significa dentro del receptor. Uno de los precursores en abordar esta idea es el ruso Constantin Stanislavski, creador del método stanslavskiano o método de acciones físicas, al plantear cuál puede ser la forma en que los actores, una vez ubicados en escena, puedan no necesariamente mantener contacto directo con el público, sino que puedan hacerlo oblicuamente.

De esto se desprende la importancia que tiene el espectador como partícipe de un intercambio emocional e intelectual, como una suerte de testigo en una conversación. Pero los espectadores sólo pueden comprender y participar indirectamente en lo que sucede en el escenario, ya que el intercambio que continúa frente a ellos es solamente ejecutado entre los actores. Dicha apropiación actoral es relevante, ya que precisamente ésta es la que pone en práctica los cálculos que realiza sobre aquellas partes de las cosas que son objeto de la mirada. Así, la relevancia del lugar que ocupa cada cosa permitirá que el espectador vea lo que yo señalo y no lo que el total visual le entrega azarosamente.

Mi forma de visualizar el teatro reflexiona la relación teatro-realidad desde una perspectiva escenográfica, que intenta cubrir la convivencia del texto con la imagen que existe en el teatro. De esta manera pretendo diseñar una puesta en escena que permita construir un relato, una narrativa que se active en la medida en que los elementos que componen la imagen signifiquen desde un determinado aspecto. Dichos elementos responden a una constante (o aspecto crucial) que se refiere a la puesta en escena misma que utiliza el teatro, es decir, a las maniobras causantes de interpretaciones simbólicas.

Por otro lado, los objetos inscritos en la puesta en escena van a trabajar alterando su propio significado o, mejor, las fronteras entre ficción y realidad, pues se dispondrán mediante estrategias (aquí llamadas maniobras) que van a desplazar su cotidianidad en pos de una re-significación. La primera maniobra insiste en el corte espacial y temporal de la puesta en escena y su utilidad, permitiendo un lugar de reflexión en torno al contexto y la acción de la representación teatral. La suceden la escala y la hibridación, ambas de igual peso y referidas a la alteración de formato en los objetos y a la presencia de variadas fuentes históricas en el total, respectivamente.

Conjugo cómo desde el arte pueden aparecer las posibilidades y los límites del teatro en cuanto a objeto de re-presentación, distinguiendo la distancia de lo presentado —es decir, del tiempo real en que activa al teatro— y de lo representado —que significa el grado de ficción comprendido en los montajes. Existe entonces una polaridad entre el tiempo en la acción y el tiempo en la ficción, así como también entre el espacio en el tiempo de la acción y el espacio en el tiempo de la ficción. Dichas polaridades van a acrecentar la ambigüedad y la perturbación de lo resuelto, produciendo una lectura detenida acerca de la puesta en escena como concepto aislado en conjunto con su relación con la realidad. Este formato, de dejar al descubierto el andamiaje con sus artificios de manera física y concreta, sitúa al actor, en mi opinión, efectivamente en el escenario. La idea es poder encontrar el lugar en donde la figura del actor pueda desaparecer para dar paso al “hombre instrumento”.

Mi propósito es poder encontrar la manera en que el montaje logre desplegar un grado de persuasión en el público, a partir de una estructura simple de ejecutar, donde los recursos, elementos y elecciones sean los instrumentos que contengan este dispositivo. De esta manera, se permite la aparición y apropiación de ámbitos irreales que en el cotidiano

son censurados por sospechosos como lo mágico, lo maravilloso o lo sobrenatural. Pienso que toda obra debería conseguir conmover al punto de generar esa experiencia en el espectador, ese grado de experiencia que permita a instantes abstraerse aun cuando lo que demanda una obra es atención. El camino que creo pertinente es insertar dentro de la construcción momentos que escapen de lo cotidiano como aquel choque o accidente que menciono al comienzo, donde todo se convierte nada más que en experiencia y donde, a raíz de esa interrupción imprevista del hábito, el tiempo cobra otro sentido, se suspende y deja de importar qué hora es, dónde se está y quién se es. Se trata de un momento, tal vez breve, en que uno regresa a su estado más instintivo, desprovisto de toda formalidad. Todos estos hechos en los que ocurre lo impensado logran activar nuestros sentidos de tal modo que nos convertimos en parte misma del suceso: no hay un margen que permita saber dónde se termina lo que se ve, no existe una tapa que cierre el libro, como tampoco un escenario que permita saber qué es ficción. Lo clave de estos instantes es que consiguen producir un hiato reflexivo y no una vivencia que puede inducir a pensar; caso similar a lo que ocurre cuando uno se instala frente al mar, en que se pueden pasar horas mirando el oleaje perfecto, cautivado por la hipnótica inmensidad de un fenómeno colosal que al final nos involucra, nos vuelve parte de su condición.

¿Será acaso un asunto de dimensiones, o tal vez se debe encontrar una fórmula específica que permita captar el suceso que menciono? El asunto es tratar de hallar el punto en donde el espectador se quede asombrado por lo que está presenciado o, más todavía, que esto se constituya en un hito de su historia. ¿Será que es necesario descubrir la estrategia que conjugue el abrumador poder que tiene la naturaleza con los métodos que nos brinda la tecnología, o será la tecnología la única que nos permita esto? Porque más allá de cuáles sean los procedimientos que ocupe el artista, en este caso la cuestión radica, según creo, en un asunto de elección, en si armo una gran estructura y me apoyo en la tecnología para diseñar una enorme instalación o, por el contrario, tal vez recorro a lo más básico a nivel de elementos.

En la obra de Demian Hirst se conjugan de buena forma estas dos realidades, la convivencia simultánea de lo natural con lo tecnológico como una manera de exponer un suceso mediante una construcción, observando uno como espectador cómo instala animales en estructuras que remiten tanto a la sofisticación como a la conservación de éstos. O el

caso de *Self* de Marc Quinn, que exhibe un vaciado de su cabeza llenando el negativo del molde con su propia sangre congelada donde, al igual que en el caso de Hirst, el material orgánico requiere de la asistencia tecnológica para perdurar. En estos dos ejemplos, el asombro se produce por la decisión que adoptan los artistas una vez que le han tomado el pulso y el peso a los materiales, los que al ser puestos en contacto se subliman.

El cómo la obra se transforma finalmente en el ideal simbólico del artista con el modelo o cómo la resistencia a la representación es manejada por la representación de las obras, son conceptos que me parecen interesantes de trabajar con el fin de revertir de alguna manera este acontecimiento. El teatro es el después de la experiencia y yo pretendo que de alguna forma sea el antes.



Marc Quinn, *Self*, 1991, sangre, acero inoxidable, plexiglás y equipo de refrigeración, 208 x 63 x 63 cm.

Me interesa poder encontrar la forma de hallar en el teatro un espacio que permita un hermetismo propicio para generar una ficción, para así utilizar la falta de realidad como un contrapunto que ayude en la producción de artificios. Una dimensión desde donde se vea el teatro como un lugar concreto a nivel físico y espacial, como una suerte de estudio o set

de iluminación como en el cine, en donde se reproduzcan realidades de la forma más clara posible gracias a la intervención de la tecnología invisible, buscando así la manera en que irrumpa la naturaleza como una catástrofe que nos viene a enseñar o mostrar que en verdad somos ínfimos al lado de su magnitud. Todo esto permitirá la aparición de una otredad mediante un acto desestabilizador a nivel visual al igual que la antigua idea de magia (pero la del latín magia, derivado a su vez del griego μαγεία, de igual significado que en español, probablemente del antiguo persa magush, que contiene la raíz magh-: "ser capaz", "tener poder"; haciendo referencia a la antigua casta sacerdotal persa), que es el arte a través del cual, mediante conocimientos y prácticas, se pretenden producir resultados contrarios a las leyes naturales conocidas, valiéndose de ciertos actos o palabras o bien con la intervención de seres fantásticos.

La magia es el acto o representación explícita por el cual el individuo cree demostrar su reconocimiento de la existencia de una o varias deidades o fuerzas que tienen poder sobre su destino, a quienes obedece, sirve y honra. La magia entonces sería una forma de pensar que puede posiblemente permear en el pensamiento y a veces en la vida del individuo. Desde un punto de vista más amplio, magia designa las creencias metafísicas, cuyo elemento central y diferenciador es la capacidad humana de modificar la realidad sin medios estrictamente causales. La magia en general es también designada a menudo como brujería. Así también, muchos inventos modernos son magia para las sociedades primitivas y suplen las capacidades buscadas por los antiguos magos. El término magia deriva de *magi*, uno de los elementos religiosos incorporados por los magos en la antigua Babilonia. Esto emana del pensamiento mágico o de creencias carentes de lógica, lo que derivó en la estructuración del ocultismo como corriente, que fue el estudio de las doctrinas ocultas de las diversas religiones y filosofías, haciendo hincapié en los fenómenos paranormales y los poderes ocultos del ser humano.

Hubo magos en Roma, en Grecia y en casi todo el mundo occidental y oriental de la Antigüedad, cuando la magia o hechicerías populares estaban relacionadas con antiguos ritos de fertilidad e iniciación en el conocimiento en los pueblos llamados bárbaros, principalmente los chinos.

A lo largo de la historia del hombre, la magia ha estado vinculada a lo alejado, a lo ajeno, por cuestionar las realidades sociales de cada época, lo que llevó a perseguir a

personas que la ejercieron. Siempre ha ocupado un lugar importante en la vida del hombre, debido a que éste la ejerce como si tuviera una condición sobrenatural. Lo que uno puede desprender de esta experiencia es la tremenda significancia que tiene para el hombre adquirir un nuevo conocimiento, a pesar de que en este caso ese conocimiento permita que una persona haga cosas que desacrediten la idea de “realidad humana”. El peso de este acto es resultado del ejercicio de oposición que realiza a partir de la realidad, lo que presenta una ambigüedad con respecto a la sensación de proximidad y distancia en el espectador. Entonces, pensar la magia como una herramienta más para incorporar al espectador en una nueva realidad propuesta desde el teatro, es una forma que me resulta cautivadora por la efectividad que tiene al producir un desajuste en la expectativa y en la idea de realidad que el público tiene. Porque aun cuando se sabe que es mentira lo que se verá, uno como público termina conmoviéndose.

De alguna forma, todo lo incomprendido por nosotros como género humano es lo que nos incomoda o nos genera un grado de incertidumbre, debido a que existe una directa relación entre el fenómeno de no comprender y la distancia que uno establece por sentirse ajeno. Como consecuencia, producto de que lo visto por el espectador no forma parte de su idea de realidad, en esta distancia todo se vuelve pura reflexión y análisis, logrando así generar preguntas o derivar al espacio asignado a la reflexión la creencia de que lo visto tiene una condición propia no atribuible a hechos externos que lo definan, sino a su particular validez como elemento único generador de una realidad. Esto vuelve fundamental la participación de prácticas desconocidas para así poder distinguir el valor del acto mágico en el espectador, lo que me lleva a concluir que el asombro no está condicionado al desafiar el sentido de las cosas, sino al verse sorprendido por las situaciones que no alcanza a comprender a nivel de ejecución.

Todo esto me lleva a cuestionar el objetivo de una obra cuando éste está centrado en el contenido, lo que no implica su poca relevancia. Pero los materiales de fondo —que son los ideológicos— abundan y me parece que cada vez es más necesario hacerle caso al instinto y a lo que dictan las cosas, o sea, a lo más visible y estable. Mi propósito es encontrar y desarrollar una manera eficiente de producir una obra, en donde la importancia radique en el estado de perdurabilidad que logre en la mente de las personas.



Romeo Castellucci; *Pirmoji Triologijos dails "Pragaras"*. En este trabajo los cuerpos son ocupados como signos dentro de la obra articulando un lenguaje verosímil en relación con todos los componentes de la escena. La orgánica de esta lógica escénica impacta por el valor que toma cada componente en la escena, todo significa desde su propia realidad. Cada cuerpo es un mundo que debe ser descubierto.

CAPÍTULO III

III.I. Algunas ideas del cine y teatro.

En mis años de escuela, la significancia de la imagen dentro del dispositivo teatral fue un tema recurrente a la hora de realizar algún ejercicio actoral. Todo este fenómeno de significancia en la puesta en escena cobró sentido debido a que el dramaturgo y director Ramón Griffero estuvo a cargo de la Escuela de Teatro en la que me formé. Griffero ve la poética del texto como un acontecimiento escénico que se constituye a partir de la asociación de lo escrito con el espacio, logrando así una comunión entre texto e imagen para que entre ambos construyan el significado. Griffero afirma que el texto genera una visualidad espacial, así como la visualidad espacial genera un texto. Al plantear esto, consigue de alguna forma cambiarle el sentido al medio teatral local, pero en esta poética espacial que él propone, factores como el cuerpo, los gestos, los sonidos, la música, la luz, los objetos, etcétera, son los que consiguen darle diferentes usos a los planos y composiciones sobre el escenario. Para Griffero la dramaturgia del espacio es un proceso previo a la constitución de un estilo, ya que los espacios tienen connotaciones sociales y políticas.

En ese sentido lo que menciono es sumamente importante dentro de la escuela en que me tocó formarme, ya que me permitió darme cuenta del real peso que tiene el espacio a la hora de una construcción teatral. Todos estos elementos significan y el cuerpo también se vuelve un instrumento de narración dentro de esta poética, en donde se ve la importancia de los diferentes componentes de narración. Cuando me sometí a su dirección en mi egreso, en la obra *Soy de la Plaza Italia* escrita por él, me di cuenta de cómo su forma de visualizar el lugar del actor posee el mismo valor que el lugar que ocupa el resto de los elementos en la escena, con la única diferencia de que el actor tiene más herramientas de comunicación.



Ramón Griffero. *Soy de la Plaza Italia*. Egreso Arcis, 2007. Ésta es la imagen de una de las escenas que me tocó interpretar en la obra, donde logré evidenciar la forma de resolver escénicamente en su trabajo. El cuerpo debía ser un objeto de composición, lo que entregaba una forma precisa construir en el espacio.

El trabajar desde el texto, como un motor que permite ahondar en un estilo que abunda en significancia, tiene como única consecuencia para el actor —en mi caso, en este montaje— el poder utilizar el cuerpo como una herramienta más dentro de esta poética. Gestos o formas que tal vez escapan del cotidiano, cobran veracidad porque dan posibilidad de profundización dentro del lenguaje poético que se está desentramando. El componer con los elementos o con el propio cuerpo y a la vez llenarlos de un sentido particular, logra que cada gesto pueda resignificar toda construcción que uno como actor ejecuta, mostrando de esta manera la aparición de un campo narrativo. Tal construcción la visualizo como un trayecto lleno de señaléticas, las cuales consiguen abstraer el acto de un lugar local y estancado en el tiempo por una forma que permite dejar cualquier discurso de una manera mucho más transversal. Esta tendencia “Grifferiana” da la posibilidad de desarrollar un lenguaje en donde la prioridad está sustentada en el ámbito visual, permitiendo que el espectador se relacione de manera más cercana y directa con lo emitido aun cuando el estilo se transforme en una formalidad (por la manera en que ésta se ejecuta). Pero el trabajar desde un formato que abunda en la mente del receptor es, a mi modo de ver, una manera

inteligente de comprender el momento en el cual estamos viviendo, en donde todo pasa por y mediante la imagen.

A finales del año 2001 —antes de comenzar mis estudios de actuación— accidentalmente caí en una de las salas del Museo de Arte Contemporáneo, donde para mi asombro estaban dando una obra de teatro. No tenía idea alguna de lo que iba a ver, ni de qué se trataría. Antes de comenzar la obra sólo miraba el lugar y me parecía fantástico que allí se estuviese haciendo teatro, porque en ese entonces la idea que tenía de este arte era muy limitada. Al terminar, quedé fascinado con lo que acababa de ver ya que había sido una experiencia muy entretenida; el global de la obra me había deslumbrado: el montaje, los textos, las actuaciones, todo lo que vi me cautivó. Lo que acababa de presenciar había conseguido trincar mi idea vaga del teatro. Luego supe con el tiempo que la obra se llamaba *Trauma* y era de la Compañía de Teatro La María, entidad que a partir de ese montaje me sedujo y desde entonces me motivó a seguir cada uno de sus trabajos, los que siempre me han gustado por el grado de consumación que poseen a pesar de su diversidad.

Uno de los elementos más significativos para mí, dentro de la propuesta de La María, es el valor que cobra la puesta en escena en cada uno de sus montajes y cómo esto actúa a su vez en forma paralela al total de la obra, ya que las plataformas actorales que diseñan podrían ser perfectamente una instalación visual. Sin embargo, hubo una imagen que, aunque mis nociones con respecto al teatro hayan cambiado a raíz de mis estudios, me produjo una experiencia tal que jamás he podido superar como espectador. Ésta fue cuando, en uno de los momentos de la obra *Trauma*, la protagonista (Alexandra Von Hummel) se transforma en *La Monga* de Fantasilandia, el principal parque de diversiones de Chile. Más allá de la importancia que tiene este suceso dentro la obra por narración, es un acontecimiento que cuenta con un alto valor estético debido a que su significancia deriva de una ilusión que tiene un valor dentro del público chileno. *La Monga* está en el inconsciente colectivo chileno porque es un juego especial, un show en vivo y en directo que cuenta con un efecto espectacular además del hecho de que todo ocurre en la oscuridad, permitiendo que todos observen cosas distintas y creando una posibilidad de ver un tanto relativa. El 26 de enero de 1978 se inauguró Fantasilandia y *La Monga* fue una de sus principales atracciones, que consiste en la historia de una princesa que vive atrapada y que se transforma en gorila. Este juego lleva 24 años recibiendo público, por lo que se ha vuelto

una tradición entre los asistentes de este parque. El juego ocurre en una pirámide, en un espacio donde caben 150 personas de pie, donde una bella mujer baila dentro de una jaula, prisionera por el espíritu de la pirámide. El espectáculo comienza con el espíritu que sale de la muralla y empieza a contar la historia de esta joven, la que en su infancia se perdió en la selva y terminó encontrando refugio en este templo, en el que vivió con una extraña generación de simios y fue poseída por un poderoso hechizo. La joven llamada Nadine está bajo el control del espíritu de la pirámide, quien la tiene hipnotizada mientras muestra al público cómo mediante el hechizo ella puede convertirse de mujer a gorila. Pero una vez que se transforma se desboca y comienza a romper los barrotes de la jaula, escapando y asechando al público. Finalmente todo está controlado: el espíritu hace volver a la jaula al gorila, el que a vista y paciencia del público se vuelve a transformar en una bella mujer.



El secreto de la pirámide. Fantasilandia

El lugar que ocupa este espectáculo en la historia de los chilenos hizo que después de dos años, en los cuales tuvo que permanecer cerrado por un incendio, volviera a seguir pero esta vez con otro nombre y otra historia (la que ya mencioné). *La Monga* es un invento brasileño de finales de los 70's que fue vista por un chileno que le gustó la trajo y funcionó. Al principio la historia sucedía en un depósito y, aunque era similar, era mucho más simple, mientras que en la actualidad ha tomado una factura que conserva la precariedad de antaño. Chile es el único lugar donde este espectáculo ha funcionado a este nivel, logrando perdurar en el tiempo y superando todo tipo de inconvenientes. Yo ya había asistido a este espectáculo antes de ver la obra de La María, pero fue una vez ahí que me di cuenta del valor que tenía como espectáculo. El ocupar un dispositivo que permita modificar la idea de imagen que el espectador tiene incorporada, permite a mi forma de ver, la posibilidad de, en ese desconcierto, ampliar los márgenes de lo posible. Esto debido a que lo ya visto puede ser otra cosa, donde nada es lo que se cree ver y lo único cierto está condicionado al generador de realidades que es el juego que muta los cuerpos, dándole un poder al dispositivo que nunca antes pensé.

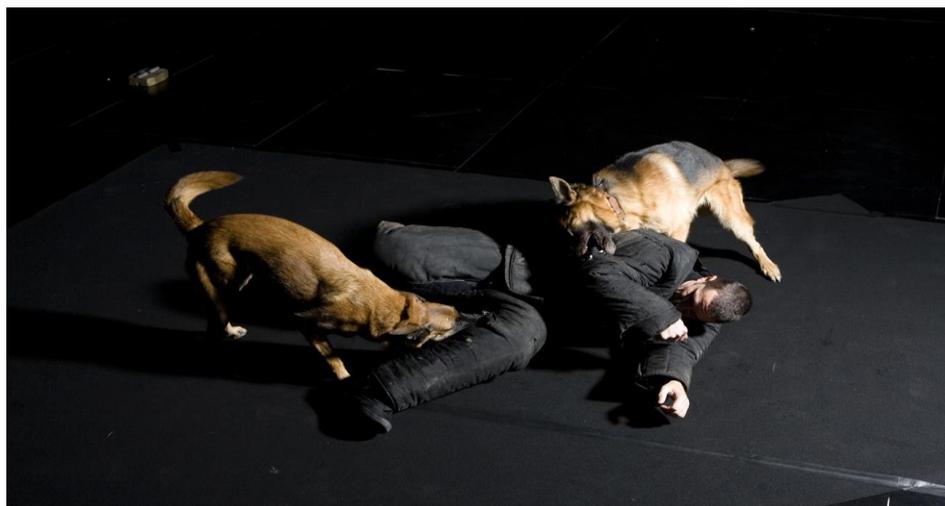
En mi corta experiencia teatral, el tema estético siempre ha sido significativo en cada uno de los montajes que he realizado desde mis primeros trabajos hasta hoy. Como ejemplo está el trabajo *404*, que realicé el año 2006 con un grupo de compañeros de escuela, donde nos propusimos como objetivo principal generar un desplazamiento que no exigiera producir un ambiente teatral en un espacio cotidiano. A raíz de esta idea, creamos un texto que retratara el espíritu de nuestro proyecto: la obra trataba de cuatro sacerdotes que emprendían un viaje en busca de un nuevo destino para reencontrarse con una nueva vida. Así entonces, adaptamos un auto con micrófonos en su interior para poder sacar el sonido al exterior, logrando una suerte de estudio cinematográfico en donde nos tuvimos que adecuar a la realidad que el espacio nos demandaba para poder construir la ficción que proponíamos.



Obra:404. Creación colectiva realizada el año 2006 para el examen de actuación de tercer año de la carrera de teatro. Con un grupo de compañeros de escuela, decidimos crear una instancia que se desmarcara del escenario teatral habitual y que a la vez nos exigiera salir de la sala de clases, por lo que pensamos en utilizar un auto como una forma de habitar un nuevo lugar escénico.

Uno de los sucesos interesantes en este montaje fue que el ocupar un auto —un elemento que tiene una “partitura” o forma específica de utilizarse— nos otorgó de manera inconsciente la posibilidad de resignificar todo lo representado, de resaltar las acciones y enfatizar en lo actoral en lugar de limitarnos. Se rompe la idea preconcebida del auto para situarse en él, encontrando en el escenario la posibilidad de crear un lenguaje no lógico en la utilización del objeto, para así truncar la mayoría de las posibilidades que un espectador espera ver en la utilización de un elemento. Al ser el público parte de este fenómeno, se logra ubicar en un ámbito de lo impredecible en un espacio que genera fabulaciones, lo que consigue ampliar las posibilidades de lo que va a suceder. Mas esta idea de accidente o descontrol —que permitirá un cambio en el receptor— nunca podrá escapar más allá de un rango establecido, lo que atribuyo a la escuela de nosotros los actores, donde en general las formas empleadas no permiten una lectura abierta a todo lo que en la escena pueda pasar, atribuible esto al valor que tiene para el actor la información y la forma en que ésta debe ser emitida. Sin embargo, a partir de lo mencionado puedo torcer la idea de espectáculo teatral para así conseguir una mayor comunión con el público, logrando ver la forma de guiar al

asistente a una experiencia en pos de una sorpresa o conmoción. Pienso que del imprevisto deviene la real reflexión de lo acontecido, ya que luego de vivir un momento de “pura realidad” uno se detiene a reparar en lo experimentado, que proviene de lo visto. El conocer una nueva realidad genera una expectativa y la ventaja es que ésta va en función de algo desconocido, lo que produce un poder de intriga que origina una fuerte atención: querer saber más, nutrirse, conmoverse, pero de forma empírica porque en el teatro lo visto ocurre ahí, frente a sus ojos en vivo y en directo.



Romeo Castelluci. *Inferno*. Aquí el trabajo deja en evidencia cómo la realidad se ocupa como una maniobra para afectar al espectador. No hay accidentes, sólo sucesos o maniobras que impactan de forma consciente a éste.

El año 2009 fui integrante de una compañía de teatro en la que pretendí dar énfasis a algunos de los fenómenos que menciono en este texto, a través de apreciaciones con respecto a la imagen y al tema central que circulaba en la obra. En el montaje *Dos grados celsius* de la compañía de Teatro La Prima, se trató de desarrollar el género de la ciencia ficción desde el teatro. La idea inicial fue intentar producir la elaboración de un lenguaje escénico capaz de representar en imágenes, acciones y diálogos, ideas sobre el teatro en relación al aspecto central de la obra: el holocausto. Pero el proceso dio cuenta de una realidad propia del teatro en nuestro país, la falta de comprensión del acontecer visual como lenguaje primordial. La poca profundización teórica y práctica para desarrollar “la ciencia ficción en el teatro” versus mi choque ideológico con el director, llevaron al proceso por un

camino engorroso y nefasto en algunos aspectos. La intención de desarrollar un fenómeno visual fue desapareciendo en la medida en que el texto dramático se transformó en el único argumento para la materialización del montaje. Por ende, el proceso y resultado a mi parecer fueron errados, debido a que comenzó a surgir la necesidad de construir un relato teatral convencional para no “arriesgar tanto”, cosa que creo que se distanciaba de mi idea inicial. Si en un comienzo tuve incidencia sobre algunas decisiones en relación al trabajo, la dinámica que se fue gestando hizo retraerme y entregarme en forma sumisa a lo que se iba produciendo. El resultante, lejos de ser lo que me sedujo en un comienzo, fue la materialización de un fallido intento. Hoy, con la distancia, reconozco mi frustración por la entrega a un suceso que, con el tiempo, mutó en algo que jamás pretendí.

La ciencia ficción se sustenta a partir de la orientación visual que logra transportar el sentido de realidad, pero la fragilidad visual que entregaba la obra *Dos grados celsius*, más que propiciar un viaje sustentado en la pregnancia de sus imágenes (idea inicial), sólo llevaba a la precariedad constante que nos visitaba tanto por la falta de profesionalismo como la carencia de implementación apropiada, esto por pretender más allá de lo posible: se caían focos, se veía la intención desde el defecto. La falencia se volvió un integrante más del cual nunca nos hicimos cargo.



Obra: Dos grados Celsius. Compañía de teatro La Prima.

Estrenada el 17 de abril del 2009

Pero esta experiencia no fue del todo nefasta, a partir de esto logré terminar de convencerme que la imagen es preponderante y que debía hacerme cargo de materializar esta nueva convicción que me habitaba. La lógica que se pretendió desarrollar en este montaje tenía como único fin el encontrar un nuevo lenguaje, pretensión común en el mundo del arte, pero en la medida que el tiempo pasaba y la obra se armaba veía cómo la falta de identificación de una problemática se transformó en la nueva realidad que implicó la crisis o catástrofe del proyecto; pero de alguna misteriosa forma, esto que ocurría me llenaba de “luces para futuros fuegos”.

El desastre es la alteración al sentido de la realidad. La visualidad como banco de datos se desestabiliza y las imágenes mentales carecen de lógica por la realidad que acontece, en donde lo visto es un desprendimiento de la realidad truncado o motivado por una intención, ya sea en el caso del accidente o del el hecho impulsador.

“La apariencia, la sospecha de que un hecho es familiar y reconocido, pero que al mismo tiempo puede también pertenecer a una ignota raza, debe aflorar y desaparecer continuamente en el escenario”.

Daniel Veronese.

Aprender a habitar después de la catástrofe, usar la ruina como cimiento, como una nueva estructura que permita apropiarse y vivir en la falla, en el error, donde lo peligroso se vuelve bello porque cambia el sentido de lo estético por medio de la experiencia. Lo ocurrido transformó el valor y la idea de la puesta en escena. Todo debía ser parte de un nuevo universo a desarrollar.

Un ejemplo cinematográfico de esto es la película *Alemania, año cero*, rodada en Berlín durante el verano de 1947. En ella, el director Roberto Rossellini pretende generar un relato objetivo y fiel de esta inmensa ciudad destruida, donde tres millones y medio de personas arrastran una existencia espantosa, desesperada. Casi sin rendirse cuentas viven en la tragedia como si fuese su elemento natural, pero no por exceso de ánimo ni por fe, sino por cansancio. Aparece entonces esta idea del surgimiento desde la devastación, donde el operar desde la catástrofe se vuelve un nuevo funcionamiento orgánico, donde el cuerpo responde a un contexto y no a una ideología. Por lo tanto, el encontrar un funcionamiento dentro del accidente es tal vez la manera de expropiar los razonamientos funcionales dentro de un sistema habitable, para que de esta manera el accidente sea el nexos con la idea de organicidad que me gustaría desarrollar en un montaje.



Alemania, año cero (Roberto Rossellini)

Los secretos tienen un cierto misterio que me resulta seductor para trabajar, pues al no poder ver las cosas con tanta claridad permiten de alguna forma que se destruya la idea de una imagen en el espectador, por muy fantástica que ésta sea. También es posible entregar en la imagen una información un tanto más abierta, con el único fin de que ésta pueda señalar algunas cosas para así tener como objetivo exclusivo el provocar una tensión entre el observador y lo observado. Tal como menciona David Lynch en una entrevista que se le realiza en la revista Rolling Stone, donde declara: “Me gusta la idea de que todo espacio esconde mucho bajo él. Alguien puede tener muy buen aspecto y sin embargo estar incubando un montón de enfermedades. Hay montones de cosas oscuras y retorcidas en todos lados, lo que me resulta sumamente atractivo a la hora de buscarlas; por eso a ratos me sumerjo en esa oscuridad y miro a ver qué hay”. Creo que este tipo de elecciones en una puesta en escena podrían posibilitar el ingreso de un lenguaje un tanto distanciado de la cotidianidad, como lo es el teatro en sus reproducciones, dando cabida al asombro dentro de una manera que pareciera poco sorpresiva y permitiendo que se ayude así al ingreso de fenómenos como la magia y lo desconocido en este sistema de convenciones llamado teatro.

“Odio las cosas bonitas y perfectas, prefiero los errores y accidentes. Por eso me gustan los roces y cortes, son como pequeñas flores, son palabras que automáticamente perturban, pero que cuando las ves en la naturaleza y ni siquiera sabes lo que son, pueden parecerte bellas”.

David Lynch a Paul Young, de Buzz en 1993.

Por otra parte, esta forma o manera de ver permite la aparición de elementos que pretenden producir una clara diferencia entre lo raro y lo mágico dentro de mi idea de obra. Mientras lo raro en una puesta en escena puede carecer de propósito estético. Lo mágico es todo lo contrario, debido a que dota de sentido visual, a veces invocador, a los muchos gestos, supersticiones y apariciones de extraños personajes que pueden constituir un universo sumamente sugerente para el espectador. Para tal efecto, constituirá un elemento significativo el ocupar el espacio del teatro como una plataforma única realzadora, la que no debe ser vista como un accesorio más, sino como el soporte de toda creación, debido al poderoso influjo que ejerce sobre las personas, cosas y sucesos que lo habitan y transcurren.

El poder encontrar la manera en que las obras cobren vida —por el mero hecho de estar dominadas por una atmósfera que bañe a todo por igual— es el planteamiento animista que pretendo desarrollar desde la concepción del teatro que he manifestado, determinando una relación muy especial entre los personajes y sus paisajes. De esta forma, la magia es el sistema de indicaciones, o manual técnico, de la puesta en escena. Si la naturaleza del montaje alberga los espíritus que conducen el destino de una obra, las supersticiones, profecías y apariciones de orden mágico constituyen la estrategia de relación que los habitantes o formas poseen para defenderse y hasta para dominar a los espíritus. Entonces esta forma o manera de hacer ver la obra le da una carga anímica a la escena que impacta más allá de las expectativas del espectador de teatro.

Un desprendimiento de esto que menciono es, por ejemplo, el caso de la película *Eraserhead* de David Lynch, donde pueden encontrarse muchos actos aparentemente surrealistas —como la escena en que Henry, el protagonista, echa una moneda a un tarro lleno de agua que está dentro de un cajón— que pueden ser interpretados como gestos habituales de superstición.



David Lynch. Eraserhead. 1977

El aura de misterio viene dada también por la alternancia a la que juegan la realidad y la ensoñación en una obra en donde ésta aparezca. No se trata únicamente de reconocer el importante rol que juega todo lo onírico en una suerte de estilo visual, sino de comprender la vulnerabilidad de los dos ámbitos, realidad y ensoñación en la mente y la vida del espectador, para así entender cuál es el lugar de la mente y la vida de los personajes o de la puesta en cuestión. Aquí la visualidad, más que tener una narrativa constante en función de un discurso, debe permitir un flujo variable entre la realidad y la obra, para así generar en el espectador una condición de imagen que pueda ser continuamente interrumpida por situaciones que deriven de un campo mental que se conecte con los recuerdos, alucinaciones y visiones del asistente. De alguna manera, esto podrá permitir que algunos personajes y ciertas circunstancias parezcan poseer una sobrecarga de energía tal que serán capaces de invadir y/o alterar el espacio y el tiempo que los rodea. La distancia expresa la proximidad o lejanía entre dos objetos o el intervalo de tiempo que transcurre entre dos sucesos, fenómeno que se produce por la ambigüedad que implica el exponer algo que finalmente lo único que consigue es distanciar, aun cuando exista una proximidad casi palpable. Por esto, el tomar distancia es un elemento capaz de constituir este quiebre de expectativa, por la sencilla razón de que genera una proximidad ficticia quebrantada en el ámbito sensorial desde lo visual.

En la actualidad, todo lo que percibimos como parte de nuestra realidad lo justificamos de alguna forma; es difícil encontrar hoy por hoy algo que escape a alguna lógica preestablecida. Todo lo validado socialmente debe tener un grado de justificación condicionado a su vinculación con lo real y lo tangible para ser aprobado, debido a la importancia de la validación en el acto de percibir. El ver cada vez se vincula más al comprender, pero ¿qué ocurre cuando sabemos que lo que vemos nos propone un mundo de cuestionamientos y asombro, donde no hay ningún elemento o signo que nos permita distinguir desde dónde proviene?

Me interesa de qué manera se puede mostrar el ilusionismo como vía propositiva de un dispositivo que permita al espectador replantear lo que tenemos concebido como idea de realidad. El asunto principal de esto recae en una cuestión de perspectiva, ya que todo pasa por un buen manejo de las situaciones mediante la significancia de la mirada del espectador, que tiene como único fin divertir y encontrar la manera más propicia de abordar

una nueva realidad que se diferencie de la que se propone. El escepticismo a lo sobrenatural, en esta época provista de tanta información supuestamente tangible, nos lleva a cuestionar, creo yo, todo lo que provenga del ámbito de lo desconocido. La acostumbrada proximidad de los elementos, a la que tenemos acceso como género humano, nos hace creer que está todo a nuestro alcance y que lo que no lo está es difuso o raro. En ciertas estructuras sociales —grupos que son admitidos socialmente porque han logrado perdurar a lo largo de la historia, como la religión, las sectas, etcétera— existe la fantasía o la facilidad de creer en lo no tangible, debido a que el hombre tiene una necesidad intrínseca de creer en algo más allá de sí mismo para justificar su origen. No obstante, cada vez que la tecnología y los avances de la modernidad pretenden establecer una autosuficiencia en la vida del hombre desestiman, al mismo tiempo, todo lo que proviene de la imaginación. Lo que consigue el ilusionismo es un grado de abstracción que permite al espectador de algún modo descansar de la realidad, lograr una conmoción, debido a que presenciar algo que no es más que un imprevisto, un sin sentido de lo que se acostumbra a ver, es una forma de encontrar un refugio al hermetismo que tiene esta estructura social que nos priva del privilegio de fabular o simplemente de desconcertarnos. El fabular, el sorprendernos, es uno de los objetivos de la magia, la que mediante ilusiones logra conmovernos al punto de abstraernos de la realidad. Por ejemplo, en el caso de un público de entre 20 y 55 años en promedio, la magia tiene un poder más significativo y es porque tiene un grado de irrupción mayor en sus estructuras mentales, ya que a medida que más años se tiene más estructuradas son las ideas de realidad que la gente posee. Por ende, el presentarles un fenómeno que trunque esa idea adquiere un valor que escapa del cotidiano, a mi parecer.

El redactar este escrito me llevó a enfrentar preguntas con respecto al ejercicio de efectuar una puesta escena y la implicancia de esto en la percepción del espectador. Antes no había tenido una instancia que me volviera consiente del real impacto de tener la atención de un grupo de personas en un acto en vivo y en directo. Mis fuentes más recurrentes de estímulos visuales por lo general venían del mundo de la televisión y cine, ya que en el caso del teatro, producto de sus formalismos, éste no lograba cautivarme de forma consistente. Todo esto se revirtió con la mirada de un autor que mucho se nutre de estas fuentes y que logró transformar en mis primeros años la idea del trabajo teatral, por lo cual ahora que transcurrí por este camino de preguntas y aciertos a través de este escrito,

utilizaré las palabras de esta persona que convirtió mi vínculo como espectador de teatro y mis intenciones en esta instancia de creación artística. Esa mirada dotada es de Alexis Moreno, integrante y creador de la Compañía de Teatro La María, quien ha sido un referente significativo en la escena local y al cual le realicé una entrevista para sumarla a este texto. De todas las preguntas que le hice utilizo la más significativa, que resume todo ese encuentro a un fragmento que coloco a continuación, en donde él responde acerca de la importancia del dispositivo escénico y cómo los elementos que lo conforman consiguen generar una aproximación a la puesta en escena.

“Me seduce la vida que adquiere el espacio. Un espacio, un dispositivo, es justamente eso, la posibilidad de evolución. No un hoyo seco dentro del cual es posible el mundo de la palabra convertida en voz, donde se revela ante el espectador un grupo de intérpretes de la realidad y sus deformaciones. En estos tiempos el teatro ES PUESTA EN ESCENA. La puesta en escena es nuestro mayor patrimonio teatral, el trozo de Chile en el teatro es el espacio dentro del cual sucede el fenómeno.

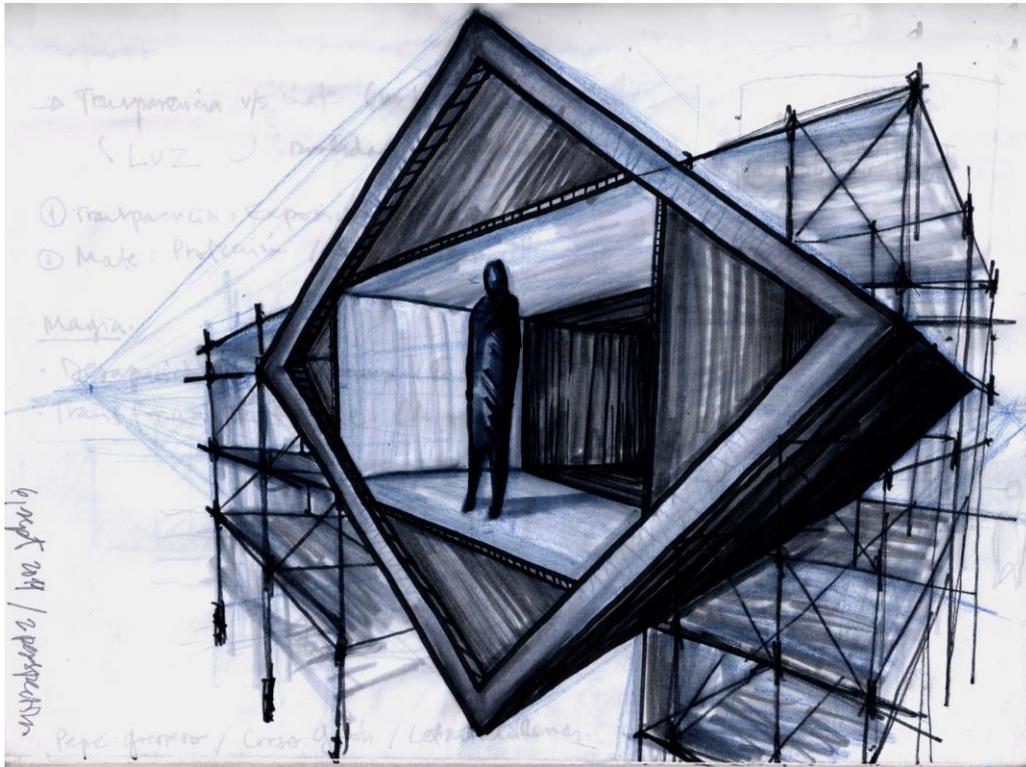
Asimismo, los efectos son catalizadores del habitar evolucionado de los cuerpos de los actores. Los efectos o trucos en mis obras son parte del lenguaje, de la convención que se debe aceptar para que todo lo que suceda sea real”.



Alexis Moreno. Teatro La María. *Abel*. Octubre 2007 Teatro U. Mayor

Destino

Todo el proceso de tesis fue una instancia donde me propuse revertir lo que a mis ojos se imponía como realidad de estudiante del Magíster de Artes Visuales, donde el ámbito retórico, en algunos casos, no daba cuenta de la realidad de obra de cada artista o compañero que tuve. Porque mi dificultad de resolver un escrito no se vinculaba con mi capacidad resolutive, por ende me propuse realizar un trabajo textual que diera cuenta de una apuesta que me exigiera realizar, en la medida de lo posible, lo que propongo como tesis. Así, mi intención fue plasmar un escrito que materializara mis pretensiones en la puesta en escena y además poder direccionar un camino en torno al trabajo, ya que de alguna forma lo que postulo en esta tesis fueron los hitos a desarrollar en mi trabajo. Todo esto se llevó a cabo a lo largo de dos años, en donde todo comenzó como un proyecto para materializar mis ideas en torno al teatro. La primera maniobra fue la incorporación del ilusionismo al trabajo de puesta en escena, ya que mi idea inicial era realizar un trabajo teatral que tuviera momentos ilusorios que sublimaran ciertos hitos de la obra. Pero mi falta de claridad con respecto a los objetivos del proyecto, tenían que ver con el hecho de tanto pensar y dejar de hacer. Siempre mis procesos fueron vinculados a lo teatral, por ende no sabía cómo dirigir o elegir los elementos que configurarían mi forma de llevar a cabo este trabajo totalmente rupturista. Todo lo teórico que activaba el interés de muchos se fue diluyendo a medida que pasaba el tiempo y no encontraba la forma de materializar la propuesta de trabajo. En la primera etapa comencé a trabajar con actores y escribí un texto para convocar gente a esta apuesta, pero nada de lo que ocurrió tenía que ver con lo que en algún momento imaginé. De hecho, mi forma de ver la obra no se relacionaba con el camino que estaba realizando.



Boceto escenográfico obra Destino. Realizado por Antonia Casanova, 2012.

El proyecto Destino surge de una detención involuntaria que me llevó a conectarme con cosas impensadas para mí, pues tuve un accidente que me llevó a estar casi tres meses en cama sin poder caminar. En mi desesperación intenté millones de fórmulas para escapar del tedio, en donde en un intento por vez primera leí el texto de Sófocles, *Edipo*. Lo hice porque sentí que así debía ser, ya que nunca en mis años de escuela lo había leído. Al hacerlo lo que más me llamó la atención fue la figura del destino, lo que vinculé inmediatamente con la idea que tenía en la tesis acerca del ilusionismo. Por ende, esta fuerza sobrenatural que afectaba la vida de los hombres de forma irrevocable fue lo más propicio para mí a la hora de pensar en el nombre que debía llevar el proyecto. Quizás el proceso fue lo más vinculante a la figura del destino, más que la obra misma, ya que todo lo que permitió la materialización de esto parecía estar más allá de mi jurisdicción. Mi forma de hacer se vio modificada por mi forma de pensar: el trabajo me permitió enfrentar la idea del teatro desde otro lugar. Esto comenzó con mis encuentros con Álvaro Quevedo, quien me asistió desde su disciplina, el ilusionismo, donde terminé por percatarme que la magia o el efecto de ésta no estaba contenida en el truco, sino en la imagen que emerge mediante un

acto y cómo esa imagen afecta nuestro intelecto haciendo ver una nueva realidad. A raíz de esto mi enfoque cambió con respecto a los resultados que en la obra debían existir.



Ensayo de la obra Destino Mayo 2013

Vi en la puesta en escena una posibilidad y forma que antes nunca pensé: el crear un ejercicio visual que le permitiera al espectador poder completar y que activara su campo sensorial, lo que en el momento de presenciarlo me sedujo por completo. El proceso de trabajo fue largo y complejo: se fue gente a mitad de camino por rupturas, crisis y toda una serie de situaciones que me llevaron a la convicción de que esto se debía hacer y no posponer más la realización del proyecto.

El resultado fue un trabajo de puesta en escena que se desmarcó de todo convencionalismo, y que me mostró que el único camino para que emerja una obra supeditada a la imagen debe ser escuchar la naturaleza de los componentes y ver cómo la suma de estos factores permiten en la escena que surja la orgánica de la obra.

Para que haya experiencia de algo tiene que haber una alteración al normal funcionamiento, dejando de esta manera a la ruina como el hecho de irrupción. Entonces, la “falla” a la vista es el lugar de la verdad moderna, en donde el fracaso es el dispositivo técnico para un nuevo lenguaje.

Conclusión.

Todo es información, todo lo digerimos desde una determinada perspectiva. Pero el encontrar nuevas cosas, el descubrir, el sorprenderse, son situaciones que anhelamos aun cuando no hacemos nada para vivenciarlas, lo que atribuyo a la simple razón de no querer correr riesgos. La experiencia es experimentación, juego de palabras que me hace pensar que hay un vínculo existente entre ambas cosas: “El que no se arriesga no cruza el río”. El miedo que nos acompaña en diversas situaciones, tanto de forma directa como subterránea, es lo que en muchos casos no nos deja vivir nuevas realidades. La experiencia del padecimiento anula toda intención de interpretar a la hora de ser receptor de algo, destruye la coraza del espectador frente a lo que le pueda ocurrir. La vida está tan complejamente tramada que buscar nuevos espacios o formas, de acuerdo a la perspectiva individual, significa un hallazgo que implica una revolución o reformulación a la idea de realidad a partir de una puesta en escena. Al sorprendernos nos damos cuenta de que estamos vivos, vemos los “límites” de lo que se nos muestra y, a la vez, inconscientemente reconocemos a los nuestros. La naturaleza ejecuta sus actividades sin fronteras conscientes, a diferencia nuestra en que la mayoría de las cosas que hacemos son parte de lo ya establecido como posible. Pero, ¿qué hay en un imposible?, ¿qué parece tan seductor en aquello que es lejano y que no nos pertenece?, ¿por qué torcerle la mano al destino y tratar de hacer cosas que inicialmente no creímos poder hacer? Crear formas de llegar a la luna, de volar por los aires, son signos de evolución que sólo otorgan poder a quienes manejan la realidad de acuerdo a las posibilidades de su voluntad. El poder es una herramienta que permite mucho en esta sociedad: seduce, cautiva.

El teatro es un espectáculo en donde, al igual que muchas otras cosas, la imagen es uno de los elementos significativos en la entrega del sentido que se quiere transmitir. El texto adquiere más elocuencia en la medida en que lo visto sea coherente con lo que se dice, pero no en el sentido de que tengan que ir en la misma dirección, sino en que ambos deben servir para potenciar la idea o el espíritu de lo que se quiere transmitir para que así aparezca la forma subterránea del texto. El actor debe manejar su cuerpo de forma tal de poder transferir elocuentemente lo que le corresponde decir por texto, de encontrar una verdad escénica, una forma de decir, una manera de actuar o interpretar quizás relativa,

pero clave al menos para que el espectador comprenda, viva y experimente con lo que él ejecuta dentro de una obra: el que el actor se involucre con su trabajo elocuentemente será la forma de transferir autenticidad en lo elegido para exhibir. Con la puesta en escena creo que debe ser lo mismo, ya que el lenguaje narrativo en la escena es un elemento considerable que se tiene que conjugar con la realidad. La realidad es un elemento subjetivo que está sujeto a perspectivas, por lo que la manera o forma en que se transmitan las cosas será el camino que le permitirá al espectador involucrarse con lo visto.



Imagen de un accidente buscada en internet para transmitir el efecto de la catarsis desde el cotidiano

Agradecimientos

Agradecer a mi mujer Antonia con quien codirigí el proyecto Destino. Por ser siempre mi luz y por mostrarme el camino. A mis dos hijas Helena y Ana por ser la magia que me da fuerzas cada mañana, día a día, momento a momento. A mi madre por contenerme y apoyarme siempre. A mi hermana por su ayuda en este texto y en muchas más cosas. A Gonzalo Díaz por permitirme conocerlo más mediante nuestro trabajo en la tesis. A mi padre por su vida en el arte y la pedagogía, por su idea de que yo cursara este magister que me abrió las puertas a nuevos mundos.

Agradezco todo lo vivido y las maravillosas personas que me ayudaron a entender lo necesario para seguir.

BIBLIOGRAFIA

Stanislavski, Constantin, La construcción del personaje. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Stanislavski, Constantin, Manual del actor. Tlalnepantla Edo. De México: Editorial Diana, 2002.

Hispano, Andres, Claro Oscuro Americano David Lynch.. Madrid: Glénnat, 1998