



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

---

**PROYECTO VITRINAS**

**Una especialidad que determina un hacer directorial**

**Tesis para optar por el grado de Magíster en Artes  
Mención: Dirección Teatral**

DANILO PATRICIO LLANOS QUEZADA

---

Profesor Guía: Mauricio Barría  
Santiago, Chile 2016

## Agradecimientos

- A mi familia (Papá, Mamá, Abuelita, Hermano) porque entienden con amor lo que yo siempre he querido.
- A Ximena Flores y el Teatro Escuela La Matriz de Valparaíso, por mostrarme el teatro y decirme que era lo que había que hacer. Por su amor y su furia.
- A mis compañeras y compañeros, amigas y amigos del Centro de Investigación Teatro la Peste, por ser el lugar en donde se inicia todo esto. Por el amor, la disciplina, la libertad, por el riesgo.
- A mis amigos de la calle Santa Rita del Cerro Yungay en Valparaíso, por nunca dejar que me fuera, por siempre hacerme sentir vivo. Por hacerme reír.
- A mis alumnos del Liceo Artístico Guillermo Gronemeyer de Quilpué, por hacerme entender que todo siempre puede ser más simple.
- A Rodolfo Cepeda por su entrega y lealtad.
- A mi profesor guía Mauricio Barría, por su inmensa sensibilidad y humanidad.
- -A mi Profesor Marcos Guzmán, por su generosidad, inteligencia y sensibilidad.
- A Christian Riquelme, Víctor Vargas, Alexander Castillo, Denisse Duarte, Miguel Alwayay, Andrés Ulloa, Mauricio López, por haber aportado con un enorme grano de arena en este proceso.
- A mis compañeros del magíster, por su amistad, amor, humildad y sabiduría.
- A todos quienes me han abrazado en estos dos años de arduo trabajo. A todos mis amigos y compañeros que saben lo que esto ha significado.
- A Nicanor, por todo. Por todo, por todo, por todo.
- A Katty López, por todo. Por todo, por todo, por todo.

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	6
CAPÍTULO I.....	12
LA BÚSQUEDA DE UN SOPORTE CONCEPTUAL.....	12
A.- EL ORIGEN. LO QUE FUNDA LA IDEA. PROYECTO VITRINAS; EPISODIOS DE CUERPOS EN EL CAOS9.....	14
B.- CREACIÓN MARGINAL. LA COYUNTURA DE LA RESISTENCIA POLÍTICA. SOBRE RESISTENCIA EN EL ARTE.....	18
C.- LA IDENTIDAD COMO FACTOR DE CREACIÓN.....	22
D.- EL LUGAR MEMORIOSO. UN REFERENTE POLÍTICO DE CREACIÓN.....	25
E.- LOS SUEÑOS; FUGA Y REVELACIÓN. HALLAZGO Y TRANSGRESIÓN .....	29
CAPITULO II.....	33
REFERENCIAS AFINES A LAS NOCIONES ESPACIALES BUSCADAS .....	33
A.    EL CONTEXTO CATASTRÓFICO Y LA PERTINENCIA CONTEMPORÁNEA DEL <i>SITE ESPECIFIC</i> .....	33
<i>a.1 El acercamiento con el Site Especific</i> .....	37
<i>a.2 Desglose y Desarrollo de proyecciones conceptuales buscadas o descartadas en el hacer de un site especific; Proyecto Vitrinas: ENSAYO.</i> .....	42
B.- EL VITRINISMO. UNA REFERENCIA. UNA DISTANCIA DESDE EL OBJETIVO .....	52
CAPITULO III .....	60
OTRAS EXPERIENCIAS REFERENCIALES. SIMILITUDES Y DIFERENCIAS. ....	60
A.- TEATRO CONTAINER.....	62
<i>a.1. Reseña</i> .....	62
<i>a.2. Asociaciones inmediatas con el investigador / director</i> .....	63
<i>a.3. Semejanzas</i> .....	70
<i>a.4. Diferencias</i> .....	73
B.- GALERÍA DE ARTE, VITRINA H 10 .....	75
<i>b.1. Reseña.</i> .....	75
<i>b.2. Semejanzas</i> .....	79
<i>b.3. Diferencias</i> .....	81
CAPITULO IV.....	83
PROYECTO CREATIVO: .....	83
PUESTA EN ESCENA MONTAJE TEATRAL ENSAYO.....	83
A.    RESUMEN GENERAL DE PROYECTO DE CREACIÓN.....	83
B.    PROYECTO VITRINAS; EPISODIO II. HALLAZGO, REVELACIÓN Y DESEO .....	83

<b><i>b.1. Directrices para abordar el proceso de creación en Proyecto Vitrinas. Material Referencial</i></b> .....	85
<b><i>b.2. En torno a la Metodología que propone Proyecto Vitrinas para el trabajo de cada uno de sus montajes</i></b> .....	92
<b>C. PROPUESTA ARTÍSTICA DE MONTAJE ENSAYO.</b> .....	94
<b><i>c.1. Ficha Técnica Montaje</i></b> .....	94
<b><i>c.2. Planteo teórico para Puesta en Escena ENSAYO. Propuesta de Dirección: Danilo Llanos Quezada</i></b> .....	98
<b><i>c.3. - Asociación entre obra y vitrina. Desde donde surge la creación</i></b> .....	105
<b><i>c.4. Referentes</i></b> .....	106
<b><i>c.5. Propuesta Espacial</i></b> .....	107
<b><i>c.6. Procedimientos para encarar los conceptos entregados por el formato Proyecto Vitrinas</i></b> .....	112
<b><i>c.7. Orden jerárquico de los conceptos claves (de los entregados por la dirección general de proyecto Vitrinas) que definen la puesta en escena y explique por qué.</i></b> 116	
<b><i>c.8. Orden jerárquico de los conceptos claves (Definidos por el director) que están definiendo la puesta en escena y explique por qué. (En lo espacial)</i></b> .....	117
<b><i>c.9. Hitos de la pieza. Proyección escénica de ENSAYO</i></b> .....	118
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	123
<b>A.- LO ESPACIAL Y SU DETERMINACIÓN PARA LA CREACIÓN DE ENSAYO.</b> .....	124
<b>B. LA MIRADA DEL ESPECTADOR</b> .....	132
<b>C.- PROCEDIMIENTOS CLAVES PARA LA CREACIÓN</b> .....	134
<b>D.- LA INCESANTE TENSIÓN DE LO TEATRAL:</b> .....	141
<b>E. LO ACTORAL. PROCEDIMIENTOS Y MIRADAS EN TORNOS A LA ACTUACIÓN.</b> .....	144
<b>F. NUEVOS CONCEPTOS QUE SE ARTICULAN PARA CONFIGURAR</b> .....	147
<b>G. LA CONFIGURACIÓN DE UNA OBRA DE TEATRO BASADA EN LA ESPACIALIDAD Y DETERMINADA POR UN FLUJO SÍGNICO PER SE</b> .....	149
<b>H. LA DRAMATURGIA DETERMINADA</b> .....	150
<b>I. EL MANIFIESTO REFERENCIAL. UNA BÚSQUEDA QUE DEBE CONTINUAR</b> .....	154
<b>ANEXOS</b> .....	155
<b>1.- DRAMATURGIA OBRA ENSAYO.</b> .....	155
<b>2.- CUESTIONARIOS</b> .....	161
<b>3.- TRÍPTICO DE DIFUSIÓN PROYECTO VITRINAS. EPISODIO II. HALLAZGO, REVELACIÓN Y DESEO</b> .....	182
<b>4.- FOTOGRAFÍAS PROCESO. FUNCIONES OBRA ENSAYO</b> .....	184
<b>5.- EXPERIENCIA ANTERIOR: PROYECTO VITRINAS; EPISODIOS DE CUERPOS EN EL CAOS</b> .....	201
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	204

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

		Página
Foto 1:	Plano Diseño escenográfico Secreto de Camarín.	65
Foto 2:	Proyección Diseño escenográfico Secreto de Camarín.	65
Foto 3:	Proyección Diseño escenográfico Secreto de Camarín	66
Foto 4:	Escena Secreto de Camarín. Dispositivo Escénico.	67
Foto 5:	Escena Secreto de Camarín. Dispositivo Escénico.	68
Foto 6:	Entrada del Público a Función de Secreto de Camarín.	69
Foto 7:	Galería de artes Visuales h-10.	76
Foto 8:	Galería de artes Visuales h-10.	77
Foto 9:	Portada de Libro compilatorio de obras exhibidas en Galería h-10.	78
Foto 10:	Frontis Tienda Blanca Nieves.	95
Foto 11:	Escena de montaje ENSAYO.	97
Foto 12:	Frontis Tienda Blanca Nieves	106
Foto 13:	Espacio Vacío Dispositivo Escénico montaje ENSAYO.	108
Foto 14:	Espacio Vacío Dispositivo Escénico montaje ENSAYO.	109
Foto 15:	Instalación paralela a montaje ENSAYO.	111
Foto 16:	Frontis Tienda Blanca Nieves.	126
Foto 17:	Frontis Tienda Blanca Nieves.	127
Foto 18:	Escena Montaje ENSAYO.	130
Foto 19:	Público en función de Montaje ENSAYO.	133
Foto 20:	Frontis montaje ENSAYO. Telón Inicial.	137
Foto 21:	Planos Vitrina Tienda Blanca Nieves.	139
Foto 22:	Planos Vitrina Tienda Blanca Nieves.	139
Foto 23:	Escena Montaje ENSAYO.	141
Foto 24:	Montaje ENSAYO.	146
Foto 25:	Montaje ENSAYO.	146

## INTRODUCCIÓN

“La actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tiene una esencia inmutable.”  
(Nicolás Borriaud)

La presente investigación aborda uno de los territorios más dinámicos que puede tener el ejercicio de la dirección teatral. Me refiero al fenómeno de la espacialidad, acotada ésta a un formato no convencional en el despliegue de la teatralidad y, a las configuraciones prácticas desde el campo de la dirección teatral. El tema fundamental del proyecto radica en el levantamiento de principios procedimentales básicos y/o preliminares para la constitución de una espacialidad particular y autoral de un relato teatral enmarcado en un formato no convencional como lo son las Vitrinas de Locales de Comercio Minoritario de la ciudad de Valparaíso, Chile. Se plantea una hipótesis previa basada en que esta espacialidad que se pretende abordar (vitrina o escaparate) puede eventualmente llegar a contener no tan solo un “lugar estético” o meramente formal de la escena, sino que también un espacio en donde se inscriba – en cada ejercicio de creación- una espacialidad teatral particular, única y funcional, con leyes procedimentales de puesta en escena y de actuación, absolutamente propias de las premisas estudiadas y extraídas del formato abordado y, que sean exclusivas de esta instancia escénica. El objetivo entonces será generar procedimientos de puesta en escena orientados para este formato. Para proyectar una investigación desde la espacialidad en lo teatral, entenderemos ésta como un engranaje sígnico que no es autónomo ni responde a una mera idea de “escenografía”. Nos distanciaremos de la noción escenográfica decorativa definida -en una de sus dimensiones- por Patrice Pavis (2007) en su Diccionario del Teatro y, en donde es entendida como la “organización del escenario y el espacio teatral” (p.164). Se intenta, entonces configurar la idea de Dispositivo Escénico, en donde la constitución de toda narración escénica y su construcción material (puesta en escena) está definida por el sistema de relaciones que allí presentan; una idea que también aborda Pavis (2007) en su

Diccionario definiendo que “el dispositivo escénico visualiza las relaciones” (p.140).

El ejercicio investigativo que se propone, nos debiera conducir al espacio en donde se discuten las tensiones respecto a la(s) espacialidad(es) y sus formas procedimentales desplegadas desde el territorio de la dirección; es lo directorial el centro del problema en tanto lugar de interés dentro del amplio espectro escénico. Es también una consolidación y deslizamiento de una poética desplegada en el trabajo directorial de este investigador en 11 años de trayectoria. La especificidad de la investigación estará centrada en explorar la densidad que puede tener este formato en lo que se refiere al espacio escénico, al dispositivo contenedor del relato instalado. La mirada del director estará enfocada en sostener la hipótesis de que la espacialidad – saturada de memoria y pre relatos que ofrece la Vitrina escogida - condiciona per se el quehacer creativo y, lejos de tomarlo como un factor negativo en las decisiones, la intención es que el director lo aborde desde su complejidad discursiva ya establecida o, como un material más en las posibilidades de la experiencia escénica a desarrollar. El marco investigativo entonces son, en síntesis, dos: la dirección y sus procedimientos; vinculados a la espacialidad en un formato escénico no convencional. Los fundamentos y preguntas que desde allí se desprendan, funcionarán como factor de experimentación e investigación, por lo tanto de aparición de conocimientos nuevos en el quehacer directorial.

La Investigación se plantea dentro de sus propósitos creativos, dar una nueva lectura a un espacio genuinamente comercial. Nace entonces, la necesidad obligada de profundizar en las diversas capas de complejidad creativa que constituyen esta nueva espacialidad ofrecida a la teatralidad contemporánea y, fundamentalmente al abanico de posibilidades estéticas en tanto construcción discursiva de un espacio teatral.

En términos metodológicos, la investigación comenzará en su primer capítulo, abordando conceptos que pertenecen al territorio autoral de este director –investigador: Memoria, Territorio, Identidad, Los Sueños. En el fondo,

dar cuenta de una mirada en torno a los lugares estéticos y generadores de discurso que son parte intrínseca en las operaciones directoriales de este investigador. Este segmento tiene como intención preliminar establecer una contextualización procedimental respecto de los orígenes de la idea y, de cómo ésta dialoga – en una dimensión tensional- con citas contextuales ligadas a un territorio.

Avanzaremos en el análisis integrando a la discusión nomenclaturas conceptuales que fundamentalmente otorgarán discusión teórica a la construcción de la investigación con características autónomas vinculadas a nomenclaturas estéticas como el Site Specific, en el intento de ofrecer procedimientos que se acerquen o distancien a las aplicaciones directoriales que se desplegarán en esta investigación. Serán espacios de reflexión del Site Specific, extraídos desde su experiencia en las artes visuales en donde su aplicación se centra fundamentalmente en la escultura.

Pondremos en circulación también una disciplina que – debido al espacio en el que se pretende situar el gesto de creación- es pertinente a la hora de citar procedimientos, conceptos y proyecciones artísticas en la elaboración del dispositivo escénico y su reflexión. El Vitrinismo será entonces un espacio necesario para comprender, asociar y/o descartar cuestiones elementales a la hora de definir una cierta mirada directorial en torno a Proyecto Vitrinas. También nos sitúa en el contexto disciplinar que es claramente afín a lo que se gesta como motor investigativo.

Dialogaremos también con experiencias que despliegan su quehacer artístico en espacios que se vinculan con aspectos propuestos en esta investigación y que, fundamentalmente realizan o realizaron su trabajo en Valparaíso. Puntualmente estudiaremos la Experiencia de la Sala de Exposiciones H-10 y todas sus premisas esbozadas para la constitución de un espacio que albergó a las artes Visuales Contemporáneas. También profundizaremos en las experiencias transdisciplinares en tanto objeto de

exhibición y creación que ha significado el hito (los) establecido por El Festival Teatro Container de Valparaíso.

Posteriormente se dará pié al proceso práctico, que radica en la intervención escénica de una Vitrina de un local comercial de Valparaíso, específicamente la Tienda Blanca Nieves ubicada en Calle Victoria 2336<sup>1</sup>. Allí se desplegarán las premisas planteadas en la etapa teórica, así como también las ideas emanadas desde el imaginario del director de esta investigación. El montaje a realizar se denomina ENSAYO y está dentro del contexto de la Segunda Experiencia de Proyecto Vitriñas organizado por el Centro de Investigación Teatro La Peste de Valparaíso que en esta oportunidad lleva por nombre: “Proyecto Vitriñas: Episodio II. Hallazgo, Revelación y Deseo”. Trabajaremos desde la idea de investigación aplicada, basándonos en la Holandesa Henk Borgdorff y su libro: “El debate sobre la investigación en las artes” (2006) en donde plantea la idea metodológica de aplicación como un recurso de acción eficaz definido por ella como “práctica como investigación” (p.10). Será esta la articulación metodológica que conducirá la aparición de las conclusiones buscadas y las respuestas a la pregunta que inicialmente funda este proceso investigativo. Las premisas que definirán tal o cual espacio a desplegar como contenedor de la(s) teatralidad(es), serán extraídas desde el ya antes mencionado Manifiesto Estético Referencial. Dicho material – el manifiesto- tendrá múltiples dimensiones extraídas del estudio fundamentalmente práctico de la investigación. Allí se transitará por componentes dramaturgicos actorales y de dispositivo escénico, así como también en aspectos de producción teatral. Sin embargo, para efectos de esta investigación –ya lo hemos dicho- el acento en estos procedimientos estará en los aspectos espaciales, reflexiones y operaciones en torno a la puesta en escena y la hipótesis planteada en esta investigación basada en lo determinante y/o condicionadora que pueda llegar a ser este formato y sus

---

<sup>11</sup> La empresa fue fundada en 1952; con el nombre de fantasía “Casa Blanca Nieves” por los hermanos Jesús López Barturen y José Antonio López Barturen. En un principio el negocio se basa en la fabricación propia y venta de ropa interior, lencería y vestuario de damas, como de varones. Luego en los años 60 se comenzó a fabricar uniformes escolares, ropa de trabajo y ropa de empresas, lo que fue tomando relevancia como rubro principal. Actualmente la empresa está trabajando estas ropas como productos principales, es decir; ropa escolar, laboral junto con ropa corporativa. <http://www.blancanieves.cl/>

particularidades materiales. Será también un material testimonial que dé cuenta de la experiencia. Entenderlo como una reflexión viva y por cierto dinámica, es decir, puede mutar y variar en cada nuevo trabajo como proyecto vitrinas. Es un material referencial, más no un Dogma Teatral. Cuando me refiero a un material testimonial y referencial que dé cuenta de una experiencia y a partir de aquello sugerir procedimientos, estamos teniendo como referente El Teatro y su Doble de Antonin Artaud, El Teatro de la Muerte de Tadeuz Kantor; textos que son íconos en la historia del teatro contemporáneo, sin embargo no se instalan como un único procedimiento, sino que dan cuenta de un testimonio que inspira más que obliga.

El contenido discursivo que el director hará dialogar con el que ofrecen la Vitrina escogida, está centrada en aquella noción de LA PATRIA impuesta y su veneración construida fascistamente desde el espacio escolar. La Intención de querer poner al servicio de esta puesta en escena radica fundamentalmente en que en el local escogido se “ofrecen” productos vinculados a las banderas de guerras escolares. Material sígnico altamente tradicional en Valparaíso. Con ese contenido realizamos un material escénico que conlleva una reflexión profunda en donde se desarticula la noción de patria esgrimida incluso en el propio local deslizándose hacia un lugar más amplio. Se utilizan códigos extraídos del espacio – local, para fundar una nueva caligrafía escénica que cuente una historia porteña a partir de la puesta en tensión de una cierta tradición también chilena y patriarcal. Entonces, la pertinencia del discurso de la pieza ENSAYO, se manifiesta desde el acercamiento con el objeto sígnico que contiene la vitrina: su oferta atiborrada de chilenidad y escolaridad. La idea desde su concepción – y se investigará para que sea así también en su desarrollo - es que sea determinada por el espacio escogido.

El enfoque investigativo de esta tesis radica fundamentalmente en construir un procedimiento desde lo que este director posee como material autoral en sus 14 años de trayectoria ligada a un grupo artístico estable. Es innegable la opción de habitar la complejidad directorial desde una búsqueda permanente en la propia problematización de esa mirada desarrollada en este

camino artístico. En ese sentido, en el corpus investigativo propuesto notaremos siempre un relato proyectado desde y para la experiencia particular de este director, buscando entonces consolidar – o levantar- una poética de la escena que otorgue cimientos autorales en el quehacer particular proyectando un camino que allane la posibilidad de continuar en la búsqueda incesante y furiosa de ese lugar artístico propio.

Esta advertencia introductoria nos sitúa en el campo más narrativo de la experiencia. Una opción que viene a dar cuenta de un proceso que ha devenido en el propio problema autoral que se pretende poner en tensión. Con todo, planteamos una investigación que roza lo testimonial, desde el punto de vista de los modos realizados y proyectados en el territorio de la dirección y sus procedimientos para situarse en el campo de la espacialidad. Apostamos, entonces a encontrar un soporte teórico que problematice la autoría, partiendo en un primer acercamiento narrativo de la experiencia, por lo tanto, dejaremos de manifiesto en este apartado que nuestro norte investigativo no será parte de un marco teórico, pero sin de un marco poético. Este orden intencionado determinará la aparición de un corpus conceptual y teórico que articule las tensiones espaciales y directoriales buscadas.

Proyecto Vitrinas, a través de esta investigación, intenta ser un aporte a la disciplina teatral y en específico al campo de la dirección, fundamentalmente en el ofrecimiento de un espacio que permite implícitamente la experimentación, además de no solo pensar aquellos fenómenos que allí emerjan, sino que también sistematizarlos y categorizarlos en base a procedimientos que se transformen en un material directorial.

## CAPÍTULO I

### LA BÚSQUEDA DE UN SOPORTE CONCEPTUAL

El Centro de Investigación Teatro La Peste – contexto en el que se desarrolla esta investigación y agrupación a la que pertenezco desarrollando mi oficio de director- en sus 15 años de trayectoria se ha caracterizado por proponer espacios para la creación, que derivan en prácticas escénicas encaradas con una reflexión, crítica y estética particular. Siempre intentando proponer preguntas a partir de temas complejos y coyunturales. Cada apuesta creativa ha sido una experiencia investigativa profunda tanto de los temas, como de las formas, recursos y estrategias teatrales, generando hitos importantes en el quehacer artístico del grupo, siendo también un aporte al desarrollo del teatro regional. En esta oportunidad y, a propósito de la figura de Centro de Investigación, aparece la necesidad de reflexionar en torno a procedimientos que se están gestando como núcleo creativo, en particular a la emergencia de un formato investigado que reúne elementos ya previamente trabajado por Teatro La Peste en sus distintas fases creativas, pero que ahora confluyen en la aparición de un espacio de creación experimental que precisa de ser categorizado, entendido y proyectado, fundamentalmente desde el territorio de la espacialidad y sus complejidades para ser abordadas desde lo directorial. Entenderemos la aparición de hitos para investigar asumiendo las premisas que por ejemplo plantea Pedro Alberto Cruz (2011), consejero de cultura y turismo de la región de Murcia, España en uno de los prólogos del libro

“Repensar la Dramaturgia”: “La aparición de nuevos lenguajes y signos de comunicación en la sociedad actual ha derivado en la utilización de nuevas formas de construcción dramática en la escena contemporánea”. Como Centro de Investigación entendemos el objeto de estudio como un flujo constante y necesario para la atenta mirada de los nuevos modos de producción en la escena que son fruto también de una sociedad líquida que ofrece cambios.

A propósito de Proyecto Vitrinas, formato escénico que funda esta investigación, se hacen intentos por enmarcar y fijar la idea, es decir ponerla en un espacio del espectro escénico contemporáneo y sus nomenclaturas que giran en torno a este quehacer. Es el intento de comprender lo que está apareciendo y, a partir de aquello profundizar. Comienzan a levantarse conceptos que si bien es cierto no son “novedosos” o puramente vanguardistas, son categorías que se erigen velozmente con el fin de ser recodificadas, re entendidas, re pensadas y re aplicadas en la praxis de la escena contemporánea. Y por cierto, a partir de uno como autor y artista revisar(se), re pensar(se) y rehacer(se) mis particulares modos. Juan Nicolás Martínez (2011), director del Centro Párraga de Murcia, España, en el segundo prólogo del libro “Repensar la Dramatúrgia” realiza una reflexión anunciando la obligación del artista investigador a complejizarse en el quehacer propio de la creación:

(...) y eso significa que hay que empezar de cero, establecer los nuevos alfabetos y, intentar, empezar de nuevo a renombrarlo todo. Sin el recurso de los grandes referentes, ante la imposibilidad de atenerse a ningún punto de partida previo, hay que cuestionarlo todo de nuevo y eso implica que hay que cuestionarse la propia posición, la mirada.

En términos de temáticas y espacios para abordar en el teatro, nos interesa (al Centro de Investigación Teatro La Peste) situarnos en donde es incómodo estar y en donde es dificultoso sostenerse de pie. De allí salen preguntas que tal vez no tengan respuestas y esas son las preguntas que nos interesa proponer.

Proyecto Vitrinas es una constante búsqueda, un camino que instale no precisamente una forma metódica de proceder en la escena desde lo directorial y espacial, sino que proponga una mirada respecto a las posibilidades que se pueden desplegar desde el imaginario en diálogo con otras dimensiones de la sociedad.

Proyecto Vitrinas es una constante búsqueda, un camino que instale no precisamente una forma metódica de proceder en la escena desde lo directorial y espacial, sino que proponga una mirada respecto a las posibilidades que se pueden desplegar desde el imaginario en diálogo con otras dimensiones de la sociedad.

### **a.- El origen. Lo que funda la idea. Proyecto Vitrinas; Episodios de Cuerpos en el Caos**

Corre enero de 2014 y Teatro La Peste, compañía porteña que ha desarrollado su trabajo de creación, producción y formación ininterrumpidamente en la ciudad de Valparaíso hace ya 15 años, implementa un giro en su nomenclatura habitual, la compañía decide someterse a un proceso de evolución que es a la vez un desafío y una luz en su quehacer: transformarse en Centro de Investigación. Se intenta sistematizar acciones formativas y de laboratorio que ya venía realizando y con la necesidad creativa profunda de establecer procesos de investigaciones escénicas que permitan nuevos formatos, lenguajes, diálogos y vinculaciones con el espectador, siempre con la perspectiva del aporte artístico y socio cultural que este proceso puede establecer al plantearse desde lo local como valor identitario y diferenciador<sup>2</sup>. De esta forma un primer trabajo experimental inaugura este transcurso: “Proyecto Vitrinas: Episodios de Cuerpos en el Caos”. Con este proyecto, Teatro La Peste da un primer paso para el establecimiento de un lenguaje particular e inédito en Chile, el uso de vitrinas de locales comerciales (de comercio minoritario tradicional: Deportes Magaña, Suelería el Cóndor, Electrónica Colque)<sup>3</sup>, convirtiéndolas en soporte material y creativo para la

---

<sup>2</sup> El Centro de Investigación Teatro La Peste de Valparaíso, es un dispositivo de estudio que fija sus procedimientos de acuerdo a los intereses y objetivos que el *corpus* del grupo y su intención estética, discursiva económica determine. No posee un espacio físico de trabajo. Su quehacer, así como también sus delineamientos fundamentales están en constante flujo ya que se concibe el Centro como un espacio abierto que se contamina naturalmente de miradas, pulsiones y percepciones variadas. Toda la información respecto al nacimiento y estado actual del Centro está en el sitio [www.teatrolapeste.cl](http://www.teatrolapeste.cl)

<sup>3</sup> Las obras se desarrollaron en el contexto del Festival de Las Artes de Valparaíso 2014 (FAV). Los montajes y sus respectivos directores fueron los siguientes: “Donde es Prohibido Amar” dirigido por

realización de puestas en escena teatrales. En dicha ocasión los tres integrantes fundadores de Teatro La Peste (Daniella Misle, Katty López y El director de esta investigación Danilo Llanos), toman cada uno la dirección de una obra, estableciendo premisas creativas que serían transversales a los tres montajes, con el fin de configurar una unidad, pero manteniendo la libertad de creación y el imaginario particular de cada director.<sup>4</sup> Es a partir de esta experiencia en el que se articularon muchos materiales, que nace la intención reflexiva de profundizar en variados aspectos de la teatralidad y el quehacer político del arte. Cuestión coyuntural per se ya que instala una reflexión que está más allá de la forma meramente artística, sino que en los procedimientos que fundan la creación. Señales procedimentales que responden a un contexto, atendiendo a las reflexiones emanadas por el director y dramaturgo chileno Ramón Griffero en su libro “La Dramatúrgia del Espacio” (2011) en donde señalaba, respecto a las apuestas vinculantes entre teoría y arte lo siguiente:

Los nuevos contextos de la política institucional, el quiebre de las ideologías de ellas cuales algunos modelos artísticos estaban adscritos, generan un profundo cambio en la relación arte y política, resucitando el contexto del lugar del creador, y da la forma y contenidos de sus creaciones (p.38).

Bajo el alero de esta reflexión comprendemos que el arte dialoga con su contexto y se deja permea a su vez por los nuevos bríos respecto de los movimientos que se suscitan en todo contexto. El acento en lo artístico radica en leer este dinamismo y estos vertirlos en gesto creativo desde un dispositivo de investigación. La direccionalidad buscada en este proyecto es – tomando en cuenta la propia experiencia - fundamentalmente en lo que dice relación a la espacialidad y sus condicionantes para el levantamiento creativo. La concreción de esta primera experiencia propuso de manera intuitiva ciertos conceptos y premisas procedimentales que permearon todas las premisas planteadas para

---

Daniella Misle, “Daño” dirigido por Katty López, “Violentos” dirigido por Danilo Llanos. El detalle gráfico y testimonial de esta instancia se puede visualizar en [www.teatrolapeste.cl](http://www.teatrolapeste.cl) .

<sup>4</sup> Link de Registro documental de primera experiencia de Proyecto Vitrinas. <https://www.youtube.com/watch?v=CfotmQnmsJg>

esta instancia investigativa. Esos conceptos y referencias vinculadas no tan solo al quehacer escénico sino que también a territorios asociados a lugares más simbólicos como por ejemplo: la catástrofe, los sueños, la huella / el indicio, la memoria; además de ciertas nociones de la Performatividad. Estas instancias aparecen para sugerir ciertas estéticas y parámetros discursivos a los cuales hay que atenerse. Fueron desplegados a partir de los particulares imaginarios de los directores, entre ellos el director de esta investigación que se materializa en el montaje ENSAYO<sup>5</sup>. Comenzamos – con el equipo del Centro de Investigación Teatro La Peste- a comprender que algo estaba emergiendo desde el punto de vista de una nueva propuesta a desarrollar y profundizar. El trabajo experiencial que significó la materialización de una idea que reunía varios elementos hasta ese momento nos interesaba como proyecto artístico: nuevos procedimientos, conjunción de conceptos trabajados, cruces creativos, el público y su rol entre otros. También nos ofrece un lugar provocador y estimulador para poder detener ciertos procedimientos, mirarlos, tensarlos y poder reflexionar el quehacer una y otra vez. Poder cuestionar el propio status puede ser también una oportunidad creativa y, en este espacio se presentaba la instancia de poder habitar esa ventana reflexiva. Estrategia que sugiere el director Polaco Tadeusz Kantor en su texto “El Teatro de La Muerte” (2004):

En el desarrollo artístico, a menudo llega un momento en que el acto vivo de creación se transforma en práctica de una convención en que la obra privada de riesgo, de aventura, de rebelión y de “desconocido” se solidifica, se fija en la autoridad, la dignidad y el prestigio. En este caso el reflejo más sano en abandonar el podio santificado... (p.77).

Es entonces, en aquello “desconocido” que estaba apareciendo como operación intuitiva, entonces estaba la posibilidad de complejizar nuestro trabajo y el de mis procedimientos directoriales. Aparecida la idea, emerge de forma acelerada la intención de profundizarla e ir en búsqueda de los mecanismos procedimentales que permitan fijar o al menos proponer material referencial para enunciar material escénico en estos formatos con

---

<sup>5</sup> Ensayo es el proyecto creativo de esta investigación. Y es uno de los cinco Episodios que conforman la Segunda Versión de Proyecto Vitrinas a cargo del Centro de Investigación Teatro La Peste. Este Proyecto Creativo en su configuración conceptual se desarrolla ampliamente en el capítulo III de esta Investigación.

características particulares y determinantes para el despliegue del imaginario teatral. Se piensa entonces en lo que contiene – en términos de instancia global esta investigación. Me refiero a Vitrinas. Episodio II: Hallazgo, Revelación y deseo, que en su reseña promocional señala entre otros puntos:

Proyecto Vitrinas, es una creación del Centro de Investigación Teatro La Peste, de Valparaíso y consiste en el establecimiento de un lenguaje escénico particular e inédito en Chile, el uso de vitrinas de locales de comercio minoritario tradicional, convirtiéndolas en soporte material y creativo para la realización de puestas en escena teatrales, resignificando estos lugares como espacios de resistencia en relación al modelo socio económico actual, creando imágenes que salen al encuentro del transeúnte. Surge de este encuentro entre el comercio tradicional y el teatro una simbiosis particular que permite una expansión en las posibilidades estéticas para el arte contemporáneo, intentando siempre buscar nuevos procedimientos que profundicen las búsquedas y que dialoguen con las tensiones y problemáticas de la época. Para ello Teatro La Peste ha convocado a cinco directores que participan de un proceso de creación abierto y colaborativo el cual da por resultado “Proyecto Vitrinas. Episodio II: Hallazgo, Revelación y deseo” una obra teatral compuesta por cinco capítulos que pueden ser visitados independientemente el uno del otro. Teatro La Peste los invita a visitar la obra y a en conjunto seguir buscando las formas en que el teatro investigue, dialogue y se abra camino, promoviendo la constante transgresión de todo aquello que suene a lugar establecido y el destrozamiento de lo que sea un límite para generar lugares de crisis en la teatralidad.<sup>6</sup>

En este contexto se sitúa el proyecto creativo ENSAYO (Material que será ampliamente reseñado en capítulo III de esta investigación), que tiene como principal búsqueda la intención de levantar procedimientos directoriales basado en las nociones espaciales que sean determinadas por el propio formato abordado (Vitrinas) en diálogo con sus contenidos memoriosos y sígnicas.

---

<sup>6</sup> Reseña general del proyecto. Material difundido en WEB, PRENSA. Redactado por el periodista Daniel Labbé Yáñez.

## **b.- Creación marginal. La coyuntura de la resistencia política. Sobre resistencia en el arte**

Es Valparaíso la ciudad que alberga a esta idea. Esta ciudad es la que condiciona, estimula y fija mi imaginario para luego, desde aquí proyectar el quehacer directorial y autoral en la escena. Valparaíso es una ciudad compleja en varios aspectos: políticos, sociales, demográficos, habitacionales y por cierto, artísticos. Valparaíso es una ciudad marginal.<sup>7</sup>

Valparaíso, ciudad que se caracteriza por su entrañable y bello paisaje. Destacada a nivel mundial debido a sus particularidades arquitectónicas y también por su rico patrimonio intangible que la ha convertido en una de las ciudades de Chile con más visibilidad mundial. A tal punto llega su valor, que la UNESCO la declara Patrimonio de la Humanidad<sup>8</sup> relevando la importancia con el objetivo de que todos estos atributos sean protegidos y resguardados para su conservación. Valparaíso es hoy una connotada ciudad turística con amplio reconocimiento mundial.

Al transitar por este contexto que nos ofrece Valparaíso, constato paradojas que ponen en tensión permanente la idea de una ciudad que hay que proteger. Vemos puesto en crisis la idea de patrimonio y con esto, podemos cuestionar la real valoración que se tiene de este concepto. Nos referimos puntualmente a la proliferación de espacios de comercio asociados a holding y

---

<sup>7</sup> (...) Y mientras tanto, Valparaíso sigue siendo una de las comunas más pobres de Chile, con un 22% de su población viviendo bajo la línea de la pobreza, lo que supera ampliamente el promedio nacional, que alcanza al 15,12%. A esto se suma el hecho que la comuna presenta muchas precariedades en Vivienda y Urbanismo. Según los datos recabados, con 62 campamentos, Valparaíso es la comuna con más asentamientos precarios de todo el país, llegando a representar el 9% de todos los campamentos de Chile. Además, la comuna cuenta con solo 0,52 metros cuadrados de área verde con mantenimiento por habitante, lo que está muy por debajo de los nueve metros cuadrados que recomienda la Organización Mundial de la Salud. Por otro lado, los índices de desigualdad siguen siendo preocupantes y son superiores al promedio regional. Mientras el 10% más pobre gana apenas 150 mil pesos, el 10 % más rico de la comuna percibe, en promedio, más de cuatro millones de pesos. Y esta desigualdad se reproduce también en la educación. Mientras el 62% de los alumnos de colegios particulares superan los 600 puntos en la PSU, son muy pocos los estudiantes de establecimientos municipales que logran alcanzar o superar esta meta. De hecho, el 71,43% de los establecimientos municipales, en promedio, no obtienen puntajes superiores a 450 puntos, lo que impide que sus estudiantes postulen a las universidades del Consejo de Rectores. (Fuente: Diario El Ciudadano. <http://www.elciudadano.cl/2012/09/27/57756/un-22-de-los-habitantes-de-valparaiso-vive-en-la-pobreza/>)

<sup>8</sup> 2 de Abril del 2013. Declaración por parte de la UNESCO de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad.

empresas transnacionales que van en desmedro real y evidente del comercio detallista y tradicional de la ciudad, algo que por cierto, es tanto o más patrimonial que un edificio que adorna tal o cual postal. Prueba de ello es el asesinato que será la construcción de un Mall en el sector del borde costero en el muelle Barón. Entonces, nos encontramos con un escenario traicionero en su pretensión genuina de auge turístico. Por un lado – incluso desde políticas estatales- vemos como Valparaíso se promueve como una ciudad “imagen país” que debe ser visitada por todos los turistas que llegan a Chile, pero por otro vemos como ese potencial está arraigado en un sector que está muy lejos de promover aquello que de verdad es genuinamente patrimonio de Valparaíso, quienes lo construyeron y dieron el sello de ciudad. El acento está puesto en un sector patrimonial snob y de elite como los son los sectores de Cerro Alegre y Concepción; lugares altamente vanagloriados por su bondades en términos de calidad de vida y belleza arquitectónica (que nos evoca palacios de la burguesía europea)<sup>9</sup>, sin embargo tenemos en otros sectores de la ciudad a supermercados, tiendas comerciales y hoteles de gran opulencia que se instalan inescrupulosamente al lado de un taller de costura o de confecciones, una ferretería de tradición familiar, una reparadora de calzado o una tienda de libros usados. Verdaderos atentados contra ese comercio detallista y tradicional que ha mantenido vivo un espacio que va más allá de la nostalgia y el romanticismo. Es un espacio laboral que debe resistir con muchas factores en contra. Con un auge mal entendido de este ciclo turístico del que Valparaíso – y a quienes les conviene- se jacta de tener. Lo que señalamos no es solo una presunción subjetiva de un escenario fatal en el comercio tradicional de Valparaíso, es concreto, evidente y mortal. Muchos negocios cerrados, quebrados. Los que quedan están luchando. Siguen intentando mantenerlos, apelando a que se acceda a ellos más allá de un solo un adorno vintage. Es antes que todo un trabajo, su sustento, su pan.

Sergio Reyes Maestro zapatero: es que la aprendí desde niño y me gusto, la verdad que me gusto, la verdad es que me gustó... ya... ehh...tengo tres hijos, tengo dos hijos profesionales gracias también...

---

<sup>9</sup> El núcleo urbano de Cerro Alegre y Cerro Concepción conserva su trazado inicial sin modificaciones. Su pasado aristocrático del siglo XIX ha dejado hermosas casas de varios pisos con cuidada decoración. <http://chile.travel/donde-ir/santiago-y-alrededores/costa-central/cerro-alegre-y-concepcion/>

bueno a la inteligencia de ellos y bueno también a los... a los zapatos...soy un agradecido de los zapatos... no me ha dado grandes cosas materiales pero me han dado harta satisfacción. (Sergio Reyes. Maestro Zapatero Proveedor de productos a Calzados Jugal)<sup>10</sup>

A partir de este diagnóstico en el que vemos sumergido el comercio tradicional de la ciudad, la pregunta que aparece como punto de tensión es: ¿Qué patrimonio estamos protegiendo? ¿Qué patrimonio nos interesa preservar? ¿Qué daño le estamos haciendo al patrimonio creyendo que estamos relevando algo, cuando en verdad estamos haciéndolo en el equivocado? ¿Basta con poner un adhesivo miserable en una vitrina con una Entender el oficio como una pulsión política que dialoga con el entorno y sus problemáticas contemporáneas. Apuntar a creer que “El teatro difícilmente será político a través de la tematización directa de lo político, sino a través del contenido implícito de su modo de representación” (Lehmann, 2013, p.434) y, establecer emergencias estéticas que permitan la reflexión del estado de cosas y pongan en tensión ciertas cuestiones que se llevan a cabo en la ciudad. Se deben desplegar acciones nuevas, relatos artísticos situados en el riesgo que implica la experimentación, sin dejar de lado la mirada del hacer político y consciente. Lehmann (2013) también se refiere al concepto de riesgo cuando intenta definir el Teatro Posdramático y lo categoriza – debido a su capacidad de arriesgar siempre -como un Teatro de Proyecto: “Esta labor teatral es esencialmente experimental, ya que consiste en la búsqueda de nuevas interrelaciones y combinaciones de modos de trabajo, instituciones, lugares estructuras y personas” (p.50).

El teatro no se ha manifestado como una pulsión de vanguardia ante ciertas crisis y sentimos la necesidad de concretarlo. Aparece este concepto precisamente asumiendo la sobredimensión histórica y funcional de un modo de producción que anula a otro. Eso en términos sociales, pero más vinculados a

---

<sup>10</sup> Entrevista realizada como mecanismo de extracción de testimonio para el proceso de creación del montaje para el Proyecto Vitrinas. Episodio II: Hallazgo, Revelación y deseo, llamado “Trabajo: La confesión de la posteridad” y dirigido por Denisse Duarte Medina. Este montaje está siendo pensado para situarse en el espacio – local “Calzados Jugal” ubicado en el plan de la ciudad.. (Entrevista realizada y ciudad por la directora del montaje Denisse Duarte Medina)

lo sociológico, un lugar que entra en el espacio de lo común, ese sitio con códigos iguales para operar en un sistema relacional en cierto modo definido, desarrollado entre otros por el Antropólogo español Manuel Delgado (2008) en su artículo titulado “Lo común y lo colectivo” :

(...) es esa sociedad imaginada como natural, que se caracteriza por el papel central que en ella juega el parentesco y la vecindad, sus miembros se conocen y confían mutuamente entre sí, comparten vida cotidiana y trabajo y desarrollan su actividad teniendo como fondo un paisaje al que aman (p.11).

Sin embargo y, a pesar de lo que plantea Delgado, estos lugares pueden tener como característica, ya no funciona para poder cambiar su condición de vulnerabilidad. Ya es solo un objeto apreciable románticamente. Su potencial económico cae. Su representación es torcida y aniquilada.

Crear en Valparaíso es hacerlo desde el margen. Lo planteo no desde el punto de vista de la negación de aquello que entendemos por ciudad, sino porque es la misma ciudad la que está en el estado marginal de la pobreza y la miseria. Situación que la torna esquizofrénica al intentar esbozar una imagen que pretende distanciarse de aquello genuino. Esa marginalidad es determinante para la creación. Valparaíso es una ciudad miserable, pobre. Con ese escenario se articulan materiales que fijan una mirada que sí o sí debe dialogar con estas espesuras sociales que contaminan el quehacer de una ciudad particular. Un ejemplo, es el diálogo y tensión desde lo artístico que puede – o no- existir con el espacio del comercio en Valparaíso.

La modificación constante del modelo de comercio que se ejerce en esta ciudad, la aparición de nuevos *retail* dentro de este espacio, ha generado una sistemática invisibilidad en el comercio específico y minoritario. Añosos y tradicionales locales han desaparecido y lo que aún es más violento, los que quedan han ido perdiendo su capacidad de reacción, por lo tanto han caído en una invisibilidad; aunque sigan con sus establecimientos abiertos y operativos sencillamente la gente ya no los ve o no se acuerdan que existen. Sensibles a

la intención de relevar siempre – y poner en tensión- la identidad territorial desde ciertas acciones que incorporen el trabajo teatral, es que identificamos a múltiples y variados locales comerciales que para mí como investigador marcan un hito y una resistencia al nuevo formato de comercio erigiéndose como lugares que sustentan una identidad para la ciudad, no tan solo en su estructura comercial en tanto productos, sino que también en sus despliegue humano y afectivo para relacionarse con sus clientes. Son lugares únicos que hay que encontrar, mirar y cuidar.

Son estas coyunturas las que hacen transitar a la creación en el margen. Ese escenario es convertido en una oportunidad. Un espacio para consolidar una mirada, un lenguaje, una resistencia política que deviene en creación.

### **c.- La identidad como factor de creación**

“No solo habíamos descubierto un espacio en la ciudad, sino también, el espacio de la ciudad” (Antonio Araújo, Director Teatro Da Vertigém. Brasil.)<sup>11</sup>

Hay un hacer creativo que está determinado por un imaginario contaminando positiva o negativamente por un contexto. Escenarios sociales,

---

<sup>11</sup> Antônio Araújo es director artístico del Teatro da Vertigem, cuya primera producción, “Paraíso Perdido” de John Milton (1992), representada en una iglesia, recibió el Premio Especial de la Asociación de Críticos de Arte de São Paulo. La obra por la que el Teatro da Vertigem obtuvo reconocimiento nacional e internacional fue “O Livro de Jó”(1995), basada en el libro del Antiguo Testamento del mismo nombre, y que se representó en un hospital. Esta producción recibió numerosos premios de la escena teatral brasileña. Además, Antônio Araújo ganó cuatro premios nacionales por esta obra en la categoría de Mejor Director. En 2000, dirigió Apocalipse 1,11 en una prisión abandonada”. Entre otros premios esta obra recibió el Premio Especial Shell al Teatro en 2001. En 2006 presentó “BR-3”, un espectáculo ambientado en el río Tietê que le valió al Teatro da Vertigem tres galardones, incluyendo el Premio Shell de 2006 al Mejor Director. El año pasado, BR-3 recibió la Medalla de Oro a la Mejor Realización de una Producción en el Cuatrienal de Praga de 2011. La mayoría de sus obras han hecho giras por el extranjero, sobre todo en América Latina y Europa. En 2008, dirigió la ópera “Dido y Aeneas” por encargo del Teatro Municipal de São Paulo. Además de producciones teatrales y operísticas, ha realizado performances e intervenciones urbanas en espacios públicos junto con el Teatro da Vertigem y colaboradores de otras disciplinas como arquitectos, urbanistas, filósofos, etc. Entre las producciones de Antônio Araújo cabe destacar “Histoire d’Amourde” Jean-Luc Largarce; “Clytemnestre” de Marguerite Yourcenar; “Oberösterreich”de Franz-Xaver Kroetz y “Aoi” de Yukio Mishima. En 1996-1997 recibió una beca Fellowship of the Americas del Kennedy Center en Washington DC. En julio y agosto de 1998 fue residente en el Royal Court Theatre de Londres. Actualmente, enseña dirección teatral en la Universidad de São Paulo. También ha sido artista invitado y profesor invitado en Giessen Universität, la Universidad de Amsterdam, Rits Arts School y Université Paris 8.

políticos, conductuales, demográficos que transforman el quehacer en una construcción estética. Se erige entonces un espacio genuino único y de absoluto arraigo. Un despliegue del imaginario que se sostiene por una identidad. Hablamos entonces de prácticas, procedimientos y miradas que responden única y exclusivamente al lugar en el que se conciben, como se conciben y para quien se concibe. Se presenta allí una triada dialéctica que particulariza el ejercicio de la creación poniéndolo en un lugar exquisito desde lo identitario.

El territorio en el que se despliega la investigación es Valparaíso. Este lugar tiene un “sello”; características particulares que ofrecen colores, formas, velocidades, dimensiones, espesuras, conductas y, por sobre todo determina la construcción de un imaginario. El trasvasije estético de estos componentes se instala en el creador como fuente de material, de contenido y de discurso. Un espacio condicionado para proceder artísticamente con un motor. La identidad territorial es contenido fundante en forma y fondo.

En esta investigación esta identidad no se busca, está de manera implícita en el quehacer y despliegue tanto de la pieza que se instala como proyecto creativo, así como también en las premisas conceptuales que atraviesan todo. Desde el interés por capturar estos espacios –con particular identidad- y deslizarlos hacia un espacio escénico hasta desplegar en ellos un montaje teatral que proyecte un discurso en forma y fondo arraigado a una identidad cotidiana, reconocida y perversa, notamos que el arraigo identitario es intrínseco y alcanza una dimensión autoral. En lo que respecta a ENSAYO, todo el material levantado en la puesta en escena es a partir de las múltiples lecturas que desde el local escogido se pueden manifestar vertidos en material estético y escénico.

Hablamos de identidad, por lo tanto seguimos buscando distancia con los que Augé (2000) define a los No Lugares: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no

lugar” (p.83). Seguimos relevando estos espacios genuinos y de total arraigo histórico, claramente espacios lejos de ser nominados como NO LUGARES, es más, se plantan en la sociedad en clara resistencia contra aquello. Por cierto – y el acento de la investigación está puesto allí- la intención de que estas miradas identitarias que ofrece el lugar en el que se despliega el quehacer constituyan un material estético, procedimental y discursivo en tanto función directorial, así como también enfrentar el dispositivo de complejidad que se articula como soporte escénico desde esas citas que son propias del contexto en que se instala toda la propuesta.

Entonces hablamos tal vez de una creación de y desde la ciudad en la que se crea. Un espacio creativo que puede efectivamente desarrollarse en este sitio, con sus características y particularidades antes mencionadas. Tal vez estamos en presencia de

una creación intrínsecamente de Valparaíso, que puede contar con miradas externas pero estas se deben dejar trastocar con lo que esta identidad evidente – y en permanente riesgo- ofrece como material y contenido. La intención de desarrollar un acento desde el campo disciplinar de la dirección y, específicamente desde lo que significa la espacialidad y sus procedimientos para la creación, se sustentan fundamentalmente en complejizar un lugar que contiene en sí mismo relatos de identidad y de memoria. Poder reutilizar sus modos y formas estéticas para fundar allí una nueva caligrafía escénica y espacial que dialogue con ese material. Abordar un espacio como un sitio que posee múltiples capas de densidad y allí confluyen también relatos escénicos que son frutos de un propio lenguaje vivo y codificado en sí mismo. “El espacio en el que tiene lugar una realización escénica hay que considerarlo también como espacio performativo”: Así lo plantean Rodrigo Tisi y Renato Bernasconi en su libro “Escenografías Urbanas” editado en Santiago el año 2010 (p.220). En el fondo es encontrar las resignificando múltiples y tal vez infinitas que la materialidad, lo sígnico y la estructura de una espacialidad – en este caso precedida por uno o más relatos-contenga como motor referencial para la creación. Que se manifieste la expansión libre de construir en ellos (los espacios –La Vitrina) un estallido escénico que otorgue la posibilidad de crear

un nuevo material, en este caso el proyecto investigativo denominado ENSAYO que se monta en la Vitrina Blanca Nieves.

El teatro y el espacio del comercio tradicional pueden inaugurar allí un lugar teatral complejo en tanto se subyace en esa fusión una coyuntura que afecta a ambos sectores, que no es otra cosa que la resistencia política y cultural. Como lo plantea José A. Sánchez (2008), en su Teatro Expandido, la intención que tuvieron los movimientos escénicos en los años 70 fue la de salir “a la calle” (p.21), sin embargo hoy ese lugar de intervención se expande intenta dialogar con otras nomenclaturas o hacer aparecer otras nuevas que sean testimonio contemporáneo de un problema. El problema de las formas nuevas y sus procedimientos.

#### **d.- El Lugar memorioso. Un referente político de creación**

Hay un relato previo que condiciona y determina la instalación de toda espacialidad, por lo tanto, el dispositivo escénico proyectado aparecerá según una estructura de antecedentes que el espacio ya contiene en su condición de lugar real.

No existe una utilización del lugar en tanto brutal intervención del espacio o apropiación de éste, sino que la fundación de espesuras artísticas estará en diálogo, vinculo y relación con lo que el espacio ofrece como condición de lugar real, vivo y por sobre todo con memoria y biografía. Tal como se mencionaba en las premisas establecidas para el despliegue de la primera experiencia de Proyecto Vitrinas, denominada Episodios de Cuerpos en el Caos. Lugares procedimentales y referenciales que aludían a tener un diálogo concreto y certero con los contenidos que el local ofrecía:

En esta propuesta se entenderá contenido cuando se hace referencia a los productos que el local escogido para intervenir ofrece en sus vitrinas. Los artistas deberán trabajar con ciertos pies forzados que serán factor importante en la elaboración de toda propuesta. Hay uno que es evidente y son las condiciones materiales del espacio (vitrina). Otro que será

importante, son los contenidos que ofrezca el espacio o negocio. El imaginario se deberá mover teniendo en cuenta, al menos como punto de partida de la creación, los códigos concretos que el espacio albergue como contenidos. No necesariamente se deben usar desde y como lo concreto que son en tanto funcionalidad, sino que hay que tomar en cuenta esos elementos de contenido como un referente para partir el proceso de creación y, luego desplazar el imaginario hacia lugares derivados desde aquel punto de partida.

Hay que distinguir fuertemente la intención de la creación, como una posibilidad publicitaria, no es ese el objetivo del trabajo y la creación de las obras; es más bien una utilización del signo que contiene esa vitrina para explorar escénicamente con él. El artista deberá volver, partir y / o pasar siempre por ese código (contenido) y ser capaz de hacer surgir de ello un discurso escénico. La vitrina muestra más de lo que puede dar, esto es al exhibir y vender no sólo productos, sino también, un estilo de vida e identidad, es decir, se muestra más de lo que se puede obtener. Posiblemente el espectador le dará a los productos que ve un significado nuevo. Es decir, se generará un resignificado tanto del espacio vitrina, convertido en un dispositivo escénico teatral, tanto como al producto, convertido en un detonante discursivo a partir de esta nueva posibilidad.<sup>12</sup>

Desde esos micro relatos que el lugar (vitrinas) posee se edificará la totalidad de la propuesta artística; nada deberá estar separado de todo lo que allí antes ha ocurrido como material identitario. Nada en términos referenciales, ya que la pieza creativa plasmada será parte del diálogo entre este material y el imaginario que se desprende a partir de aquello en comunión con las pulsiones directoriales del investigador.

Crear una espacialidad que cite una memoria y, que a su vez instale una huella para resignificar esa memoria implícita en esa espacialidad “nativa” (p.15) como lo diría el antropólogo Francés Marc Augé. A partir de la exploración escénica de este nuevo formato expandido hacia el oficio de la dirección teatral, la investigación intentará demostrar – y validar- la propuesta morfológica de una especialidad particular y cargada – en lo semiótico- de contenido e historicidad y huella. “Así, el espacio (...) se convierte en un lugar de huellas: las acciones permanecen a través de sus rastros, después de que

---

<sup>12</sup> Material referencial conceptual para la puesta en escena en Formato Proyecto Vitrinas: Episodios de Cuerpos en el Caos. Año 2014. [www.teatrolapeste.cl](http://www.teatrolapeste.cl)

ya hayan ocurrido y ya hayan pasado; de este modo el tiempo se densifica” (Lehmann, 2013, p. 291)

Será entonces una búsqueda en un espacio como la vitrina para romper el esquema de la cotidianidad y sistematizarlo desde uno o más procedimientos en la dirección teatral, es buscar una extrañeza – seducción para que el espectador sea testigo de un discurso escénico que altere su tránsito habitual y que lo invite esta vez no a consumir sino a dejarse sucumbir frente a un relato teatral con el que no esperaba encontrarse, pero que lo instala como co-protagonista de un suceso estético-político. Establecer un diálogo contemporáneo más allá de las formas artísticas, sino que como ellas son contaminadas por factores que son fruto de la expansión en la visión teatral contemporánea.

Esto no es un mero relato testimonial, sino que es también un material. Lo mismo ocurre con las vitrinas y su dispositivo memorioso. Ese material con el que se encuentra el director, establece per se una base discursiva que debe ser abordada por el director e instalarla en sus ideas fundantes de la puesta en escena. Es el propio Araujo, quien, en una clase magistral realizada en Argentina dice que el busca la;

(...) relación del grupo con el espacio. Realizamos obras de teatro en espacios públicos que no tienen que ver con el teatro, son lugares cargados de memoria, de historia, con una importante carga emocional. El espectáculo surge en una zona fronteriza, entre la ciudad y el teatro, re significando el espacio (Araujo, 2011).

Hay un claro acento en lo que el lugar relata y ofrece como testimonio histórico. Luego de eso, vendrá la creación. Desde ese mismo lugar con su propia historia. Son lugares que tienen identidad, porque tiene arraigada una memoria violenta y feroz. Marc Augé (2000) define a los no lugares como sitios “contrarios a la Utopía” (p.149) contrarios que lo que se proyecta como lugar comercial, público y con identidad particular como lo son las vitrinas de los locales de comercio tradicional. Se intentará marcar esa diferencia radical reivindicando la verdadera utopía. Entender estos espacios como signos de resistencia política. No solo social y comercial, sino que política y, por sobre

todo artística que ofrece para el campo de la dirección teatral la aparición de este nuevo formato saturado de relatos e identidad. Entiendo este lugar “nativo” como un espacio noble para que desde su pureza memoriosa pueda ser relevada y/o consolidada esa identidad a partir de fenómenos escénicos. En el fondo es entender el dispositivo espacial memorioso – en el contexto Posdramático- como un potencial creativo y garante de discurso para que pueda enfrentarse cualquier procedimiento artístico contemporáneo. Todo dependerá de los modos pertinentes que lean como mecanismo de acción y discurso. Entonces y, a pesar de que el teatro Posdramático derriba jerarquías históricas, por lo tanto omite utopías, creo que en este formato esos procedimientos pueden no fortalecer una utopía eminentemente teatral, sino que un espacio nuevo, y eso lo transforma en un acto reivindicador y revolucionario incluso, más allá de lo teatral. Ya no es solo un fenómeno artístico, es también una estética de la política.

Se plantea este ejercicio como un gesto político ya que indaga otros lugares que apelan también a los procedimientos, a los modos, a las prácticas artísticas. Lugares que van más allá de las concepciones puramente estéticas sino que tienen que ver con una intención anterior basada en el punto de vista con el que se encaran los fenómenos. En este caso, se plantea que esta acción es un lugar político ya que captura la atención de los procedimientos cotidianos que responden a un tiempo igual, a una dinámica inalterable debido a su monotonía en el quehacer cotidiano. Este gesto entonces, es político porque irrumpe allí para capturar una atención. Será político porque permite que eso sea efímero también, pero que la decisión de que ese espasmo de atención sea precisamente un lugar efímero, queda en manos del público, aquel que vio “alterada” su cotidianidad. Se establece la aparición de una “transparencia”, como lo denominó la Psicóloga Argentina Claudia Lía Bang (2013) al referirse en su artículo “El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. Experiencias actuales que potencian la creatividad comunitaria en la ciudad de Buenos Aires”<sup>13</sup>. Ensayo la idea de que en ese encuentro ocurre un espacio umbral entre lo que se quiere contar desde

---

<sup>13</sup> Revista Creatividad y Sociedad, número 20, septiembre 2013.

la obra con lo que genuina y espontáneamente construye el receptor. En ese momento hay un fenómeno dialéctico fluido en donde transcurre pura verdad y emergencia de significados. Se transforma entonces en un ejercicio en donde se ensaya la democracia. Un espacio en donde la relación público espectáculo vendrá a inaugurar nuevas formas de apego y vínculo con el ejercicio artístico. Insisto, tiene que ver con los nuevos modos y las nuevas prácticas que están determinadas antes por un modo de ver. En el fondo es invitar al público a instalarse en una experiencia que lo conmocione. Una experiencia que utiliza su lugar de tránsito. Es también poner en circulación lo que Paul Ardenne (2006) definió como “Arte Contextual” y que entre otras cosas se caracteriza por “su marco inusitado de expansión” y por la intención consciente de “sorprender al público” (p.30). Posibilitar la necesaria discusión de nuevos formatos para la presentación de propuestas artísticas que funcionen como dispositivos escénicos contenedores de relatos complejos y atingentes a una contemporaneidad, transformándose en material concreto para el hacer de una dirección teatral aplicada en un formato como el que se plantea en esta investigación; allí radica el eje central de esta investigación. Se dialogará con una estética relacional que en palabras del escritor, crítico de arte y curador francés Nicolás Borriaud (2006-2008) es:

La posibilidad de un arte (...) que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. Para tratar de dibujar una sociología, esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial y de la extensión del modelo urbano a la casi totalidad de los fenómenos culturales (p.13).

#### **e.- Los sueños; fuga y revelación. Hallazgo y transgresión.**

Crear desde la coyuntura permite categorizar el quehacer como una oportunidad. Una búsqueda permanente en el flujo creativo. Al encarar esta espacialidad que deriva en un nuevo formato escénico, con procedimientos

directoriales pertinentes para la edificación de una pieza autoral, nos encontramos con espacios que edifican su quehacer desde la crisis, por lo tanto – ya lo señalamos- la creación también emerge desde allí.

El intento por relevar y resinificar un lugar memorioso (la vitrina) y transformarlo en un espacio escénico que contenga una teatralidad autoral inaugura allí un territorio onírico que si bien es cierto no oculta la crisis, más sí la transgrede para poder resistir, ahora desde el lugar estético subversivo que implica la refundación de ese sitio como un lugar que albergará otra cosa. ENSAYO, el material que se desplegará como dispositivo escénico y teatral en la vitrina Blanca Nieves, en su discurso material y sígnico en diálogo con el propio espacio memorioso que contiene la idea, ofrece una plataforma de acción que articula el imaginario onírico de la identidad encontrada, se funda un nuevo lugar.

En esta búsqueda se nos aparece nuevamente Pablo Soto (2003) en su texto “Diseño de Escaparates”. Allí – haciendo un breve recorrido histórico hacia el nacimiento de los escaparates como puentes comerciales- esboza una provocadora intención onírica en el despliegue material de una Vitrina:

Durante el siglo XX las fachadas de las tiendas fueron casi enteramente de vidrio, lo que significó más luz y más “pureza”, conforme a su nuevo concepto del diseño. En las décadas ´50 y ´60 su iluminación era muy importante, puesto que participaba activamente en la creación de la ilusión. Las calles de las ciudades se inundaron de escaparates luminosos, colores y rótulos que invitaban a dicho sueño. Desde las últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad, los establecimientos comerciales se convierten en escenarios de la actividad social y en nuevos protagonistas de los espacios públicos, calles y plazas de las metrópolis (p.14).

El estallido onírico al cual aludimos y buscamos con la materialización de este espacio como lugar teatral, permite generar una articulación de ideario en función de un discurso transgresor que facilite los hallazgos estéticos y políticos que puede contener el despliegue de propuesta expandidas de los convencionalismos escénicos.

Los sueños son desprendimientos del inconsciente, son espacios ocultos asociados a los fantasmas que merodean nuestra conciencia. Allí, en la posibilidad onírica, también hay espacio para el teatro. Marcos Guzmán Escudero (1999), Director y Académico chileno contamina su autoría como artista desde una sustentada en los sueños y su potencia como factor de teatralidad, Guzmán señala que: “el teatro y los sueños deben sugerir el teatro y los sueños deben confundir el teatro y los sueños deben horrorizar” (p.32). Siguiendo esta afirmación planteo que el teatro y en particular lo que se articula como procedimientos directoriales en Proyecto Vitrinas emerge como un estallido onírico con posibilidades de inaugurar nuevos imaginarios que están alojados tanto en el espacio del propio artista y que pula por salir a la luz para generar crisis en el quehacer (“Confundir el teatro”), como en el espectador al provocarlo y llevarlo a un lugar infinito (“Sugerir el Teatro”).

Proyecto Vitrinas y, en específico el despliegue de ENSAYO es una posibilidad de que el formato, a través de la creación salga desde la invisibilidad del inconsciente y se instale en el espacio de lo común para provocar la transgresión estética y política con su irrupción en el acontecer cotidiano. Es decir, la intención radica en habitar el hallazgo del hito creativo y proyectarlo como un espacio material que brinda poder subjetivo al imaginario colectivo. Lo que ocurre en tanto gesto de creación al interior de la vitrina – en este caso el montaje ENSAYO- es un sueño que se revela y empuja por salir del inconsciente para ser visto y categorizado. La categoría que se lo otorgará en esta investigación será la de un lugar teatral posible y visible.

En un mundo que emerge desde un inconsciente emancipado, entran también seres que solo pueden convivir con esos códigos. Con esta posibilidad de cuerpos y personajes desplegaremos elementos para instalar la constitución dramática de todo relato en el montaje y así configurar la espacialidad nueva que se funda partir de los procedimientos autorales que se van desplegando desde la función directorial.

Un territorio de la puesta en escena en donde lo que se vea, sea a su vez un contagio que sugiera una experiencia única y personal, perfecta a todos los

sentidos, visualmente sugestiva, desgarradora en sus silencios, táctil en su aspereza, agrídulce en su sabor, penetrante en su complejidad y tremendamente poderosa, como un sueño perturbador. Ya lo dijo Artaud (2002) en su capítulo del Teatro y La Peste en su Libro El Teatro y su Doble:

La Peste Captura y utiliza imágenes en reposo, un caos en latencia, y las dinamiza bruscamente metamorfoseándolas en gestos mucho más extremos, y el teatro, a su vez, atrapa gestos llevándolos al paroxismo. Al igual que la peste, re articula la ligazón entre lo que es y no es, entre lo que parece virtual y aquello que ha tomado forma material (p.23).

## CAPITULO II

### REFERENCIAS AFINES A LAS NOCIONES ESPACIALES BUSCADAS

Lo hemos dicho, el acento artístico, reflexivo e investigativo en este proyecto estará centrado en las posibilidades procedimentales que desde la dirección se articulen para fundar una espacialidad escénica particular. El problema de la autoría. Son entonces las oportunidades, en tanto dispositivo escénico que el propio lugar en el que se encuentra en diálogo ofrece como sitio definido en su forma y fondo. Comprendido y aplicado lo anterior, debemos buscar entonces lugares conceptuales que no necesariamente estén directamente vinculados con el hacer escénico –al menos no directamente- pero que tangencialmente dialogan con prácticas contemporáneas. Aparecen allí lugares con los que se debe establecer un acercamiento para poder expandir las posibilidades reflexivas desde la resignificación escénica de un espacio ya configurado previamente por su condición de lugar real. Configurar procedimientos que presten atención vinculante y se pueda extraer material estético y discursivo en pos de la creación y la aplicación directorial buscada en el proyecto y en la propia apuesta creativa en lo escénico.

El arte contemporáneo permite y facilita los cruces y los diálogos interdisciplinarios. No solo en los propios estamentos del propio teatro o de las artes escénicas o, en rigor, acotado solo al campo del arte como lo manifiesta Lehmann (2013): “Durante la gestación de un nuevo paradigma, las estructuras y los rasgos estilísticos futuros surgen casi inevitablemente mezclados con los tradicionales” (p.40), sino que también entre lugares, espacios, conceptos, procedimientos y nomenclaturas del quehacer contemporáneo que no necesariamente están ligados al arte – en su vinculación directa y cotidiana, o genuina-. Lo que se debe desprender desde la afirmación de Lehmann es que la intención de búsqueda experimental detona la aparición de cruces y por ende de nuevo material tal vez no desconocido, pero sí re-significado.

Asumiendo esa máxima que articula muchas miradas en el quehacer escénico, se encara entonces dos plataformas artísticas situadas. En una primera instancia en corrientes disciplinares alejadas de la teatralidad, sin embargo establecen un puente evidente en las búsquedas de sentido y lenguaje vanguardista y contemporáneo de una idea de la autoría en la mirada artística. Sometemos la investigación a la búsqueda de los intersticios del hacer contemporáneo en donde la aparición de significancia está en el umbral que se edifica al hacer los cruces. Al respecto y, promoviendo un espacio híbrido del quehacer artístico contemporáneo el pensador Francés Nicolás Bourriaud “Post Producción. La cultura como escenario: modos en que el arte re programa el mundo contemporáneo” (2009), plantea la intención de que el arte debe dejarse permeable por todos y cada uno de las manifestaciones que la rodea, no tan solo del propio arte:

Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas, a lo cual nos invitan los artistas de los que hablaremos es ante todo saber apropiárselas y habitarlas (p.14).

Abordaremos entonces dos nomenclaturas que provienen del campo de la arquitectura y las artes visuales, para luego el arte escénico apropiarse de ella (el *site specific*) y del campo vinculado a la publicidad y al diseño (Vitrinismo). Ambas corrientes tienen espesuras procedimentales que dialogan y se separan en esta esta investigación para efectos de poder levantar la espacialidad buscada – o entregada- para la instalación de la propuesta escénica. La búsqueda hace necesario poner en circulación los hallazgos y descartes que se erigen al abordar estos lugares.

a. **El contexto catastrófico y La pertinencia contemporánea del Site Especific.**

**¿Qué es el Site Especific?**

Antes de sumergirnos en la problemática conceptual de este procedimiento estético, es pertinente contextualizar y establecer el marco de acción por donde haremos transitar esta discusión. En concreto, y ligado fundamentalmente al terreno de las artes visuales. El *site especific* se define como:

El sitio específico es un término que menciona obras creadas de conformidad con el medio ambiente y con un espacio dado. Es, en general, el trabajo previsto - a menudo el resultado de las invitaciones - en el lugar correcto, en el que los elementos de diálogo escultórico con el entorno, para el que se desarrolla el trabajo. En este sentido, la noción de sitio específico está vinculado a la idea de arte medio ambiente, lo que indica una tendencia de la producción contemporánea para volver a la zona - incorporarlo al trabajo y / o transformándola - ya sea el espacio de la galería el medio ambiente natural o zonas urbanas. El espacio físico - desierto, lago, cañón, llano y de la meseta - se presenta como un campo en el que los artistas realizan intervenciones precisas, por ejemplo. Incluso se puede decir que las obras o instalaciones de sitio específico se refiere a la noción de arte público , lo que significa, en su sentido corriente, la técnica celebrada fuera de los espacios tradicionalmente dedicado a ella, museos y galerías. La idea de que es físicamente accesible el arte, que modifica el campo de los alrededores, de forma permanente o temporal. Algunas obras de Richard Serra (1939) que exploran la relación con el medio ambiente, en particular la intervención en el espacio urbano, son por sí mismos definen como sitio específico, por ejemplo el Arcoinclinado, 1981 gigantesco "muro" de acero inclinado colocado en el Federal Plaza de Nueva York. Este trabajo, dice el artista, "está diseñado para un lugar específico, en relación con un contexto específico y financiado por este contexto." Para su elaboración el lugar se examina en todas sus dimensiones: diseño cuadrado, arquitectura, flujo diario de los transeúntes<sup>14</sup>.

La anterior reseña nos sitúa – ya mencionamos eso como intención- en el campo disciplinar de las artes visuales. Es allí en donde reconoceremos como epicentro que funda el *site especific* y construye sus referencias preliminares antes de que ocurra su deslizamiento hacia lo escénico. Nos interesa

---

<sup>14</sup> Reseña Sitio Específico. Enciclopedia ITAÚ cultural. Brasil  
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>

reconocer los principales patrones procedimentales en esta disciplina y su desenvolvimiento en las artes visuales, fundamentalmente desde algunos análisis de teóricos que se han desplegado en torno a la figura del artista visual norteamericano Richard Serra<sup>15</sup> quien ha desarrollado su obra – la escultura– fundamentalmente a partir del dialogo con el espacio público y sus contextos, siendo unos de los exponentes más destacados del *site specific* en las artes visuales contemporáneas.

Por otro lado, también someter la discusión para acercarse o distanciarse del concepto de lo público tomando en cuenta que la investigación y su proyecto de creación está asociado a un espacio no convencional que se sitúa en un terreno *liminal* entre espacio público/privado articulando allí una obra de arte que debe ser apreciada por un otro. Indagaremos allí con el fin de proyectar una mirada vinculante con nuestra investigación.

En ambas operaciones teóricas, pondremos el acento en comprender como desde allí el *site specific* se transforma en un elemento referencial fundamental para la estructuración de un hacer directorial desde sus

---

<sup>15</sup> Escultor estadounidense, célebre por sus obras minimalistas y sus esculturas creadas para lugares específicos, así como por los extraños procesos que utiliza para elaborarlas partiendo de materiales industriales tales como plomo, acero y hormigón. Nació en San Francisco y estudió en la Universidad de California (1957-1961) y en la Universidad de Yale (1961-1964). Entre sus primeras obras se encuentra una serie de montajes realizados en neón y caucho. En Cinturones (1966-1967, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York) el crudo resplandor de los tubos de neón contrasta con la blanda inanimidad de los cinturones de cuero vulcanizado, suspendidos en grupos secuenciales a lo largo de la pared. La gran importancia que concede a la naturaleza física de los materiales y a su peso gravitacional habría de caracterizar e inspirar gran parte de la obra posterior de Serra. Entre 1968 y 1969, recopiló una lista de verbos (vaciar, plegar, salpicar) que pudieran asociarse con el proceso de esculpir. A partir de dicha lista creó cerca de 100 esculturas en plomo. *Splashing* (Salpicadura, 1969), fue realizada en el almacén de la galería de Leo Castelli en Nueva York arrojando plomo derretido contra una pared y el suelo para que el metal se estrellara antes de solidificarse. En la década de 1970 realizó una obra más monumental, utilizando acero trabajado en caliente para crear esculturas interiores y exteriores de grandes dimensiones cuyo tamaño y sencillez le confieren una presencia abrumadora. Una de las esculturas más espectaculares creadas por Serra para un lugar específico es su Arco inclinado (1981), que le encargaron para el Federal Plaza de Nueva York. El enorme arco horizontal del que está compuesta la obra tiene una altura de casi 4 metros y una longitud de más de 36 metros. Serra también ha trabajado en medios cinematográficos. A finales de la década de 1960 realizó una serie de películas, entre las que destacan *Hand Catching Lead* (La mano que coge plomo) y *Hands Tied* (Manos atadas), ambas de 1968, que se centran en la ejecución de tareas sencillas repetidas hasta la saciedad. Presentan un paralelismo con las películas de Andy Warhol, en las que la cámara enfoca detenidamente un único objeto, y con todo el proceso, que es parte esencial en la obra escultórica de Serra

procedimientos directoriales. En particular con lo que dice relación con el entorno, el contexto y sus implicancias sígnicas e históricas.

### **a.1 El acercamiento con el *Site Especific***

En el capítulo inicial hemos dado un diagnóstico sociológico de un territorio que está en crisis. Un territorio ambiguo en donde se está desplegando la investigación y la creación. Desde allí, desde ese escenario que otorga un estado latente de apocalipsis, hay emergencia de relatos artísticos o al menos vamos en búsqueda de aquello. Todo puede ser material artístico si es revisado como un signo de un tiempo, de una cultura, de un estado contemporáneo. Lo pertinente entonces no es solamente intentar discursar sobre lo diagnosticado o levantar slogans sobre ciertas coyunturas; lo verdaderamente necesario es proponer nuevos modos de creación que estén en sintonía política con la crisis y que desde allí se permita la expansión de una mirada que funde a su vez nuevas prácticas hacia la renovación o transgresión en este caso de la teatralidad. Desde esta óptica, la intención investigativa y artística no es crear “algo nuevo” sino que tal como lo plantea el propio Bourriaud (2009), es que con todos los materiales – en este caso la coyuntura social de un estado de ciudad- “La pregunta artística ya no es: “qué es lo nuevo que se puede hacer, sino más bien: qué se puede hacer con” (p.13).

Desde esa premisa sostengo que el levantamiento de una mirada directorial que esté permeada del lugar en donde se establece la creación debe ésta vincularse no solo intelectualmente con ella, sino que también desde una concepción dialéctica en el flujo de referencias para la creación. Estos lugares son resistencia implícita y estaban en pugna con una intención de territorio que avanza con feroz velocidad. En ese contexto estos lugares realizan su quehacer y significan su identidad. Hablamos de espacios frágiles en su estado dialogante o tensionador con esa ciudad veloz, pero potente y fuerte desde el punto de vista del arraigo e identidad genuina que poseen. Podríamos

denominarlos no tan solo como lugares “nativos” como los menciona Augé, sino que también desde la siguiente convención: Patrimoniales<sup>16</sup>.

El material que ofrece la crisis se vertirá en creación y el camino procedimental que entrega el site específico permite que el trabajo adquiere a una dimensión vinculante que releva el diálogo con el espacio. Si bien es cierto, el site específico adquiere una importancia mayúscula como material y, por cierto procedimental respecto de lo que se busca en esta investigación plasmar, en este contexto se viene a instalar como material referencial más no como un lugar metodológico de toda la concepción del material creativo. Se busca que dialoguen con ciertos procedimientos para – lo hemos dicho – poder fundar nuestro propio material directorial. Existen matices respecto de los planteamientos formales del site específico. Nos distanciamos respecto de lo que dice relación con la intención de que la creación que se establezca, en lo temático (el acento discursivo y autoral de la pieza) no solo desde, sino que también hacia el lugar intervenido, es decir que todo lo que emerja como relato deben ser propio de lo que allí sucede o sucedió. Encontrando una relación con este argumento en los procedimientos que establece Antonio Araújo en su *Teatro da Vertigem* y que reseña Silvana García en su artículo “Los asentamientos urbanos del Teatro da Vertigem” publicado por ARTEA<sup>17</sup>. Allí – según García (2010), se busca la representatividad con el sitio desde toda dimensión, en su concepción intelectual y luego, también en su despliegue escénico:

Pasear por un hospital vacío, lleno de ecos y residuos de existencias pasadas, ya nos impone otro modo de andar y mirar, más lento, más reflexivo. Ese efecto se amplifica cuando, a los contenidos que sobreponemos a los espacios, se suman aquellos evocados por el espectáculo, de los cuales no tenemos cómo protegernos (p.7).

---

<sup>16</sup> “La definición canónica de patrimonio remite a lo que una generación recibe de otras anteriores como herencia, lo que se puede transmitir, y, por extensión, todo aquello que un grupo humano, o también un individuo, reconoce como propio, como apropiado y como apropiable, y en lo que se resume su sentido de la identidad” (p.50) . Manuel Delgado Sobre antropología, patrimonio y espacio público. ENTREVISTA REALIZADA POR: Marcelo Godoy. Francisca Poblete Revista Austral de Ciencias Sociales. 2006.

<sup>17</sup>Artea. Investigación y creación escénica. [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org)

La creación no da lugar a “otra creación”, más bien se subraya lo que el sitio contiene como memoria y fisicalidad. Desde mi mirada procedimental en lo directorial esto me parece reducido. Lo que planteo como procedimiento directorial, no es hacer una apología discursiva y estética al lugar escogido como espacio de creación, sino que la intención expansiva de la acción escénica es poder fundar allí un dispositivo espacial que contenga una teatralidad que tenga posibilidades múltiples en lo estético y discursivo. Que el sitio (local Blanca Nieves) a través de su material entregado en sus contenidos (productos que oferta) y sus características espaciales, así como también su condición de lugar memorioso real, entregan material estimulador de imaginario e impulsos para hacer estallar una creación que no necesariamente sea un sesgo creativo el tener que crear para proponer una caligrafía espacial y escénica que contenga única y exclusivamente discurso basado y centrado en los relatos que el local (espacio) entrega. Lo que planteo entonces como ejercicio es recoger del *site specific* la intención de vincularse con un espacio por sus características biográficas, memoriosas y espaciales. Desde allí fundar un proyecto escénico que otorgue aún más posibilidades en la aparición de discurso, “sirviéndose” de todo el contenido que el espacio ofrece y determina, para configurar a su vez nuevos materiales.

Pongamos nuevamente el caso de Teatro de Vertigem, esta vez, específicamente con su trilogía Bíblica<sup>18</sup> y en donde Silvana García (2010) ensaya una particular mirada sobre esta agrupación paulista.

La elección del río Tietê como lugar de la construcción de BR-3 corresponde perfectamente a uno de los principios del proyecto escénico del Vertigem. Cada una de las piezas de la trilogía bíblica se constituyó en el encuentro de esas dos acciones: la investigación y la elección de un lugar semánticamente fuerte que otorgó cuerpo y estructura a la dramaturgia escénica (p.5).

---

<sup>18</sup> “O Paraíso Perdido”, en 1992, “O Livro de Jó”, en 1995 y “Apocalipse 1,11”, en 1999. Montajes realizados en el río TIETÊ de Brasil.

La intención de esta referencia – abordar el *site specific*- es buscar un diálogo que permita tensar a su vez esta misma nomenclatura. Que sea el propio uso de esta referencia la que otorgue nuevas miradas en torno al trabajo creativo en lo escénico. Hablamos entonces de un remirada en torno a una forma de entender el trabajo en un espacio real connotación memoriosa implícita. Instalar lo que Juan Nicolás Martínez (2011), director del Párraga en el prólogo del Libro “Repensar La Dramaturgia” cuando propone que el arte contemporáneo debe “establecer los nuevos alfabetos y, tanteando, empezar de nuevo a renombrarlo todo” (p.9). En la obra ENSAYO, no intentamos fijar allí la vanguardia no comenzar la refundación de las artes escénicas contemporáneas; lo que si se persigue es desplegar acciones que construyan desde el *site specific*. Es decir, ponerlo como noción estimuladora en torno a ciertas prácticas artísticas y/o teóricas del lugar real, pero transformar ese misma dimensión en otra posibilidad que no dependa única y exclusivamente de lo que ese lugar llegó a significar, sino que lo que puede significar hoy, en la contemporaneidad desde su lectura sígnico/espacial. Como lo señala García (2010) a propósito de Vertigem: “Son espacios, a su vez, revigorizados en su función pública en tanto el teatro renueva su función de lugar de congregación” (p.7).

En este espacio en donde se busca poner una mirada particular sobre este concepto, la memoria es relevante en tanto lugar cargado de capas semióticas, no del todo explícitas desde una convención historiográfica, sino que desde su connotación genuina como lugar comercial que busca un fin: vender un producto con un carga conceptual *per se*. ESE ES EL PRINCIPAL MATERIAL PARA LA CREACIÓN. ESO ES LO QUE CONDICIONA EL GESTO CREATIVO.

Se busca entonces que el *site specific* opere como puente; una especie de vehículo procedimental en donde la intención de “radicarse” en un lugar permita comprender sus dinámica conceptual más allá de lo meramente formal del objeto habitado, sino que se pueda indagar en los alcances estéticos que DESDE allí se pueden concebir en un dispositivo escénico.

Proponemos entonces una forma de hacer en la dirección que deberá dialogar con el concepto de Site – Especific. y sus procedimientos aplicados a la intervención del espacio real. Lo que Lehmann (2013) denominó como *Theatre on location* para referirse desde un análisis interpretativo de la corriente vinculada a las artes visuales denominada en los años 70 como Site Especific.

(...) el teatro busca espacios de la vida para encontrar puntos en donde unirse como arte, a los rasgos de lo cotidiano e inspirarse en ellos. En los años ochenta y noventa se refuerza la tendencia, no tanto de incluir la cotidianidad en el arte teatral, sino ocupar espacios públicos con el teatro, forzando los límites que reconocen su carácter estético y, a menudo, sobrepasándolos”(Lehmann, 2013, p. 234).

Lehmann nos plantea el concepto de sobrepasar la cotidianidad. Esto lo interpreto como un factor de suspensión en esa dinámica ciudadana libre y soberana de los cuerpos. La forma de sobrepasar esa cotidianidad es exacerbar sus propios códigos de acción para resignificarlos y cambiarles la categoría de cotidiano para fundar allí un nuevo relato que por su magnificencia, minimalismo, temporalidad, quietud u otros factores irrumpen en esa cotidianidad no para oponerse, sino que para dialogar y con ello trascender desde y hacia un nuevo espacio, el espacio de la teatralidad. En esta misma línea argumental, se detiene Nicolás Bourriaud (2009) para dar cuenta de que el punto de partida en una creación no está en la anulación del signo previo, sino se debe originar la creación desde allí, luego buscar la resignificación:

Todas estas prácticas artísticas, aunque formalmente muy heterogéneas, tienen en común el hecho de recurrir a formas ya producidas. Atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original. Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción (p.13).

Bourriaud se detiene en analizar desde una óptica multidisciplinaria en el hacer artístico y su cruce procedimental, sin embargo esta definición es aplicable a lo que sostenemos cuando ocurre la re visita de los materiales entregados – en esta caso por un espacio no convencional con características cercanas al espacio público-, que desde allí se gesta el proceso fundacional de un ejercicio directorial que derivará en la complejidad de la pieza.

Volviendo al tema del trabajo con y desde el espacio, advertimos que esta operación ofrece al campo de la dirección teatral un espacio *liminal* entre la realidad - ficción que se instala en la división que se presenta entre un espacio como la Vitrina (cerrado y privado) y el espacio público (la calle y el espectador). Esto también constituye un espacio. Uno que por cierto debe ser observado y procesado artísticamente por el director y entenderlo también como un eventual condicionante de la espacialidad global del espectáculo y sus respectivos procedimientos.

## **a.2 Desglose y Desarrollo de proyecciones conceptuales buscadas o descartadas en el hacer de un *Site Specific*; Proyecto Vitrinas: ENSAYO.**

### **-El *site specific* como experiencia.**

Richard Serra, por cuanto la operación que realiza instaura una vivencia-experiencia de la obra antes completamente impensada. Operación en el espacio-tiempo que rompe con la representación y que al mismo tiempo viene a remover las jerarquías obra-de-arte espectador, lo que ocurre - pensamos- porque en la obra de Serra el tiempo y el espacio no se encuentran, por decirlo de algún modo, “atrapados” dentro de lo representado, sino que constituyen parte de la experiencia del individuo. Por lo tanto, en la medida en que la obra trasciende la representación, el espectador se posiciona como valor fundamental dentro de la obra, es decir, pasa de ser un contemplador distanciado a ser un participante activo en su conformación (Ilabaca, 2010, p.12)

La obra aparece y de inmediato viene a configurar otro espacio. Ese lugar anterior se erige hoy como una posibilidad nueva. Aquello entonces es, una experiencia nueva. Según el planteo base de procedimiento *Site Especific*, se menciona que la escultura, la obra, la propuesta estética se transforma no tan solo en lo material de la acción escultórica, sino que lo hace cuando constatamos que en el acto mismo del gesto instalativo de la acción artística existe allí una ebullición de sentido que le otorga – según premisas- la particular visión, interpretación, recepción y/o manifestación del espectador. La investigadora Marcela Ilabaca Zamorano citada en el texto a pie de título en este ítem plantea, a propósito de la obra de Richard Serra y su profunda elación con el *Site especific*, que el espectador viene a ser un signo más dentro de la obra, y aún va más allá, sostenía que la obra de Serra buscaba traspasar aquello que era solo obra autoral representacional para reconfigurar aquello y con el ojo del espectador transformarlo ahora si en obra de arte:

Serra volcaba la obra hacia los lugares cotidianos del espectador, a partir de una reflexión crítica en torno a los códigos heredados de percepción de realidad, por lo que su pensamiento escultórico se reflexiona, en este sentido, desde una autoconciencia representacional de mundo que explora la relación con el tiempo y el espacio que habitamos. Serra va a ir en contra de la contención de la obra dentro de límites como la base o su propia composición material, compuesta por forma, volumen y contorno, yendo más bien en busca de abrir el campo escultórico hacia donde éste se pueda resolver en proximidad al espectador” (Ilabaca, 2010, p.15)

La obra además de aparecer en términos de su relato discursivo y proyección formal (estética) en diálogo con el entorno, busca la instancia cómplice de espectador quien se sumerge en la prolongación de la recodificación del dispositivo, ya sea por su rechazo o su afecto. Nuevamente en palabras de Marcela Ilabaca (2010), la obra “En cuanto la obra se remite al lugar de observación del espectador ésta se resuelve en la subjetividad y así entonces, en la finitud” (p.134). Desprendemos de lo anterior de que la experiencia en el *site especific* radica en el sentido de que algo ocurre allí que no existía y modifica el espacio de lo cotidiano en terreno intervenido. Al provocar la emergencia de una dimensión distinta de la espacialidad se

constata allí una nueva realidad, por lo tanto una situación que gatilla experiencia visual, estética y, por cierto urbana. La experiencia no será otra cosa – para efectos de la instalación procedimental del *Site Specific*- la posibilidad de concretar un dispositivo que altere el espacio cotidiano y lo haga estallar hacia lugares extremos desde la percepción que el espectador puede llegar a tener en el espacio de lo común. Según Ilabaca (2010), una percepción que “se encuentra dominada por el órgano de la visión, desde el percibimos adecuadamente sólo lo que se encuentra al interior y a la altura de nuestros ojos” (p.134). Dicho lo anterior y, comprendiendo la configuración espacial desde el dispositivo escénico en lo teatral y directorial, notamos que si el *site specific* promueve y provoca la experiencia en los cuerpos que observan. Hablamos entonces también de un espacio vivo. Así se plantea en el estudio sobre Serrá ensayado por Ilabaca (2010):

Convenimos que el clímax -por decirlo de algún modo- en el planteamiento escultórico de Serra se genera en el punto en que la obra se encuentra con el sujeto dentro de un mismo tiempo y espacio, por lo que la participación del espectador y su propio acto reflexivo son partes constitutivas del acontecimiento (p.52)

Una experiencia que no es exclusiva solo de los cuerpos a los que la obra que se exhibe (los espectadores). Podríamos nominar este lugar como la aparición del dispositivo. La experiencia la consolida la obra, el contexto, el o los cuerpos que significan la acción escénica, el espacio y sus características sónicas y físicas, los locatarios, el público que transita, el público que pasa y se queda (mirando la obra), el público que asiste a ver la obra. Todos componentes de una espacialidad viva que deriva en la aparición del dispositivo y que son parte de una experiencia. Según el doctor y académico Chileno Andrés Grumman (s.f.) en su ensayo “Reconstruir la escena el veloz susurro del teatro: entre la percepción y huellas”, aproximación fenomenológica a la teoría y práctica del análisis en artes escénicas el arte; en el intento de ir deslizándose cada vez más la discusión hacia lo escénico, sostiene que “Los significados no pueden pensarse sin su experiencia, aquella que se lleva a cabo entre aquellos que participan y aquel acto subjetivo de la

percepción que influencia y es influenciado por la fugacidad de la puesta en escena” (p.11). Es una experiencia que se nutre de una amplia gama de componente para que esta ocurra como gesto de creación y político.

La experiencia va más allá de los participantes directos del dispositivo: actores y espectadores. Existe una dimensión más compleja y que tiene que ver con la historia. (Los dueños del local, los trabajadores, sus clientes). Ellos son parte de la espacialidad (Inquietud esencial de este proyecto). Buscaremos la experiencia entonces en todas sus posibilidades. No solo aquella intención performática en donde el espectador es un componente que termina la obra. Tal vez podemos estar cerca de lo que plantea Ilabaca (2010) cuando señala su reflexión sobre el flujo de la percepción y como este adquiere una dimensión dialéctica a la hora de la configuración de un relato:

A razón de ello (la experiencia), la politización del espacio, la organización de la percepción -creada por hábitos instituidos que estabilizan la mirada- y la manipulación técnica del tiempo constituyen sus focos de interrogación crítica, puesto que en la medida en que éstos se llevan a cabo, se incrementa la escisión entre hombre y experiencia. (p.139).

Tal vez podríamos estar en presencia en un nuevo acercamiento en lo que constituye el *site specific* –planteado acá como herramienta procedimental en las artes visuales, fundamentalmente en la escultura- y proyecto vitrina con el Montaje ENSAYO. El dispositivo Escénico como espacialidad. La experiencia: Eso constituye el espacio. Lo Vivo., que no es un espacio fijo. La vitrina entonces, se vincula en el *site specific* ya que es parte de una experiencia nueva.

## **-El relato pre establecido.**

“Es claro en su conceptualización que la clave de estas producciones está en el espacio y que éste es un tejido complejo, en el que se cruzan hilos que exceden lo artístico” (Ribas, 2012, p.1)

Para el *site specific* el contexto es fundamental. Es el ancla creativa que otorga material para sustentar lo discursivo primero, y luego lo estético de la pieza a proponer como gesto artístico. Así lo manifiestan los artistas y los estudios que se han hecho en torno a ellos:

Para esto, va a incorporar la totalidad del espacio existente al campo de la obra, explorando la superposición de espacio artístico, institucional y público. En esta línea pudimos observar que la obra de Serra se inscribía en el espacio en función de restablecer su experiencia fenomenológica, bajo la idea de que éste se construye en todo acto humano. La escultura de Serra es así, construcción del espacio o más bien, el espacio mismo en su construirse (Ilabaca, 2010, p.15).

El artista se sitúa en lo que se denomina el relato previo. Esa cultura genuina que el sitio posee y, que se abordada como contenido. Entenderemos la cultura del lugar aquella dimensión estética, signica que tiene el espacio en tanto historia. En la obra *site specific*, ese relato es el primer hito que funda la obra. Se transformará de inmediato en una primera imagen, una primera operación, un primer significado. Entendiendo antes lo que señala Diana Riba (2012) especialista en arte público. Doctora y profesora de la Universidad de Buenos aires. Bahía Blanca, en su Texto de Cátedra: “*Site specific*, Algunas reflexiones desde el sur de Latinoamérica”, respecto de lo que se debe articular en un *site specific* es mucho más complejo y amplio, señalando que en los lugares en donde se trabajará con estos procedimientos “se yuxtaponen una multiplicidad de sentidos” (p.16). Se asume la premisa del contexto como hito fundacional y se articulan materiales que son propios del contexto haciéndolos dialogar con su imaginario. Es en ese cruce en donde se provoca la experiencia discursiva de la obra. Es imposible negar aquello que ya existe como condición signica, hacerlo sería un desapego a lo que el procedimiento *site specific*

sugiere como premisa, y no solo eso, sino que también atenta contra el efectivo emplazamiento de la obra y el espacio que a priori no le pertenece.

Luego de aquella lectura del relato genuino del sitio específico a intervenir, surge la inquietud estética de la resignificancia. Siempre pensando desde una lógica nueva en términos de procedimientos en la instalación de una poética Lo que Diana Ribas (2012) define como la idea de “repensar los lugares específicos como estrategias artísticas desde una perspectiva contemporánea”(p.6). Todo relato se vuelve material de otros múltiples micro relatos que son parte de un dispositivo: LA OBRA. La aparición de una resignificancia desde ese gran relato cultural que está implícito en el espacio. Aquí proyectamos una intención de vínculo con nuestra investigación. Ésta dice relación con la preponderancia de lo que antecede a la obra y que aparece como gesto material de creación. En el caso del *site specific* en las artes visuales es lo que rotulamos como el relato pre establecido por su cultura, en el caso de un procedimiento escénico – específicamente en lo teatral- es lo que hemos denominado como la condicionantes signicas, históricas y físicas. En ambas instancias se advierte que, en la escultura (las artes visuales) y la obra de teatro (proyecto Vitrinas) lo que contiene el sitio en tanto lugar real es lo que transversaliza toda la creación y provoca la configuración estética y discursiva de toda acción creativa.

#### **- El Habitar:**

Leyes procedimentales que ha establecido el *site specific* desde el campo de las artes visuales y la escultura en particular, han intentado que se comprenda que, el espacio no se debe “ocupar”, ni “utilizar”, éste se debe HABITAR. Citando nuevamente la profunda investigación realizada por Marcela Ilabaca (2010), el *site specific* – siempre planteado como procedimiento vinculado acá a las artes visuales y a la escultura en particular busca ese “habitar humana y relacionalmente el espacio es un hecho fomentado, en gran medida, por las condiciones de exterioridad y apertura inherentes al espacio en general” (p.49)

Se asume esta noción como un dispositivo de acción en donde lo fundamental está en la involucración sistemática, profunda con todas y cada de las aristas que se puedan encontrar a la hora de trabajar en un espacio público o no convencional. Conocer sus implicancias semióticas, sus alcances históricos, sus dimensiones físicas, su densidad demográfica, etc. Todo lo que signifique poder establecer un puente fluido entre la obra y el sitio específico a abordar. No se trata solo de “Investigar” sobre el lugar, hablamos de profundizar en un dispositivo complejo de observación sobre el campo de acción escogido. Es comprender un tejido de enunciados que a su vez son dinámicos y vivos.

Para esto, va a incorporar la totalidad del espacio existente al campo de la obra, explorando la superposición de espacio artístico, institucional y público. En esta línea pudimos observar que la obra de Serra se inscribía en el espacio en función de restablecer su experiencia fenomenológica, bajo la idea de que éste se construye en todo acto humano (Ilabaca,2010, p.15).

El habitar entonces será el contacto directo con todas las capas de sentido y significancia que pueda llegar a tener el espacio a trabajar. En la medida de que este trabajo se realice entendiéndose de que es un paso preliminar fundamental para la creación y que a la larga se transforma en lo que podríamos denominar “la primera imagen” de la obra, la totalidad de la pieza va ser concebida con un arraigo conceptual mucho más profundo. No será tan solo una extensión formal de aquello que se capturó en tanto dimensión o espesura conceptual, será una obra que aparecerá provocadora en el espacio para fundar allí un universo nuevo que trascienda la propia cotidianidad de este lugar sitiado por la escultura. Siempre buscar la expansión de la configuración genuina. Esto otorgará siempre mayor cantidad de material creativo, sobre todo si está abordado y entendido como un procedimiento preliminar y fundacional en la creación de un *site specific*. Diana Ribas (2012) es enfática y categórica en promover la remoción signífica de aquellos espacios habitados por el arte planteando que “la inclusión de esta estrategia como práctica artística da cuenta de conceptos de arte y de cultura extendidos, amplios, integrados a la vida y potencialmente emancipadores respecto de las operaciones económicas que

subyacen y dominan en el sistema artístico” (p.12). Habla entonces de una oportunidad certera para la generación de universos estéticos posibles en el ejercicio artístico.

Deslizando estas premisas hacia la intención artística de Proyecto Vitrinas y el montaje Ensayo, que busca sostener desde la espacialidad las condiciones que otorga un lugar con características sígnicas y físicas particulares, encontramos que la relación con el concepto HABITAR tiene sus acercamientos, sin embargo resulta reducido pensar que el habitar el espacio está dado solo por quien realiza el gesto creativo (el artista). Sostenemos que el primer acercamiento a ese habitar el espacio es dado – y se transforma también en garantía para la aparición de la forma estética de la pieza- los propios locatarios, lo que en el caso del *site specific* en el espacio público aplicado por la escultura, sería el transeúnte o, mucho más acotado aún, los perros callejeros, el vagabundo, el puesto de dulces, de diarios, etc. Estos son el habitar cultural y sígnico, de ellos se desprende lo que hemos denominado el significado histórico.

Por otro lado y, continuando en el ejercicio de intentar hacer dialogar estos conceptos con Proyecto Vitrinas, situamos la noción de HABITAR planteada por el *site specific* en la nomenclatura de “contenido” propuesta como premisa estética en un proceso de creación para una Vitrina de un Local de comercio tradicional. Será entonces a partir de la exploración concreta y profunda del espacio, alcanzando ese habitar cultural y captura sígnica que contienen los espacios, que se erigirá la proyección una idea espacial para una obra de teatro. Es el contenido – que proviene desde la interpretación y análisis de los conceptos y lugares extraídos del habitar preliminar – lo que dará la forma y discurso a la escultura en el caso de las artes visuales y a la obra de teatro en el caso de las artes escénicas, específicamente en proyecto vitrinas y el montaje ensayo.

## - El Espacio Público:

“Ahora el espacio, a pesar de ser un a priori, pasa a ser también un producto, un resultado y una cualidad de la existencia obligado a orientar la indagación espacial, no hacia la búsqueda, sino hacia la construcción de esa espacialidad (Díaz, 2001, p.51)”

Para abrir la discusión respecto de la relevancia del espacio público y el dialogo con el *site specific* es necesario ensayar una aproximación hacia una definición básica y certera de lo que dignifica el espacio público. En este sentido el geógrafo y urbanista español Jordi Borja en su ensayo “El espacio público y sus avatares en la modernidad” define el espacio público desde una dimensión propia del que lo utiliza, con una mirada más allá de lo que puede definirse como público desde el punto de vista de lo estrictamente “jurídico o legal”.

El espacio público es un concepto jurídico: un espacio sometido a una regulación específica por parte de la Administración pública, propietaria o que posee la facultad de dominio del suelo y que garantiza su accesibilidad a todos y fija las condiciones de su utilización y de instalación de actividades. El espacio público moderno proviene de la separación formal (legal) entre la propiedad privada urbana (expresada en el catastro y vinculada normalmente al derecho de edificar) y la propiedad pública (o dominio público por subrogación normativa o por adquisición de derecho mediante cesión) que normalmente supone reservar este suelo libre de construcciones (excepto equipamientos colectivos y servicios públicos) y cuyo destino son usos sociales característicos de la vida urbana (esparcimiento, actos colectivos, movilidad, actividades culturales y a veces comerciales, referentes simbólicos monumentales, etc.). El espacio público también tiene una dimensión socio-cultural. Es un lugar de relación y de identificación, de contacto entre las gentes, de animación urbana, a veces de expresión comunitaria. La dinámica propia de la ciudad y los comportamientos de sus gentes pueden crear espacios públicos que jurídicamente no lo son, o que no estaban previstos como tales, abiertos o cerrados, de paso o a los que hay que ir. Puede ser una fábrica o un depósito abandonado o un espacio intersticial entre edificaciones. Lo son casi siempre los accesos a estaciones y puntos intermodales de transporte y a veces reservas de suelo para una obra pública o de protección ecológica. En todos estos casos lo que defina la naturaleza del espacio público es el uso y no el estatuto jurídico (Borja, 1998, parra. 13).

Siguiendo lo que señala Jordi Borja, nos encontramos con espacios en donde el acto performativo de habitarlos provoca el nombramiento de lo público. En ese sentido la implicancia participativa de los espectadores – en el caso de aquellos que presencian una obra de arte- serán gravitante –al menos en el plano de las artes visuales preliminarmente- ya que se les está “usando” su espacio público. La dimensión de lo público y la urgencia política por habitarlo es una pulsión que el *site specific* trabaja fuertemente, sobre todo en el campo de las artes visuales. Irrumpir en diálogo, ese sería una definición certera de lo que busca el *site specific* cuando ingresa al espacio público. Por ejemplo, Marcela Ilabaca (2010) nuevamente da cuenta de lo que para Richard Serra era el trabajo en el espacio público situándolo en un terreno casi con componentes sociológicos:

No se trata, sin embargo, que la obra de Serra venga a hacer aparecer al fin el ser o la esencia del espacio, sino que ella nos devela, justamente, su constante ocultamiento al fondo de nuestras actividades habituales, en la profundidad de nuestra “experiencia normalizada” en este caso, de las trayectorias impuestas por las políticas imperantes del espacio público” (p.153)

Se intenta buscar una aparición de la obra a partir de lo que ese espacio público brinda en tanto circulación y habitar de cuerpos que le otorgan la categoría. Parte de la experiencia que persigue el *site specific* es cuando el espacio público, ese lugar que no es propio, pero que es muchos o de todos, se ve modificado por un uso catártico desde una operación plástica. Hacemos aparecer allí, en palabras de Ilabaca (2010) una “politización del espacio” (p.139).

Lo público es aún más público porque resignifica su esencia y, aquellos que son dueños de lo público (el transeúnte, los cuerpos que construyen cotidianidad) pueden, a su vez ser parte de esa resignificancia siendo parte activa (en lo material y conceptual) de lo que la obra intenta proponer como discurso político. Así – sostiene Ilabaca (2010), “de esta manera la escultura se hace parte de la experiencia de mundo” (p.64). Al Habitar el espacio público la

obra se transforma en un gesto político en sí mismo, incluso más allá de la obra. Es por esto que el *site specific* – desde la óptica de las artes visuales- busca la participación activa del espectador con el fin de que este sea parte también, como parte del paisaje público de ese gesto disruptivo. Sobre esto hemos hablado en el ítem que desarrolla la noción de Experiencia.

Lo público es material para el *site specific* en el despliegue de una obra de artes visuales, de una escultura. ¿Puede ser el espacio público relevante en la construcción estética de la obra en Proyecto Vitrinas? ¿Una vitrina de tienda comercial tradicional de Valparaíso y su posterior intervención teatral, dialoga con el espacio público transformándose éste en factor determinante de la creación? Si tomamos en cuenta que Proyecto Vitrinas sugiere un procedimiento vinculado al *site specific*, el espacio público debiera ser un soporte al considerar, al menos en lo que sugiere en torno al contexto

#### **b.- El Vitrinismo. Una referencia. Una distancia desde el objetivo**

Al abordar este formato, es imposible no vincularse con una de las disciplinas que se ha desarrollado y nombrado en torno a la profundización de estos espacios de exhibición. Lo ha hecho ligado fundamentalmente desde el terreno de las artes visuales y en dialogo con premisas que se desprenden del espacio publicitario. En primer lugar, será preciso definir y reflexionar acerca del concepto de vitrina a partir del cruce de distintos autores que tratan el tema. La vitrina se caracteriza, entonces, por tener como objeto la promoción de determinados artículos para su venta en el establecimiento, sirviendo además, como fachada de la tienda. Dicho lo anterior, entenderemos entonces el espacio de una vitrina o escaparate, como un sistema activo de comunicación comercial, que mediante la utilización de diferentes estímulos sensoriales, pretende influir sobre las decisiones de compra de los clientes desde el exterior de los establecimientos. Del mismo modo, el arquitecto Pablo Soto, autor de “Diseño de Escaparates” plantea una definición que va más allá del sólo hecho de mostrar. Afirma lo siguiente sobre el Vitrinismo:

(...) es una práctica comercial compleja encargada no sólo de conformar un conjunto de estímulos visuales destinados a seducir al comprador, sino también de crear unos ambientes que gozan al mismo tiempo de la condición de testimonios de una época, de producto cultural y de creación plástica (Soto, 2003, p.35).

Para Soto, el arte de hacer vitrinas es aquella distancia que separa el simple acto de exhibir del acto de seducir. Para los efectos investigativos de este proyecto, asumiremos entonces que la vitrina es un mensaje visual, en tanto contiene conscientemente un discurso o un propósito y, como tal, puede ser analizado desde el punto de vista de la comunicación. Entre otras cosas, también se puede entender a la vitrina como una puesta en escena debido a la presencia de elementos, personajes y conceptos de la obra como tal. En esta investigación se intentará, entonces la constatación evidente del roce entre cierta teatralidad o lugar escénico / teatral y los conceptos que sostienen la función de un espacio como la Vitrina para luego poder provocar la emergencia de un nuevo modo de pensar el espacio escénico desde la dirección teatral.

El Vitrinismo es quizás la disciplina que contiene mayor expertiz respecto a estos formatos. Con su formal aparición – en lo estrictamente comercial-debido a la revolución industrial, su labor se centra en intentar configurar signo y lenguaje en el espacio comercial. Es antes que todo un dispositivo visual que articula varios enunciados en post de un discurso basado en la seducción. Lo menciona la investigadora Laura Angulo (2012) en su Tesis de Maestría en la Universidad de Palermo:

Intervienen sistemas de comunicación, de seducción, de percepción, de comercio, de exhibición, entre otras. Hoy en día las vitrinas son consideradas como el primer vendedor, y lo que se quiere lograr con este vendedor al igual que con el resto, es que sea un vendedor eficaz. Sus objetivos principales son provocar atención, despertar interés, estimular el deseo y finalmente conseguir la acción de compra (p.24).

Plasmar una idea que responda al producto exhibido a las premisas entregadas por quien administra el espacio comercial trabajado. El Vitrinismo responde a una necesidad de promover y vender algo que se exhibe. Así también lo plantea la española experta en Merchandaisin Pilas Scolano<sup>19</sup> al señalar que una vitrina debe perseguir y reunir 4 elementos esenciales: “Atención - Interés – Deseo - Acción”<sup>20</sup>. En este sentido el Vitrinismo como estrategia de generación de deseo y seducción dialoga abiertamente con la intención investigativa de este proyecto. Ofrece nomenclaturas procedimentales que albergan la capacidad de instalar desde lo estético y discursivo, pasando también por conceptos y teoría, una base espacial sígnica que sustente una idea de ofrecimiento. El Vitrinismo dialoga con el formato desde ese lugar semiótico, también en la vinculación que se tiene con el que “*pasa y ve*”. Ese espectador -que también aparece en el *site specific*-; que se ve atraído y atrapado por la configuración simbólica, discursiva y estética que se levantó como mecanismo de generación de deseo. También lo señala Scolano en su ponencia cuando plantea una estadística arrojada por uno de sus estudios: “El 3% de las personas que pasan por fuera de un local se detienen en las vitrinas, generando una tasa de captura del 12% de clientes que luego de verlas, entran al negocio”. Hasta aquí, el Vitrinismo tiene un punto absoluto de dialogo con Proyecto Vitrinas y la investigación: La Visualidad, la generación de Deseo y Seducción. la espacialidad, la investigación, los signos, el espectador. Sin embargo, al igual como lo hacemos con el *s/te specific*, establecemos un matiz y marcamos una leve distancia con los acentos y focos con los que se pretende desarrollar la propuesta escénica en ENSAYO y los objetivos en tanto formas que articula el Vitrinismo.

Tal vez, a modo de articulación de una de las hipótesis que puede contener esta investigación es visualizar las semejanzas del director de una obra teatral y un experto en *merchandising* visual pueden crear atmósferas estimulantes e interesantes que mejoren significativamente el atractivo de lo

---

<sup>19</sup> Visual Merchandiser especializada en formación y consultoría a empresas y centros de formación como Instituto Europeo di Design, Cámara de Comercio de Madrid y Universidad Politécnica de Madrid.

<sup>19</sup><sup>20</sup>Cátedra de Vitrinismo. Duoc UC y Transbank. Octubre, 2014. Valparaíso – Chile.

que se pretende ofrecer (la obra o el producto). En el fondo, es que el director no intente reproducir lo que una Vitrina de local comercial pretende: establecer una venta; sino que a partir de los conceptos y ciertos procedimientos que se utilizan en el ejercicio de ofrecer, vender y comprar un determinado producto exhibido, el director pueda recodificar, resignificar, trasladar esos conceptos para fundar allí un procedimiento útil para la primera condición de un ejercicio escénico como lo es la de promover una intención de seducción y entretención con el espectador. Desde nuestra óptica investigativa, volcada por cierto a las acciones desde la dirección teatral en lo espacial, en el fondo es apropiarse de procedimientos diseñados para un fin, hacerlos dialogar con los que pertenecen al fenómeno de la teatralidad y poder con ello fundar un relato escénico único y seductor. Transformar esa experiencia (la comercial) en otra (la teatral).

Hay un elemento central que se relaciona directamente con las implicancias políticas que nuestra disciplina teatral contiene y que al Vitrinismo también la ha condicionado. Es otro punto de diálogo entre el fenómeno teatral y el arte de los escaparates es lo que también señala Angulo (2012) respecto a la sintonía o lectura que hay que tener respecto de los procesos culturales y sociológicos que tienen los territorios y la caracteriza por “su estrecha relación con los fenómenos sociales. Sea cual fuere el verdadero origen, la vitrina ha surgido y ha sido condicionada por parámetros socioculturales” (p.32)

Si bien es cierto, el formato estudiado (Vitrinas) está directamente ligado con lo que conocemos como VITRINISMO - disciplina asociada a las Artes Visuales y al marketing- se mantendrá consciente distancia de ese campo de acción. Se visitarán los conceptos que definen el formato por ejemplo en lo histórico, pero en todo momento el flujo de la investigación se centrará en visitar este formato desde una mirada teatral, para poder desplegar allí no solo una “instalación”, sino que expandir el formato hacia el válido contenedor teatral que puede llegar a ser en tanto construcción de – en términos simples- una obra de teatro al interior de sus dimensiones. La desvinculación de la sola Instalación visual será un lugar procedimental que se tendrá en cuenta como impulso

escénico. Relevar la noción de situación dramática que intenta componer o proponer un conflicto. O como lo señala el Dramaturgo Chileno Carlos Cerda (s.f.) en su artículo “Situación y Suceso” cuando nos dice que “en esencia, toda obra teatral, toda situación dramática y toda posible progresión de la acción en un drama, consisten en la modificación de una situación dada por un suceso poderoso que la modifica” (parra.6). En la modificación constante de una narración dramática estará la mirada directorial y como esta dialoga y se modifica a su vez con las posibilidades espaciales que el sitio presenta en tanto local comercial primero y como dispositivo escénico como segundo factor.

No hay disolución total en el arte contemporáneo, lo sabemos. Las prácticas artísticas que dialogan con los tiempos, no hacen distinción, es más se esmeran en el entrecruce. Nicolás Bourriaud (2009) al respecto señala que “La cualidad de una obra depende de la trayectoria que describe dentro del paisaje cultural. Elabora un encadenamiento entre formas, signos, imágenes” (p.46). Sin embargo en este ejercicio que se despliega en ENSAYO y que pertenece a las bases referenciales buscadas por Proyecto Vitrinas, la intención no es remarcar la separación entre – en este caso lo escénico con las artes visuales- sino que es la escena y su sentido dramático en tanto objeto narrativo que propone una situación teatral en donde se pondrá el foco desde la acción directorial. Evidentemente en la puesta existen nexos, vínculos y alimentos de estas “otras áreas, pero todas están en función de otorgarle una dimensión dramática y no un gesto meramente instalativo y estático. Hay cuerpos que transitan y articulan a su vez un material textual y dramático desde su concepción escénico – teatral. De esta intención, también se da cuenta en las fichas diseñadas para desarrollar la propuesta de dirección:

En lo procedimental aparecen tres elementos conceptuales que tiñen de material estético a la puesta en escena de ENSAYO. Materiales que dialogarán entre sí en pos del levantamiento estético y discursivo del montaje; La Patria Potestad, El Punctum y Lo Real Traumático serán operaciones vinculadas directamente con la escena y la expresividad de la puesta”.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup>FICHA 1. Extracto de Cuestionario entregado por la dirección artística de Proyecto Vitrinas; EPISODIO II. HALLAZGO – REVELACIÓN – DESEO. (adjuntada en anexos de esta investigación) Material que

El Vitrinismo es el lugar primitivo del formato que tal vez propone bases articuladoras de formas y códigos que devienen en la aparición de aquel deseo de compra. Como lugar primitivo nos sirve en esta investigación solo como referencia. Se transita por él. Se le roban procedimientos que calzan perfecto con las intenciones escénicas de una teatralidad buscada en el proyecto ENSAYO. En una investigación desarrollada en la Universidad de Chile Facultad de Economía y Negocios Escuela de Economía y Administración por los estudiantes seminaristas de título María José Ramírez y Miguel Mendoza, denominada “Las vitrinas de las tiendas de indumentaria como factor clave para generar ventas” (2007), especifica algunos puntos por donde un riguroso diseño de escaparates debe transitar a la hora de pensar en el ofrecimiento de un producto a partir de su dimensión visual:

1. Atraer la atención del transeúnte: la vitrina, en primera instancia, debe captar el interés del transeúnte, interesándolo desde el lugar en que éste se encuentre, apoyada en la mercadería y en el *merchandising* usado para su diseño. Existen muchos métodos para llamar la atención, lo importante es que el contraste debe estar enfocado en atraer a la mayor cantidad de transeúntes posibles.
2. Despertar interés: la mayoría de los transeúntes se acercan a la vitrina sin propósito de compra, pero de pronto hay algo que llama poderosamente su atención y captura su interés; es el foco o centro óptico de la vitrina. Este foco es el que transforma al transeúnte al posible comprador.
3. Generar el deseo de compra: luego de capturado el interés, llega el momento en crear en el potencial comprador el deseo por obtener la mercancía, lo que se consigue mostrando las cualidades y beneficios del producto. En esta etapa hay que venderle al cliente lo que él quiere adquirir, lo que necesita, asegurándole que le otorgará una completa satisfacción.
4. Ganar la confianza del consumidor: para que un cliente confíe en un producto y lleve a cabo una compra, es necesario decirle la verdad sobre éste, tanto del producto como de la marca.
5. Toma de decisión de compra: si se ha producido una impresión satisfactoria en el consumidor y se ha creado en él la necesidad de compra, éste debería ingresar en la tienda y adquirir el producto (p.16).

---

daba cuenta del cruce colaborativo en la creación entre los directores. Instancia clave en la implementación de este proyecto. En esta respuesta, doy indicios de lo que comienzo a sostener como procedimiento directorial y la relación con la espacialidad – Vitrina Blanca Nieves.

Todo lo anterior son temas absolutamente vinculados al territorio de lo escénico, de lo teatral. Sin embargo, lo que se configura como puesta en escena en ENSAYO no es un dispositivo que propone una apología mercantil al sitio escogido, lo que allí se funde, siempre será un nuevo signo, un nuevo espacio, un nuevo mundo. Tal vez de forma radical, como lo plantea el académico y director Marcos guzmán (1999), “con otras leyes que tuercen incluso por un instante a la muerte” (p.30).

Cuando hablo de operaciones directoriales que intenten recoger lo que plantea el Vitrinismo soy preciso en señalar que lo direcciono hacia las nociones de seducción, generación de deseo y en un apuesta visual provocadora y, por cierto desde una estructura espacial que sea dialogante con lo que el lugar teatral – comercial sugiere y entrega como material. En Ensayo se configura todo desde una preocupación por el objeto visual; por ejemplo: La idea de poner atención en todo en lo que se ve como obra, objeto, dispositivo. Pensando en que alguien verá algo y ese algo (la obra) debe ser categóricamente seductor, claro y frontal.

Allí entonces hay conexión con lo que el Vitrinismo plantea como mecanismo, pero es puesto en función de un objeto escénico – dramático. En ese objeto se instala otro elemento que proviene de la publicidad, en este caso: Un frontalidad la hora de leer el discurso emitido. No hay concesiones. El discurso se emite, se recibe, no se infiere. En Ensayo se utilizan operaciones sígnicas desde lo actoral, espacial y dramatúrgico (el dispositivo). No hay concesiones a la hora de ofrecer aquello que podemos denominar como mensaje. No hay dobles lecturas desde lo que la autoría directorial se busca como efecto político. El relato se cuenta, se narra y se captura así, tal cual. En la configuración de hitos del Montaje ENSAYO se da cuenta de una situación que se desarrolla en donde la frontalidad y la radicalidad de la ideología discursiva de la misma se presentan sin concesiones:

15.- Entra el escuadrón y rodean a El que quiere ser chileno a toda costa y le dicen: “Si no eres chileno, no puedes tocar en una banda de guerra

chilena. En nuestra banda de guerra nunca, nunca va tocar un negro, nunca!" Le ponen plátanos en la cara.<sup>22</sup>

El objetivo de este "uso" de los mecanismos de generación de deseo que contiene el Vitrinismo es ir en búsqueda de aquello que el teatro siempre intenta encontrar: LA PROVOCACIÓN.

---

<sup>22</sup> Pauta para presentación de estructura dramática de la obra. Proyecto Vitrinas. Episodio II: Hallazgo, Revelación y Deseo. Centro de Investigación Teatro La Peste. Valparaíso.

## CAPITULO III

### OTRAS EXPERIENCIAS REFERENCIALES. SIMILITUDES Y DIFERENCIAS.

#### Introducción

“El creador, el que es consciente de la importancia del espacio en el que sitúa su obra, se vuelve un observador implicado, ya que establece un diálogo entre sus ideas e intereses y el espacio observado”

Nicolás Eyzaguirre. Director Festival Teatro  
Container

Cuando aparece la necesidad de profundizar Proyecto Vitrinas y realizar esta investigación basada en la espacialidad, el formato y su determinación a la hora de establecer procedimientos directoriales, pulsa también la intención de recurrir a fuentes de acción que ofrezcan alguna similitud formal – directa o indirecta – con el formato, la búsqueda y por qué no, con algunos procedimientos que se establecen a la hora de proponer un espacio no convencional desde el quehacer artístico. Junto con esto, la intención investigativa busca no solo las similitudes o cercanías, sino que también y, por sobre todo -para acentuar con esto la riqueza de Proyecto Vitrinas y su categoría de proyecto inédito- las diferencias evidentes que se manifiestan en otras expresiones no convencionales desde lo espacial. Para tal efecto encontramos pertinente reseñar y profundizar dos instancias que además tienen una inmediata sintonía territorial con Proyecto Vitrinas: Se gestan en Valparaíso, lo que les otorga un patrón característico óptimo para comenzar un ejercicio de semejanzas y/o diferencias con nuestra investigación. Los eventos escogidos son. Galería de Artes Visuales H-10 y Teatro Container.

Los factores que primaron para decidir por estas dos instancias artísticas en Valparaíso son las siguientes y tiene que ver con los contextos más que con los procedimientos.

**-Lo territorial:** Ya lo señalamos escuetamente, la importancia de que junto a proyecto vitrinas, estas dos instancias escogidas se piensen y ejecuten en Valparaíso otorga un elemento que es inherente a las acciones que ocurren en este formato: Hay identidad, hay pertenencia y también se les presenta el escenario de un territorio coyuntural.

**-Nuevos formatos:** El eje central de esta investigación radica en la espacialidad y sus infinitas posibilidades cuando esta se somete a un sitio no convencional para el desarrollo de las artes escénicas. Por lo tanto, indagar en otras experiencias que se sitúan en el quehacer artístico desde las experiencias realizadas en torno a un espacio “otro”. Configuraciones espaciales que se desprenden de toda convencionalidad pero que aprenden como fuga de aquello que ha oprimido el arte entregando posibilidades expansivas a las distintas disciplinas que se arrojan en estas prácticas. Ambos espacios son claramente un gesto investigativo en sí mismo, por lo tanto entregan de inmediato una posibilidad de experimentar hacia nuevos lenguajes y procedimientos estéticos, discursivos y procedimentales. La búsqueda de un espacio que sea a su vez una oportunidad, eso es lo que ofrecen estos dos espacio en dialogo con Proyecto Vitrinas. Debido a esto alcanza una pertinencia evidente para la discusión conceptual de esta investigación.

**-Dos disciplinas:** Los dos hitos escogidos para hacer circular en esta investigación pertenecen cada uno a dos disciplinas distintas pero que sin embargo dialogan en sus procedimientos y lenguajes. Las artes visuales (Galería H-10) y lo escénico (Teatro Container). Esta característica nos parece altamente provocadora ya que a su vez coincide con ciertos lugares que Proyecto Vitrinas intenta alcanzar. En efecto, en este formato circulan – por descarte o aplicación- elementos de ambas disciplinas, poniendo el acento por cierto, en lo escénico y, específicamente en los temas vinculados a lo espacial. Este análisis nos permite contar con un espectro global respecto de las posibilidades investigativas que se han tenido y que aún se pueden tener en formatos no convencionales para el desarrollo de alguna disciplina artística.

**-Lo espacial como primera capa de interés:** Tanto Vitrina H-10 como Teatro Container tienen un inmediato vínculo directo con la espacialidad y sus múltiples dimensiones investigativas. En ambos, es el principal motor de acción, de exhibición, de creación. En ambos, también el acento está puesto en que esos espacios sean resignificados y puedan doblar su uso cotidiano y funcional, para poder entonces convertirse en un dispositivo conceptual.

**-Resignificar:** Ambos formatos de trabajo artístico despliegan acciones y procedimientos que intentan otorgar otro (s) significado al propio espacio que alberga en sí mismo una categoría de uso. Lo que propone h-10 y Teatro Container son una *re visita*, una *re mirada* a estos espacios con el objetivo de encontrar en ellos posibilidades artísticas. La re significación que se persigue en estos espacios – al igual que en proyecto Vitrinas- es presentada como una instancia en donde se articula también – desde los particulares dispositivos implementados- una intención de relevar los sitios trabajados, es decir otorgarles una visibilidad a partir de una *re mirada*. La búsqueda no pretende cambiar de uso el espacio, sino que agregarle uno. “Son espacios, a su vez, revigorizados” dirá Silvana García al continuar con sus reflexión en torno al Trabajo escénico de Antonio Araújo (Pág. 7)

**Dato:** Para realizar el ejercicio de manera profunda y sustentada se realizó la operación investigativa de enviar cuestionarios a los directores de ambas instancias creativas (Anexos).

## **a.- Teatro Container**

### **a.1. Reseña**

En el año 2008, nace en Valparaíso Festival Teatro Container. Propuesta dirigida por el actor y gestor cultural Nicolás Eyzaguirre. Este formato consiste en la utilización de sendos Container para el despliegue de obras de arte ya sea Teatro, danza, música, artes visuales. La experiencia consiste en convocar

artistas de distintas disciplinas, miradas y búsquedas a participar con una intervención en estos espacios altamente provocadores desde el punto de vista de la relación comercial con la ciudad de Valparaíso. En formato de Festival, se ha desarrollado en 4 ocasiones, estando en etapa de pre producción su quinta versión realizarse durante el mes de marzo del año 2016.

## **a.2. Asociaciones inmediatas con el investigador / director**

Fue en el año 2008 y, como parte del Primer Festival Teatro Container, que Teatro La Peste, aún no convertidos en Centro de Investigación fue invitado a participar de este hito artístico que representaba un desafío investigativo y experimental: Realizar una obra de teatro en un Container emplazado en algún punto de la ciudad de Valparaíso.

Al igual que en proyecto vitrinas existía una idea preliminar. Un discurso, una imagen. Existía la intención de realizar un montaje que fuera basado en el fútbol de barrio en que el espacio escénico sería una multi cancha real. Debido a lo encarecido de este proyecto y, ante la invitación de Teatro Container, esta idea se materializa en esta instancia ajustándose a las condiciones espaciales que el formato ofrece. Ese ajuste no es una adaptación, es derechamente una construcción basada en las condiciones espaciales que tiene un container. Desde allí aparece una idea, una forma, una intención escénica que dialoga con la intención estética preliminar que existía como obra y se configura una dispositivo escénico - narrativo que se desprende absolutamente del formato a intervenir. Seguíamos hablando del fútbol de barrio, pero ya no desde esa cancha como dispositivo escénico, sino que ahora se hacía desde otro tiempo y espacio: Un camarín. Este ejercicio procedimental tal vez sentó bases – intuitivas en ese momento- para la investigación que proponemos. De esa instancia surge la obra *Secreto de Camarín*<sup>23</sup>, dirigida por este investigador.

---

<sup>23</sup> Dirección: Danilo Llanos Quezada Asistente de dirección: Katherine López Elenco: Colli Sanhueza, Humberto Cerda, Roberto Cabrera, Gonzalo Díaz Reseña: Un Joven profesor Gay, un ex presidiario, un mapuche y un ex mirista, conviven en un espacio violento, viril, y privado. El Camarín de fútbol de barrio será el contenedor de duras contradicciones que determinaran el curso no solamente del partido, sino que también condicionara los avances o retrocesos en las vidas de cada uno de los personajes. El fútbol como

En el mencionado montaje en donde se trabajó fuertemente sobre la vinculación con las medidas acotadas del espacio que ofrecía un container, el diseñador y arquitecto Sergio Mathies proyecta un camarín de fútbol de barrio. Dispositivo Escénico que es desplegado en su realización por el escenógrafo.

Carlos “Gato Volador” González. Además, en la pieza existe una incorporación literal de las condiciones del espacio. Aludiendo a la precariedad del fútbol de barrio y a las condiciones en que los personajes realizan la situación presentada como hito -una final de un campeonato- dan cuenta con molestia del espacio en donde se deben reunir: “Tenemos un container de Camarín.”<sup>24</sup>. En aquel texto que pertenece a la dramaturgia de la obra, no solo se establece un hito dentro de la narración de la misma, sino que también se cita el espacio de forma concreta y la pertenencia que existe entre la obra y el sitio concreto: un: *Container*.

---

anécdota y el deseo único y obsesivo de ganar como punto de crisis, detonaran temas de la contingencia, sociales y políticos del Chile actual. La decadencia, la dignidad, la identidad, el miedo, el amor; elementos que aparecen a la hora de escarbar en los pasados y presentes de quienes habitan este espacio. El documento escénico como motor de acción, el dato duro como sustento histórico, la definición precisa como soporte narrativo, lo didáctico como referente estético. Finalmente, como ocurren la mayoría de las cosas en este país, todo siempre quedará encerrado en el respetado “Secreto de Camarín”. Primer Festival Teatro Container. Octubre 2008. <http://festivalteatrocontainer.cl/ftc-2008/>

<sup>24</sup> Extracto de texto Secreto de Camarín. Autor. Danilo Llanos Quezada Personaje: Don Willy. Centro de Investigación Teatro La Peste.

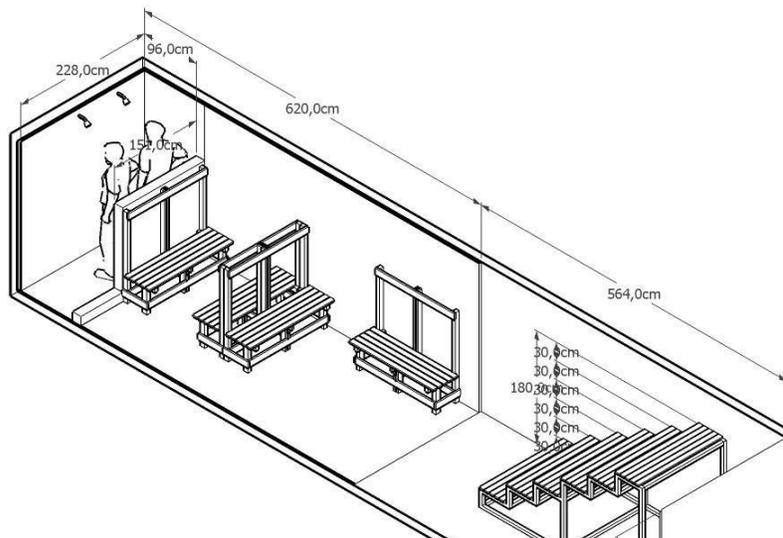


Foto 2. Proyección Diseño escenográfico Secreto de Camarín. Sergio Mathies. Primer Festival Teatro Container. (2008)

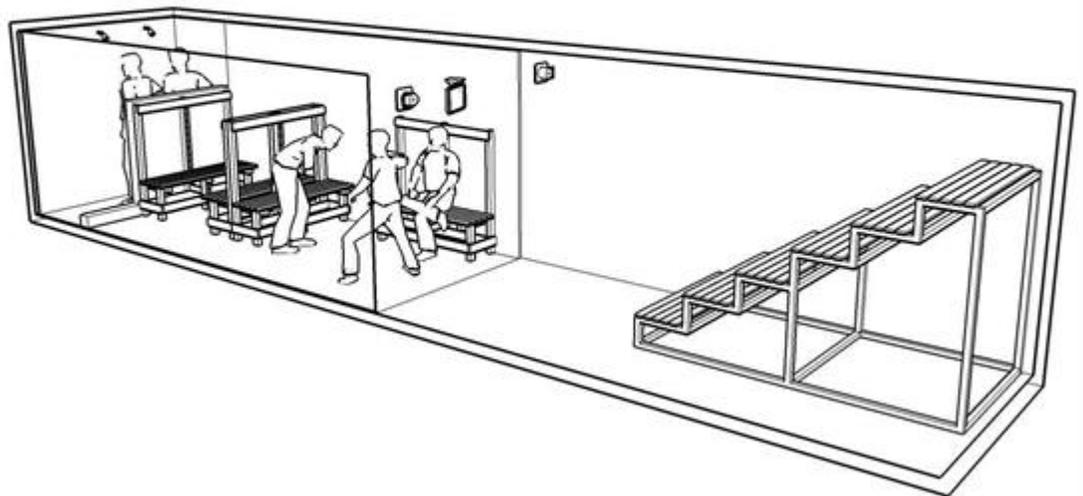


Foto 3. Proyección Diseño escenográfico Secreto de Camarín. Sergio Mathies. Primer Festival Teatro Container. (2008)



Foto 4. Escena Secreto de Camarín. Dispositivo Escénico. Primer Festival Teatro Container. (2008)



Foto 5. Escena Secreto de Camarín. Dispositivo Escénico. Primer Festival Teatro Container. (2008)



Foto 6. Entrada del Público a Función de Secreto de Camarín. Plaza Mena. Cerro Florida. Valparaíso. Primer Festival Teatro Container. (2008)

### a.3. Semejanzas

**-Lo evidente; lo espacial:** Tal vez esto es implícito como argumentación en la búsqueda de vínculos entre Teatro Container y Proyecto Vitrinas. El Festival alberga creaciones que se piensan y ejecutan para ser realizadas en un lugar que se aleja de toda convención escénica. Dicho esto, constatamos una inmediata relación con proyecto Vitrinas y como la creación queda supeditada a la espacialidad. En ambos proyectos el imaginario directorial es puesto en dialogo y tensión con lo que el espacio sugiere en su dimensión física. Se distancia un poco de Proyecto Vitrinas en el sentido de la determinación desde lo sígnico. En Teatro Container ese relato reseña el formato y no es patrón creativo a la hora de desplegar las operaciones escénicas. Se vigoriza un espacio que pertenece a otro territorio de la cotidianidad y su espacio ofrece neutralidad. Será las aplicaciones artísticas que allí se despliegan las que le otorguen la significancia teatral. Sobre lo anterior Nicolás Eyzaguirre (2013), director del Festival Teatro Container da luces de las premisas estéticas que se abordan en este formato: “El marco espacial en el que se pondrán en relación los objetos y sujetos es siempre el mismo, es un espacio físico que intenta ser neutro y que se llama teatro igual que la práctica artística que se desarrolla” (p.13).

El espacio está llamado a expandirse desde su concepción neutra e inerte en tanto dispositivo de acción viva. Será el gesto artístico – desde la lectura directorial que se aplique lo que provoque la aparición de múltiples categorías teatrales o procedimientos que pueden llegar a tener un espacio de estas características y como este puede a su vez fundar otra espacialidad.

**-Lo territorial:** Al ser Valparaíso una ciudad Puerto la connotación territorial que adquiere un contenedor es altamente provocadora. Primero, porque aquella denominación de Puerto Principal, ya no es tal debido al crecimiento en producción que ha tenido el puerto de San Antonio, por lo tanto se instala de inmediato una cita romántica y nostálgica. Al no existir ese *status* y perder la ciudad esa sofisticación económica que revestía ser el principal puerto del país, la relación que se tiene con estos dispositivos de carga son contradictorias: por

un lado está esa funcionalidad comercial de traer y llevar insumos para ciertas necesidades de las ciudades tal como lo señala Festival Teatro Container en su reseña que presenta su concepto artístico: “El container, un objeto exteriormente frío y seriado, símbolo de la actividad comercial portuaria de Valparaíso y del intercambio económico global”<sup>25</sup>. Por otro lado, está también el rechazo que provocan cuando el borde costero se satura de container tapando la vista de la bahía. Estas descripciones dan cuenta de una relación con el territorio que roza lo *liminal*. Existe una dualidad con el objeto en cuestión. Sin embargo y, a pesar de esto hay una relación con el territorio. Para los festivales realizados por Teatro Container, estas moles de acero se instalan en poblaciones, plazas, cerros de Valparaíso en donde se articulan dispositivos relacionales que promueven un vínculo explícito y directo con lo que el festival busca como gesto artístico y su alcance comunitario y social descrito precisamente en la presentación del Centro Cultural del mismo nombre: “Su propuesta, contingente e innovadora, permite ampliar el acceso ciudadano a manifestaciones artísticas mediante la instalación de contenedores en el espacio público, abarcando sectores distantes al quehacer cultura tradicional”<sup>26</sup>. En este sentido Teatro Container dialoga también con Proyecto Vitrinas al dejarse modificar por las dinámicas y prácticas que los lugares en los cuales se emplaza el trabajo tienen en su espacio de lo común.

### **-Lo comercial:**

Un contenedor o container (en inglés) es un recipiente de carga para el transporte marítimo o fluvial, transporte terrestre y transporte multimodal. Se trata de unidades estancas que protegen las mercancías de la climatología (...) Los contenedores pueden utilizarse para transportar objetos voluminosos o pesados: motores, maquinaria, pequeños vehículos, etc. o mercancía paletizada. Menos frecuentes son los que transportan carga a granel. Las dimensiones del contenedor se encuentran normalizadas para facilitar su manipulación. Los contenedores son fabricados principalmente de acero corten, pero también los hay de aluminio y algunos otros de madera contrachapada reforzados con fibra de vidrio. En la mayor parte de los casos, el suelo es de madera, aunque ya hay algunos de bambú. Interiormente llevan un

---

<sup>25</sup> Reseña extraída de Carpeta con información de Festival Teatro Container facilitada por su director Nicolás Eyzaguirre.

<sup>26</sup> Reseña presentación Centro Cultural Teatro Container. <http://festivalteatrocontainer.cl/index/>

recubrimiento especial anti-humedad, para evitar las humedades durante el viaje. Otra característica definitoria de los contenedores es la presencia, en cada una de sus esquinas, de alojamientos para los twistlocks, que les permiten ser enganchados por grúas especiales, así como su trincaje tanto en buques como en camiones. El primer transporte de mercancías con contenedores fue el 26 de abril de 1956. Corrió a cargo de Malcom MacLean que hizo el trayecto desde Nueva York a Houston.<sup>27</sup>

Los insumos que cargan el Container son variados y son parte de un flujo comercial evidente. Tal vez cada insumo que alberga, traslada, conserva o distribuye un Container tiene su dimensión comercial inmediata. Teatro Container re significa un espacio que tiene su punto de partida en la transacción, lo que en palabras de Eyzaguirre es “la activación mediante una operación de arte”<sup>28</sup>. Junto a proyecto Vitrinas establecen un vínculo con el espacio del comercio que en una primera lectura puede ser no compatible, sin embargo con el solo intento de situar allí una posibilidad artística este dialogo se instala y luego, al verse concretado en la obra, las múltiples lecturas que se desprenden de esa asociación son altamente enriquecedoras para doblar la resignificancia del genuino espacio comercial.

#### **-Los directores someten su idea a una espacialidad:**

“El contenedor era tan potente como objeto-lugar que no iniciar un proceso de diálogo con él era ignorarlo

(Eyzaguirre, 2013, p.32)”

El enfrentamiento creativo con el material inicial que tiene el director es con un evidente espacio aparentemente dificultoso, con medidas acotadas, estructura rígida, temperaturas oscilantes (mucho frío o calor, según el día) es desde una primera capa de apreciación, muy dificultoso. El propio Eyzaguirre en su descripción procedimental respecto a Container plantea que “su forma de estrechas paredes, corredor largo con puertas, también ha sido un factor

---

<sup>27</sup> Características y funciones de los contenedores. Lic. Carlos Alberto Espinosa Sandoval. Barra Nacional de Comercio Exterior. **junio de 2013.**  
[http://www.barradecomercio.org.mx/noticomext/contenedores\\_caracteristicas.html#.VpwrghDIU](http://www.barradecomercio.org.mx/noticomext/contenedores_caracteristicas.html#.VpwrghDIU)

<sup>28</sup> Cuestionario Festival Teatro Container. Nicolás Eyzaguirre. Director.

determinante en la puesta en escena”<sup>29</sup>. Sin embargo estos factores se transforman en una oportunidad, en una garantía de expansión del imaginario cuando desde la mirada directorial en donde el discurso propio se pone al servicio de una espacialidad condicionada y los directores han tenido - señala el director de Container - “la posibilidad de jugar con planos, con la profundidad del espacio y su estrechez han motivado muchas de las obras realizadas en este forma”<sup>30</sup>. En ese cruce la obra proyectada queda absolutamente determinada por el dispositivo Container y comienza a adquirir forma y contenido a partir de las múltiples lecturas que se pueden hacer desde su dimensión espacial. Al abordar el trabajo escénico en un Container se debe incorporar de forma evidente la condicionante espacial que ofrece el formato, en ese sentido el vínculo con Proyecto Vitrinas y en particular con los procedimientos realizados con el montaje ENSAYO es muy clara. En Teatro Container la obra aparece a propósito de lo que el espacio entrega como estructura física. A pesar de esta determinación hay un matiz. La condicionante que entrega el espacio para la creación directorial en el caso de una pieza en Teatro Container, se adscribe a una dimensión: **la espacial**; lo que tiene que ver con lo sígnico se establece en este mismo hito como una diferencia.

#### **a.4. Diferencias**

**-Distancia del relato sígnico:** Lo mencionamos escuetamente en el último punto de las vinculaciones, existe una relación (y determinación creativa) con lo espacial, sin embargo, lo que dice relación con lo sígnico (en el caso de Proyecto Vitrina o el montaje ENSAYO son los productos del local) no es necesariamente una condición creativa para los directores y así también lo deja en claro la dirección artística de Festival Container a la hora de encargar la intervención en este formato, en este sentido su preocupación está enfocada en el contexto que rodea el objeto y su emplazamiento; no necesariamente a su contenido sígnico, sino que más bien a sus implicancias cotidianas. El director

---

<sup>29</sup> Cuestionario Festival Teatro Container. Nicolás Eyzaguirre. Director.

<sup>30</sup> Cuestionario Festival Teatro Container. Nicolás Eyzaguirre. Director.

Nicolás Eyzaguirre (2013) en su Tesis de Licenciatura en Arte ensaya una tesis respecto a la vinculación de la obra y su contexto planteando que “La creación no es la implementación de la imaginación de un genio, ni la utilización con fines estéticos de elementos de la realidad. La puesta en ciudad es el resultado inacabado del diálogo entre el artista y su contexto, del encuentro entre lo que se desea y lo que la realidad nos ofrece (p.39).”. Para Teatro Container existe un particular interés por el afuera que ocurre además de la obra. Entiendo eso también como un material. Entonces, se distancia de los signos que el propio lugar puede tener en tanto objeto con autonomía semiótica e histórica. Existe una distancia con aquello que el espacio puede representar en tanto dispositivo historiográfico, memorioso y en su carga semiótica. Para la creación de una pieza artística en Teatro Container este elemento no es trascendental ya que el lugar – en este aspecto- funciona como contenedor de un dispositivo escénico que ha sido creado para relacionarse con la densidad espacial del formato. Tal vez en una primera etapa de relación con el formato existe a *priori* un roce con lo que puede significar un vínculo con lo territorial y sígnico debido a que se interviene una mole de acero que pertenece al territorio del comercio de una ciudad que en un minuto – hoy menos- dependía de su flujo. Ese vínculo que se esboza aparece y se diluye de inmediato ya que los Container no son un elemento genuino de Valparaíso sino que responden a una reproducción serial de comercio, por lo tanto constituyen de inmediato un lugar global. Container hay en todo el mundo. Estamos en presencia entonces de un **No lugar**. La reflexión de este punto está centrada esencialmente en lo que tiene que ver con lo teatral, dejando de lado las prácticas que pertenecen a otras disciplinas o a labores comunitarias en este dispositivo.

**-Múltiples Disciplinas:** Proyecto Vitrinas centra su atención en montar en los escaparates obras de teatro. Una muestra de aquello es ENSAYO. En el caso de Teatro Container, desde el primer Festival en donde este director participó con el montaje Secreto de Camarín, el formato ha albergado distintas disciplinas, así queda de manifiesto en la presentación del Centro Cultural que nuevamente citamos: “(...) cuyo objetivo principal es promover el uso artístico del contenedor marítimo, acondicionándolo como sala de teatro, danza, música

o espacio para intervenciones de arte”.<sup>31</sup>Se investigan sobre todas las posibilidades que el Container como potencial dispositivo artístico puede llegar a tener. En este sentido Proyecto Vitrinas se distancia de este procedimiento. El acento en la profundización de ENSAYO está en la búsqueda en tanto obra de teatro determinada por el espacio fijado como lugar teatral (la vitrina). Por ahora, el interesante ejercicio de apertura en la búsqueda que ofrece Teatro Container – alcanzando incluso despliegues de trabajo comunitario en la actualidad, como por ejemplo ser sede de trabajos en el sector del Mega incendio de la ciudad de Valparaíso- no alcanza a ser un procedimiento necesario para Proyecto Vitrinas, no por su atractivo, sino que por que se cree aún que el teatro en tanto teatro tiene aún un margen de investigación para proyecto Vitrinas y todas sus densidades procedimentales que han aparecido y que están por aparecer.

## **b.- Galería de Arte, Vitrina H 10**

### **b.1. Reseña.**

La Galería de Artes Visuales h-10 es el resultado de un deseo y una obsesión. Durante siete años la artista Vanessa Vásquez Grimaldi fijó su deseo y obsesión en un espacio que presentó a más de 100 artistas chilenos y extranjeros. 2555 días de exhibición, 24 horas al día, 7 días a la semana en una pequeña vitrina pública de 3 metros cúbicos de una oficina de taxis en la plaza Aníbal Pinto de Valparaíso, Chile (Sepúlveda y Vásquez, 2012)

Abierta durante 24 horas al día la Galería h-10 de Valparaíso estaba dirigida por los artistas Pedro Sepúlveda y Vanesa Vásquez y funcionó en Valparaíso desde enero del 2003 hasta enero de 2009. Sus directores han decidido que la h-10 ahora se convertiría en nuevas formas de visibilización de su trabajo desde las artes visuales, que involucra proyectos editoriales y expositivos. La galería no sólo dio cuenta de un espacio destinado a las artes visuales si no que visibilizó por más de siete años, una insistente manifestación y resistencia sobre la precarizada condición de las políticas culturales locales en

---

<sup>31</sup> Reseña presentación Centro Cultural Teatro Container. <http://festivalteatrocontainer.cl/index/>

relación a las artes visuales y sus vinculaciones con lo público más allá de la cuota de espectacularización.

La galería h-10 dejó de funcionar porque el lugar que ocupaba fue destinado por sus dueños a un local comercial que modificó el espacio para albergar una tienda de cigarrillos (Varas, 2009, parra. 22).



Foto 7. Galería de artes Visuales h-10. Plaza Anibal Pinto. Valparaíso.



Foto 8. Galería de artes Visuales h-10. Plaza Aníbal Pinto. Valparaíso.



Foto 9. Portada de Libro compilatorio de obras exhibidas en Galería h-10.

## b.2. Semejanzas

**-Lo memorioso e identitario:** Estamos en frente de un ejercicio también de rescate memorioso en donde se aborda un espacio que se erige desde la resistencia y la coyuntura política, patrimonial e identitaria. En este sentido, la relación con proyecto Vitrinas es directa. Sin embargo, esa dimensión historiográfica y sígnica que arroja lo memorioso, no es una condición sinecuanón para la creación de los artistas que intervienen estas vitrinas. Hay una semejanza con proyecto vitrina y, por cierto con el montaje ENSAYO desde el punto de vista de la aparición de la obra habitando y relevando un sitio – desde una teatralidad- que es *per se* un lugar histórico. Sobre esto V. Vásquez y P. Sepúlveda directores de la galería, sostienen que “en lo formal, los artistas invitados o aquellos que enviaban proyectos, generalmente definían la obra luego de conocer la vitrina en sus medidas y contexto urbano”.<sup>32</sup> Con todo, constátanos también que al mismo tiempo ocurre una distancia, ya que esa esfera sígnica que representa lo memorioso, desde la curatoría de la galería no representaba necesariamente una “obligatoriedad” para el trabajo del artista. “Las obras no tematizaban la vitrina necesariamente” señalan categóricos Sepúlveda y Vásquez. Es decir, no necesariamente debía servir de insumo en tanto material estético. En este sentido el espacio en su estructura espacial (Medidas, espesuras. ángulos, etc.) era lo que primaba la creación. En esto último está el nexo directo con proyecto Vitrinas y ENSAYO.

**-Espacio funda la obra:** La particulares características de la vitrina en donde se emplazaba la vitrina h-10 (3 metros cúbicos) eran desde la gestación de la idea un motor de acción creativa para los artistas que experimentaban en este formato. Por ejemplo, los directores de h-10 dan cuenta de ciertas determinaciones que el formato proponía como gesto artístico, mencionando que “los atributos espaciales de la h10 determinarían el trabajo del artista en términos espaciales y temporales (24 horas 20 días)”<sup>33</sup>, situando el trabajo creativo desde una primera capa de acercamiento en un tensión estética y una

---

<sup>32</sup> Cuestionario Galería de Artes Visuales h-10. Pedro Sepúlveda – Vanessa Vásquez Directores.

<sup>33</sup> Cuestionario Galería de Artes Visuales h-10. Pedro Sepúlveda – Vanessa Vásquez Directores

complejidad en la búsqueda de procedimientos para fundar la obra definitiva. Se establecería una deducción implícita a la hora de configurar la idea ya que el espacio –al igual que en proyecto Vitrinas- ofrece medidas acotadas y un vidrio que determina la visibilidad del público. Estos elementos forman parte también del dispositivo de creación. Es decir, el artista no construye la obra pensando en estas condicionantes, lo hace incorporándolas como parte de la obra misma.

Según los directores, “Las operaciones que se desarrollaron durante el periodo de galería consideraban la vitrina como un espacio museal óptimo”<sup>34</sup>, por lo tanto, el resultado final de la obra ha respondido entonces a las condicionantes espaciales, pero al igual que teatro Container no se ha “sometido” a las variables sígnicas e historiográficas del lugar (una oficina de colectivos). El artista entonces hace dialogar su imaginario con las variables físicas que el sitio posee. Es una galería en la que hay que instalar una obra. Es una obra que hay que instalar en una vitrina con medidas provocadoras y determinantes.

**-El acento está la obra:** Hay una preocupación por el adentro, por la acabada prolijidad de la pieza. Es decir, no existe un deslizamiento hacia una actividad en donde el público sea partícipe de lo que va a ocurrir más allá de su rol de espectador observante. La pieza y su autor se esmera en resolver el adentro, lo que el público debe ver, poner el acento en la obra de arte en tanto objeto que debe ser complejizado para ser recibido prolijamente, y para eso poder proponer la revaloración del gesto artístico a través de emancipaciones en los procedimientos estéticos. “Nos interesó señalar el valor de la obra de arte, más allá de su tamaño. Valorar el “modelo reducido”<sup>35</sup> señalan sus directores respecto de una estrategia de producción. Entonces se piensa en el producto como situación artística que debe ser recibida por otro que la digiere. Es un asunto publicitario que tensa las posibilidades estéticas y discursivas para situar el mensaje. Una seducción desde la pieza acabada y puesta allí para que sea vista, deseada, odiada, ignorada, pero vista. Se entiende que alguien pasará y

---

<sup>34</sup> Cuestionario Galería de Artes Visuales h-10. Pedro Sepúlveda – Vanessa Vásquez Directores

<sup>35</sup> Cuestionario Galería de Artes Visuales h-10. Pedro Sepúlveda – Vanessa Vásquez Directores

lo verá. El formato establece una delimitación con el público y lo instala como expectante, más no como un participante y, si quiere deja de mirar y se va. Es en rigor una vitrina.

### **b.3. Diferencias**

**-Espacio único para las artes visuales:** Tal vez la principal diferencia con Proyecto Vitrinas es que la galería de artes h-10 está enfocada exclusivamente a las artes visuales contemporáneas. Centra su atención curatorial en las posibilidades experimentales que desde esa disciplina se puedan desprender. A diferencia de Proyecto Vitrinas en que – como lo hemos señalado en esta investigación- la preocupación fundamental radica en el factor dramático de la pieza que allí se constituya como obra. Maximizar las posibilidades que el teatro puede llegar a tener en un espacio no convencional como lo es una vitrina de un local de comercio tradicional de Valparaíso.

**-Proyecto Cerrado:** Se menciona en la reseña que incorporamos respecto de h-10. Esta galería independiente y experimental –debido a temas ajenos a los procedimientos de sus directores- debe cerrar sus puertas y con esto finalizar con una de las apuestas más innovadoras que se habían gestado en la ciudad de Valparaíso, que además estaba ganando una gran notabilidad nacional e internacional. Proyecto Vitrinas, al ser un formato aún en proceso de nacimiento piensa en proyectarse y goza de un flujo de pensamiento constante para conseguir más complejidad en su avance investigativo. Este formato está muy lejos de terminar. Lo mismo ocurre con Teatro Container.

### **Reflexiones finales sobre h.10 y Teatro Container**

Al hacer el intento de exponer en esta investigación los alcances estéticos, discursivos y procedimentales que tiene o han tenido algunas experiencias similares a las de Proyecto Vitrinas en donde se montó la obra ENSAYO, la reflexión final se centra en 4 puntos esenciales que a mi juicio

tienen que ver con preceptos investigativos que aborda este proyecto y que deriva en procedimientos directoriales. Estos factores son: 1.- Necesidad de espacios que multipliquen las posibilidades artísticas de la disciplina que fuera. 2.- Entender el quehacer artístico como un flujo permanente de investigación. 3.- El espacio que alberga la obra puede ser en sí mismo un objeto artístico; un dispositivo. 4.- Expandir el vínculo del quehacer artístico hacia áreas aparentemente lejanas o ajenas. Estos 4 puntos dan cuenta de una densidad compleja desde el punto de vista de un proceder artístico vinculado a una espacialidad y que ofrece una posibilidad de darle una profundidad estética al imaginario de los artistas. Proponer también un gesto creativo propio de un territorio que está en permanente coyuntura.

## CAPITULO IV

### PROYECTO CREATIVO:

#### PUESTA EN ESCENA MONTAJE TEATRAL ENSAYO.

##### a. Resumen general de proyecto de creación.

ENSAYO es un montaje que se crea partir de un diálogo entre ciertas concepciones discursivas pre establecidas por este director y la lectura sígnico /espacial de la vitrina que pertenece a la tienda tradicional de Valparaíso Blanca Nieves ubicada en la calle Victoria del Barrio Almendral de Valparaíso, la que con sus productos basados en uniformes escolares y ropa interior femenina y masculina condiciona la aparición de una PRIMERA IMAGEN. Este montaje está enmarcado en el contexto de una instancia creada por el Centro de Investigación Teatro La Peste llamada Proyecto Vitrinas; Episodio II. HALLAZGO, REVELACIÓN Y DESEO en donde además participan otros 4 directores tanto de Valparaíso como de Santiago, realizando intervenciones en distintas vitrinas de la ciudad. La obra es parte de un cruce colaborativo de trabajo que propone proyecto Vitrinas, sin perjuicio de que ENSAYO se desarrolle con sus propias y particulares leyes procédánmelas. Proyecto Vitrinas define ciertas acciones referenciales para el accionar de la creación que sirven de mapa o guía por donde hacer transitar la autoría directorial.

El proceso comienza en el mes de Agosto del año 2015 y se estrena en Octubre del mismo año con funciones en la vitrina que motivó la aparición de la puesta en escena.

##### b. Proyecto Vitrinas; Episodio II. HALLAZGO, REVELACIÓN Y DESEO

Proyecto Vitrinas, es una creación del Centro de Investigación Teatro La Peste de Valparaíso y consiste en el establecimiento de un lenguaje escénico particular e inédito en Chile, el uso de vitrinas de locales de comercio minoritario

tradicional, convirtiéndolas en soporte material y creativo para la realización de puestas en escena teatrales, resignificando estos lugares como espacios de resistencia en relación al modelo socio económico actual, creando imágenes que salen al encuentro del transeúnte. Surge de este encuentro entre el comercio tradicional y el teatro una simbiosis particular que permite una expansión en las posibilidades estéticas y discursivas que puede contener el arte contemporáneo, intentando siempre buscar nuevos procedimientos que profundicen las búsquedas y que dialoguen con las tensiones y problemáticas de la época. Para ello el Centro de Investigación Teatro La Peste convocó a cinco directores que participan de un proceso de creación abierto y colaborativo el cual da por resultado “Proyecto Vitrinas, Episodio II: Hallazgo, Revelación y Deseo” una obra teatral compuesta por cinco capítulos que pueden ser visitados independientemente el uno del otro. La instancia tiene directrices globales que son entregadas a los directores que a su vez son coordinados desde una dirección artística general por las integrantes del C. I. Teatro La Peste Daniella Misle y Katherine López.

Los montajes y directores que fueron creados para esta instancia son los siguientes:

-“Trabajo: La confesión de la posteridad”, dirigido por Denisse Duarte. En Calzados Jugal (Independencia 1779)

-“Estamos todos en peligro”, dirigido por Marcos Guzmán. En la Sombrerería Ex Eliseo Rojas (Juana Ross 39).

- “Intento de orden”, dirigida por Andrés Hernández. En Óptica Bulling & Bulling (Condell 119).

-“Pájaros Negros”, dirigida por Miguel Muñoz. En Ferretería Victoria (Serrano 521)<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Las obras se presentaron en dos bloques. El primero tuvo funciones a las 11:00, 11:45, 12:30 y 13:15 horas; el segundo a las 16:30, 17:15, 18:00, 18:45 y 19:30 horas. El día sábado hubo un bloque único con

A ellos se suma el encargado de esta investigación con el montaje ENSAYO

### **b.1. Directrices para abordar el proceso de creación en Proyecto Vitrinas. Material Referencial**

Por parte de la dirección general de Proyecto Vitrinas y, a modo de ir paulatinamente investigando en lo que pudiera ser un manifiesto referencial en torno a la creación de un montaje teatral en este formato, se le entregan a los directores y a todo el equipo artístico una serie de conceptos que serán motor estético y discursivo en cada una de las puestas en escena desplegadas en Proyecto Vitrinas. Ciertamente, también ocupadas en el montaje ENSAYO. El detalle de estas referencias conceptuales se detalla a continuación. Todo este material debe ser vertido en procedimientos directoriales para que dialoguen con los propuestos desde el imaginario del director y sus particular mirada del fenómeno escénico.

#### **-La intervención artística para la emergencia de un discurso crítico**

Es a partir del vínculo entre el desplazamiento desde lo comercial hacia un lenguaje artístico albergado en el territorio de lo escénico, que se resignificará el espacio formal de la vitrina. Con el relato que ofrecen los locales y sus particulares productos y formas de composición en su conjunto apareciéndose – frente a una propuesta artística- como un contenido que se deberá tomar como pulsión creativa a desarrollar, en donde el discurso deberá emerger como un garante de movimiento crítico. Se trata de otorgar un valor simbólico, una nueva lectura de lo real, abarcar un deseo político de supremacía de nuevas imágenes, que se componen a partir del valor identitario de estos espacios tomándolos como un referente antropológico de resistencia a

---

funciones a las 11:00, 11:45, 12:30 y 13:15 horas. Cada montaje tiene una duración de 15 minutos con intervalos de media hora entre cada función.

un modelo en donde no tienen cabida producto del sistémico andar de un concepto patrimonial que obvia la identidad real de la ciudad y que no considera en su discurso, la experiencia que tiene su habitante de ella. Este factor – la elaboración de discurso crítico- es un motor fundamental en el proceso de esta propuesta y que responde también al constante hacer de Teatro La Peste. Es del interés de este equipo creativo, siempre poner en tensión aquello que está en crisis y que necesita ser revelado y relevado a un sitio de importancia real, pública y política. La instalación de una realidad que permita reflexionar sobre el territorio, la identidad y la perversión del sistema económico, es un motor creativo preliminar para poder constituir una propuesta artística que cumpla estos objetivos.

### **-El contenido como factor de generación de discurso y recurso estético**

En esta propuesta se entenderá como **contenido** cuando se hace referencia a los productos que el local escogido para intervenir ofrece en sus vitrinas. Los artistas deberán trabajar con ciertos pies forzados que serán factor importante en la elaboración de toda propuesta. Hay uno que es evidente y son las condiciones materiales del espacio (vitrina). Otro que será importante, son los contenidos (productos) que ofrezca el espacio o negocio. El imaginario se deberá mover teniendo en cuenta al menos como punto de partida de la creación, los códigos concretos que el espacio albergue como contenidos. No necesariamente se deben usar desde y como lo concreto que son en tanto funcionalidad, sino que hay que tomar en cuenta esos elementos de contenido como un referente para partir el proceso de creación y, luego desplazar el imaginario hacia lugares derivados desde aquel punto de partida. Hay que distinguir fuertemente la intención de la creación como una posibilidad publicitaria, no es ese el objetivo del trabajo y la creación de las obras; es más bien una utilización del signo que contiene esa vitrina para explorar escénicamente con él. El artista deberá volver, partir y/o pasar siempre por ese código (contenido) y ser capaz de hacer surgir de ello un discurso escénico. La vitrina muestra más de lo que puede dar, esto es al exhibir y vender no sólo productos, sino también, un estilo de vida e identidad, es decir, se muestra más

de lo que se puede obtener. Posiblemente el espectador le dará a los productos que ve un significado nuevo. Es decir, se generará un resignificado tanto del espacio vitrina, convertido en un dispositivo escénico teatral, tanto como al producto, convertido en un detonante discursivo a partir de esta nueva posibilidad.

### **-Trabajo escénico integral: La obra de teatro**

La invitación del proyecto, se extiende para que directores y elencos monten obras de teatro en vitrinas de tiendas de comercio tradicional porteño. Teniendo en cuenta lo anterior, será entonces fundamental el trabajo del cuerpo de los eventuales intérpretes de los espectáculos. Ellos, como portadores de una narración que a su vez determinan muchas más, serán piedra angular en la propuesta realizada. Es decir no se poblará el espacio solo de un cuerpo que se constituye como un signo solamente, sino que traerá consigo una tensión dramática que sufrirá un constante fluir en su quehacer escénico, en tanto expresión teatral de una historia o relato. Se valorará el trabajo del cuerpo de un actor o actriz como sostenedor de una situación dramática que dialogará con la materialidad instalativa sugerida por el director. Los cuerpos serán también un territorio escénico, discursivo y político que gozará de un fluido dinamismo vinculando siempre el espectáculo a la premisa que lidera la propuesta como lo es el factor teatral. A pesar de esta tácita condición que cruza todo el hacer de las obras a desarrollar, se deja un importante margen para profundizar en esta instalación ampliándose a referentes que provengan del mundo de las artes visuales, la danza, la música y lo audiovisual. Cada director podrá abrir su espectro de posibilidades según su imaginario. No existirán límites respecto a los recursos y estrategias escénicas que se puedan emplear. El espacio teatral en tanto lugar con movimiento escénico vivo, será el patrón fundacional del espectáculo nutriéndose -si el director (a) lo necesita- de acciones artísticas complementarias provenientes de otras disciplinas. Será interesante poder desplegar en este espacio tan acotado y condicionado en términos de contenidos, un hito creativo que permita conjugar un espacio como plataforma instalativa en diálogo con uno o más cuerpos que habitan a su vez en un mundo

creado para ese hito en particular, todo con el propósito de relevar y cuestionar tal o cual discurso transformando este objeto meramente comercial en una situación de arte que adquiere una dimensión política que lo hace trascender más allá de su única funcionalidad.

### **-Los Sueños.**

Hay un deseo emocional de querer construir una imagen de ensueño que trascienda a la cotidianidad, que la supere y cree una meta realidad que sature de imágenes a la realidad más concreta y perceptible, la haga estallar. Se nos aparece entonces espacios inquietantes desde el punto de vista de la conformación de múltiples realidades que pretenden primero reconocer “El lugar real” habitarlo y vivirlo, para que en segundo lugar la proyección y desplazamiento del cuerpo, el inconsciente y la memoria puedan escapar desde esa concepción hacia una que representará el deseo único de la concreción de los sueños. Aquel es el territorio de la teatralidad. La búsqueda y profundización de aquellos territorios del imaginario serán interesantes de explorar desde el punto de vista de poder situar en el espacio y en el cuerpo los sueños. Constituir una realidad que permita desarrollar el arrebató onírico como ejes fantasiosos de un deseo soñado. Hacer aparecer un sueño que todos esperan que se real desde una perspectiva esperanzadora, contrastada con la fatalidad del estado actual de contexto. Ahí radica la perversión del sueño como signo de algo deseado y lejano. La posibilidad de traspasar las barreras que el objeto (espacio) ultra real nos impone, llevarlo a dimensiones oníricas y metafísicas desde el punto de vista de las imágenes y el relato discursivo verbal, es una búsqueda estética que se indagará. Resignificar el objeto transformándolo en metáfora(s) para transgredir y revolucionar la estética de la realidad concreta y cargarla de imágenes emancipadas alcanzando espacios poéticos complejos e inquietantes para narrar el delirio generado desde la idea de un sueño. Desde las propuestas se trabajará con cada director para que el desarrollo y problemática de los sueños pueda ser un factor determinante a la hora de desplegar un imaginario. ¿Qué podemos soñar desde ese lugar que ofrece contenidos y espacios acotados? ¿Qué sueño permite remecer un estado de

crisis para poder desde allí conmover y reflexionar sobre lo que ocurre con estos espacios condenados a la resistencia? El sueño como detonador de estética y fuga. También como patrón de deseo y amor. Poder proponer transfiguraciones y nomenclaturas escénicas que ofrezcan texturas y dimensiones oníricas y apasionadas, viscerales, dolorosas, eróticas y atormentadas, llena de suspenso y giros inesperados que aparecen en el salto performático de la puesta en escena desde lo profundo del subconsciente. Que es también una marca cultural. Un territorio de la puesta en escena en donde lo que se vea, sea a su vez un contagio que sugiera una experiencia única y personal, perfecta a todos los sentidos, visualmente sugestiva, desgarradora en sus silencios, táctil en su aspereza, agríndice en su sabor, penetrante en su complejidad y tremendamente poderosa, como un sueño perturbador.

### **-Lo Performático**

El trabajo propuesto para proyecto Vitrinas, ofrece una nomenclatura escénica que instalará una tensión desde la no convencionalidad teatral. Asumiendo un lugar narrador desde la teatralidad que permita el ingreso de nuevas licencias creativas que potencialmente pueden ser parte de una realidad distinta. Hacer convivir el real con lo escénico, lo que dará lugar a una nueva realidad. Un ejercicio teórico y estético que nos abra una ventana desde y hacia la performatividad del contexto y así desplegar un episodio teatral que plantee una hibridez entre lenguajes aparentemente opuestos como los cuerpos reales v/s los cuerpos en situación ficcional. Por otra parte, también existirá un lugar crítico en la temporalidad de la construcción de todo relato escénico. Hacerse cargo de una relevancia del aquí y ahora. Llevarlo al extremo y someter el dispositivo a una tensión dramática que emerja como fruto de un estallido, de un encuentro de dos temporalidades que intentan dialogar. (El afuera y el adentro / El que observa y el que se exhibe). En el fondo lo performático es poner en tensión los modos de representación en la contemporaneidad, haciéndose cargo e integrando a las puestas en escena, las variables de la realidad que la influyen. Aparece este concepto precisamente asumiendo la sobredimensión histórica y funcional de un modo de producción que anula a

otro. Eso en términos sociales, pero más vinculados a lo sociológico, un lugar que entra en el espacio de lo común (una vitrina de tienda) que tiene una funcionalidad definida y determinada, sin embargo eso ya no funciona para poder cambiar su condición de vulnerabilidad. Ya es solo un objeto apreciable románticamente. Su potencial económico cae. Su representación es torcida y aniquilada. Es necesario volver a resignificar ese espacio desde un desplazamiento de su semióloga más genuina. Lo performático viene a provocar una crisis sobre la crisis para que con el estruendo de imágenes y contextos aparezca una esquila de alta connotación política, de un profundo cambio, con una radical conmoción.

### **-La Instalación como huella e indicio\_**

“La Representación, es siempre una reconstitución de algo que ya ha tenido lugar” Alfredo Castro

El acento en el ejercicio escénico a proponer estará puesto en el despliegue de una obra de teatro entendida esta como la proyección de un relato narrativo que se proyecta a través de cuerpos confrontados a una materialidad escénica particular. Sin embargo el diálogo con otros territorios del arte será evidente en la configuración de una acción de carácter instalativo que cumplirá la función de Huella e Indicio de lo que allí (en el espacio teatral) ocurrió y también inducirá la idea de que algo está por suceder. Estas acciones se materializarán a partir de los propios elementos utilizados en la obra y que serán exhibidos en los intermedios que se provocan entre una función y otra de cada una de las obras. La instalación funcionará independientemente de la obra y no se tratará solamente de mantener en exhibición una escenografía, si no que con esos mismos materiales, componer una imagen que funciona como instalación.

### **-La Catástrofe**

La catástrofe se dejará caer en el relato escénico con la idea de instalar una imagen latente de ruina no solo material sino que también en el acabose

tácito que pueden llegar a tener las relaciones humanas en el contexto de un territorio en crisis y flagelado. Una tensión de Apocalipsis. La catástrofe en la escena deberá entenderse como el hecho que busca develar las situaciones ocultas en los sistemas de relaciones, buscando a partir de ella hacer caer las máscaras de lo social y rozar peligrosamente Lo Real. Esto debiera permea las actuaciones y la estética de un relato escénico. La catástrofe separa, disgrega y mata. La catástrofe como un hito de cambio y estallido desatado desde una catarsis humana o natural, trasvasijada fatalmente hacia la trasgresión del lugar común de la sociedad. Es en el cuerpo del sujeto en donde la irrupción de una catástrofe operará como una herramienta de modificación y ruptura para el despliegue de una nueva realidad que transfigure y erradique aquella que ha sido sometida a una situación de normalidad desastrosa.

### **-La Memoria**

“El intento es corromper, contagiar al espectador esta larga enfermedad de la memoria, sea por los ojos, la boca o la oreja, recalentando conflicto adormecidos, activando la huella psíquica para revivir ese instante extremo en toda su dimensión emotiva, política y estética, encarnada en imágenes altamente subversivas, por lo que dan a ver, pero por sobre todo, por lo que ocultan”

Alfredo Castro

El lugar que contiene la escena y en donde se materializará la obra, es un formato que en sí mismo constituye un relato memorioso, en tanto articula – y se ha determinado- una cierta historia. A esto se le suma un cuadro de eventual fatalidad que sitúa a estos lugares (las vitrinas de locales tradicionales escogidos para levantar el formato) en un contexto de coyuntura y resistencia. Allí entonces se funda un lugar para descubrir y configurar un relato que proyecta una memoria. Teniendo esto como material, en la particularidad de las puestas se evidenciará en cada uno de los trabajos y sus imaginarios sígnicos y discursivos, la búsqueda de una memoria, de una historia que ha sido extinguida y callada. Cada configuración de obra deberá hacerse cargo de que sus relatos transiten desde y para el trabajo de la memoria como lugar reconocible en una puesta en escena particular. Serán entonces los cuerpos

que dialoguen con cierta especialidad los que proyecten a partir de la textualidad o de las imágenes, un discurso atravesado por una memoria. Entenderemos el lugar de la memoria como una posibilidad de emergencia estética y narrativa.

El creador estará llamado a habitar el territorio oscuro de la memoria, con los cuerpos de los actores y actrices dialogando desde un olvido doloroso y luego, poder fundar leyes estructurales de puesta en escena que configurarán la construcción de esa realidad nueva, que no serán otra cosa que la pieza escénica propuesta como obra. Todo punto de vista o mirada que el creador quiera implementar como lugar escénico para este formato, deberá ser puesto en tensión en términos conceptuales y estéticos con el denso territorio de la memoria. Independiente de los imaginarios que obsesionen al creador, la memoria será un lugar transversal en el ejercicio de la creación de la presente propuesta.

## **b.2. En torno a la Metodología que propone Proyecto Vitrinas para el trabajo de cada uno de sus montajes**

\*Estos pasos permiten que cada director pueda operar autónomamente con sus propios procedimientos creativos.

\*La creación de obras para Proyecto Vitrinas, se trabajará en cuatro estadios de creación, a saber:

### **-Trabajo de directores y elencos**

Cada director compondrá un núcleo de trabajo creativo junto a sus elencos, ellos serán los responsables de desarrollar su propuesta de montaje en la vitrina elegida. Deberán mantener ensayos periódicos durante todos los meses de ejecución del proyecto, siendo este espacio el lugar para la experimentación escénica y dramática que compondrá finalmente la narración de la obra. Cada director podrá desplegar sus propias estrategias de abordaje de la creación, cumpliendo con incorporar en su discursividad

escénica, cada uno de los elementos transversales de la propuesta de dirección del proyecto, los que han sido desarrollados en el punto dos de esta propuesta “directrices para abordar el proceso de creación”.

#### **- Cruce creativo**

Trascendental será la implementación de una instancia de diálogo y cruce creativo entre los directores y el equipo ejecutor del proyecto (Equipo de diseño, producción y coordinación artística). Fundamental será también este espacio de cruce creativo como un lugar de intercambio y aprendizaje para todo el equipo creativo del proyecto, lo que además ciertamente derivará en un crecimiento de cada una de las puestas en escena a partir de la mirada y aportes de cada uno de los artistas involucrados.

#### **-Diálogo directo de directores con equipo de diseño.**

Aparte de la instancia de cruce creativo, los directores deberán mantener un diálogo directo con el equipo de diseño. Los directores deberán entregar a los diseñadores durante el segundo mes de trabajo, una propuesta definitiva de puesta en escena, la que deberá someterse a un diálogo creativo desde el área de diseño, en miras de resolver los aspectos técnicos y disponer una viabilidad material de la propuesta.

#### **-Coordinación artística y bitácora de creación.**

Se contará con una persona encargada de ejercer la coordinación artística y desarrollar una bitácora de creación. Su rol será el de mantener en diálogo permanente las cinco nuevas creaciones, siendo responsable de establecer una coherencia de fondo entre las cinco obras y también de colaborar con los directores que asumen por primera vez esta experiencia de modo de establecer un acompañamiento de su proceso, ayudando en la integración de las directrices de creación. Por otro lado, desarrollará una bitácora de creación del proyecto, manteniendo un registro de las acciones y reflexiones del equipo

creativo en general, tanto como de cada uno de los núcleos de creación. Llevando a cabo también un registro de los procesos de investigación que conllevará la puesta en escena del proyecto vitrinas. El material surgido de este proceso, se concentrará en la bitácora de creación, la cual constituirá un archivo que se encontrará disponible para su consulta en la página web **www.teatrolapeste.cl**. El último capítulo de dicha bitácora estará constituido por la elaboración de un manifiesto que dé cuenta de los elementos centrales que constituirían una nueva poética teatral referencial en relación al espacio particular -vitrina como espacio escénico- y sus implicaciones culturales, estéticas y políticas. Este vendría a ser el tercer producto de este proceso de creación, a saber: La obra teatral, la publicación de la bitácora de proceso de creación como material de consulta y el manifiesto, documento que funciona independiente a la bitácora y que es concebido como un aporte al acervo teatral de la región y el país.

### **c. Propuesta Artística de montaje ENSAYO.**

#### **Introducción**

Exponemos acá las premisas discursivas, estéticas y/o políticas que este director pone al servicio del diálogo que se establece entre este material y la lectura signífica y física de la vitrina a intervenir para luego configurar la propuesta escénica ENSAYO, así como también con la propuesta conceptual / procedimental que entrega la dirección general de Proyecto Vitrinas.

#### **c.1. Ficha Técnica Montaje.**

**-Presentación de Lugar a intervenir: Vitrina Tienda tradicional “Blanca Nieves”.**

La empresa fue fundada en 1952; con el nombre de fantasía “Casa Blanca Nieves” Por los hermanos Jesús López Barturen y José Antonio López Barturen .En un principio el negocio se basa en la fabricación propia y venta de ropa interior, lencería y vestuario de damas, como de varones. Luego en los años 60 se comenzó a fabricar uniformes escolares, ropa de trabajo y ropa de empresas, lo que fue tomando relevancia como rubro principal. Actualmente la empresa está trabajando estas ropas como productos principales, es decir; ropa escolar, laboral junto con ropa corporativa.



Foto 10. Frontis Tienda Blanca Nieves. (Foto: Danilo LI

**-Reseña de montaje:**

“Arturo Prat era un perdedor”  
(Gabriel Salazar)

Es el mes de la PATRIA y la banda de guerra de un liceo de Valparaíso se prepara para rendir honores a los héroes de la independencia. El Instructor inculca el amor por los colores patrios motivando a sus dirigidos a tocar con hidalguía los acordes de las marchas. Una chilenidad furiosa se deja caer cuando un color que no es ni blanco ni azul ni rojo ingresa a este espacio de profundo amor por todo lo que sea chileno.

¿Qué es la PATRIA? ¿Quién decide que es lo Chileno? ¿Quién puede o no ser Chileno?

Ensayo plantea interrogantes respecto de aquella noción de LA PATRIA impuesta y su veneración construida fascistamente desde el espacio escolar. -

**Equipo de Trabajo**

Director: Danilo Llanos Quezada

Vitrina: Blanca Nieves

Obra: ENSAYO

Personajes: - El Instructor - La que no puede ser chilena. -Los chilenos de corazón

**Elenco:** Rodolfo Cepeda, Ángel David Tolentino, Javier Chávez, Valentina Osorio, Javiera Lira, Camila Vargas, Rocío Orozco, Franco Díaz, Franco León y Tomas Chávez. Asesoría Instrumental de Fabrizzio Araos.



Foto 11. Escena de montaje ENSAYO. (Foto: Francisca Castro)

**-Breve descripción de los Personajes.**

**Instructor chileno de corazón:** Un hombre de 50 años que promueve un profundo sentido de patriotismo. Entiende que la Patria y su veneración es la garantía para configurar a un sujeto digno y respetado Es instructor de la banda de guerra de un Liceo Publico Chileno.

**Escuadrón chileno:** 8 adolescentes hombres y mujeres miembros de una banda de guerra escolar. Todos muy preocupados de cumplir los mandatos del instructor al momento de pensar y sentir la patria. También se confunden preguntándole al instructor en los momentos en que la patria se les aparece de frente sin posibilidad de que ellos sean solo adolescentes. Es un grupo de que defenderá las intromisiones no chilenas como sea.

**El que quiere ser chileno a toda costa:** Un joven dominicano de 15 años. Su único y gran pecado es querer formar parte de la banda de guerra del liceo al cual asiste y claro, ser negro. Intenta hacer todo para demostrar que “puede ser chileno”. No entra en el juego de la violencia. Solo intenta hacer uso de un suelo que no es no es chileno, es un suelo mundial.

## **c.2. Planteo teórico para Puesta en Escena ENSAYO. Propuesta de**

**Dirección: Danilo Llanos Quezada.**

Lo que se expone a continuación son los conceptos que el director concibe a propósito de la observación que se realiza del espacio a Intervenir. Estos lugares se transforman en procedimiento estético y directoral, toda vez que dialogan con todo lo puesto al servicio de la creación.

Son conceptos que también pertenecen al territorio de la poética que he desarrollado como director en mis ejercicios creativos que al verse enfrentados con un material preciso en términos de marco referencial, adquieren una dimensión particular a la hora de su aplicación y complejización. Lo hemos mencionado, en Proyecto Vitrinas el director funciona autónomamente con sus miradas que se desprenden de su imaginario, para luego constituir un mapa conceptual autoral. En ese sentido, lo que detallamos a continuación es lo que la obra ENSAYO representa en sí mismo. Implícitos están aquellos conceptos que fueron entregados como material referencial por la dirección general de Proyecto Vitrinas.

### **-La Patria**

La palabra Patria viene del latín, de la forma femenina del *adjetivo patrius* – a –um (relativo al padre, también relativo a los “*patres*” que son los antepasados). De la expresión *terra patria* (la tierra paterna o de los antepasados), con omisión de *terra*, quedó la voz patria ya en latín para

designar el país de origen o aquel lugar donde estás las raíces de uno. De patria proceden expatriar, repatriar, compatriota, y también se forman expresiones como “madre patria”. Esta voz se deriva de *pater, patris* (padre, antepasado) y el vocablo *pater* se asocia a una raíz indoeuropea existente en todas sus lenguas hijas, que es “*pater* (padre)- Otras palabras derivadas de

*Pater* son: patrón, patrocinio, patrocinar, paterno, patrio, padrino, expatriar, patricio, patrimonio, perpetrar. La palabra patriarca no procede en cambio del latín *pater*, sino del correspondiente vocablo griego que es idéntico. El elemento *pater* también se encuentra en el nombre del dios júpiter, que significa exactamente “padre de la luz diurna” o si se quiere “dios padre”, pues la palabra dios significa en origen “ser Luz”

LA PATRIA hace mal. Es decir, no la necesidad de pertenecer a un territorio que genere identidad y carácter, esto es sin duda un deseo noble en tanto genera pertenencia y relatos genuinos propios del sujeto vivo y consciente de su rol. Cuando hablo de la PATRIA –y bajo ese rotulo remarcado me referiré a lo largo del texto- planteo la anulación y agobio que genera en los cuerpos cuando es impuesta como un signo ineludible, soberbio y opresor. La manifestación violenta de LA PATRIA como conductora y deformadora de los motores del sujeto es por lejos uno de los elementos que arrebató identidad REAL al individuo y establece cuerpos que se ven obligados a seguir elementos semióticos –determinados ciertamente por objetos históricos- que dan forma a un perfil ajeno que está lejos de plantear y desarrollar algún vínculo genuino con LA PATRIA. LA PATRIA deforma, convierte al sujeto y a su contexto como algo servicial que es garantía de un convivir sumiso y manso. Un modelo impuesto desde los procesos formativos que teniendo como objetivo cultivar una vinculación con LA PATRIA más allá del derecho noble y practico de habitar tal o cual *territorio*.

“Tierra natal o adoptiva ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos”. (Definición para PATRIA de La Real Academia Española (RAE). Creo que es ahí en donde se

plantea el eje sustancial de todo cuestionamiento a la figura engreída de LA PATRIA: La OBLIGACIÓN. Al existir un forzoso deseo impuesto de DEBER defender ese rótulo genera como reacción inmediata un rechazo tácito y violento (muchas veces este rechazo no es consciente) constituidos por lo tanto a un sujeto que carece de autonomía a la hora de reconocerse en un lugar propio en tanto este es su contenedor histórico y social. Quiero situarme en CHILE pero en LA PATRIA de Chile, es ahí donde instalaré esta reflexión que apunta a evidenciar el peso aniquilador en la construcción de realidades que hoy ejerce el modelo histórico en tanto PATRIA, dando lugar a una deformación en la comprensión de la pertenencia y el territorio. Este país de Chile nos presenta una PATRIA mala. Nos enseñó no un país, lo que hizo fue enrostrarnos una PATRÍA a la que había que reivindicar en cada visita a símbolos y figuraciones de seres casi mitológicos a los cuales había (hay) que santificar y proteger, porque ellos son los PADRES DE LA PATRIA.

### **-Ejes de acción para abrumar con la Patria.**

#### **1.- La Patria como síntoma de Negación o La Anulación del primario deseo de existir.**

El trayecto que se presenta entre la imposición del *statu quo* que posee LA PATRIA y la autenticidad más genuina del sujeto que desea pertenecer, es un cúmulo de subjetividades que carecen de sustentabilidad identitaria. Los cuerpos ya se fragmentan y comienza a prescindir de espontaneidad cayendo en el más oscuro de los relatos: Defender a la PATRIA. Si entendemos el trayecto como un proceso de temporalidad que abarca un dispositivo y lo constituye como algo vivo y trascendente en tanto es Espacio, decimos que LA PATRIA es un detonante de sistemas de relaciones que conmueven al ser – sujeto, y lo sitúa en un rol impuesto que lo inhibe y margina a un escalafón inferior en la escala de toma de decisiones del cuerpo. Es ahí en donde se proyecta un estado de irritabilidad desde el emocionar y aparece un deseo consciente y arrojado de hacer desaparecer la patria y anular su rol como condicionador de cuerpos y realidades. Ante una imposición, el relato que

aparece desde los cuerpos será una reacción, un desapego de toda convención que represente siquiera semióticamente a la relevación de la PATRIA como lugar feble y noble. Será entonces la violencia el eje central de todo dispositivo de cambio y sublevación en contra la PATRIA (el Padre) que provoca desaparición en los cuerpos que la habitan y definen. La forma de responder a las derivaciones negativas que genera el deseo de permanecer de la PATRIA no puede ser sino acciones violentas, transgresoras y vehementes en tanto estas vienen a destrabar una alienación que se fecunda en el marco de educación formal. Acciones radicales que atenten directo al corazón del (o los) símbolos patrióticos es un gesto de rebelión y de catarsis que remece el *status* construido de la PATRIA y merma su capacidad de guiar a un sujeto o constituirlo como un cuerpo con una falsa identidad.

La posibilidad cierta de que, a través de actos que emergen desde la subjetividad de los simbólico y hasta llegar a espacios de realidad más concretos, categóricos y directos se manifiestan odiosidades hacia la figura de la PATRIA, es hoy por hoy un acto necesario, convincente y que se deben ramificar. La desmitificación de signos, símbolos y verdades históricas serán anuladas evitando que estas continúen la instauración de modelos de pensamiento, de acción (y de omisión) en los sujetos que intentan constituirse como sujetos territoriales y con identidad.

## **2.- La escuela o donde nace LA PATRIA.**

Sin duda esto tiene un origen, un lugar en donde no nace, pero si se cultiva y se promueve. El espacio de las relaciones humanas y las condiciones determinantes del ser se comienzan a construir como materialidad en el contexto de LA ESCUELA. Es – al menos así se ha entendido- que la recepción de saberes heredados por décadas, es lo que DEBEMOS recibir porque ESO ES ASÍ. No existe en la escuela el espacio vivo para la espontaneidad de los cuerpos. Es una reproducción en serie de modelos que carecen de toda lógica identitaria y que terminan por atrofiar un cuerpo y determinarlo en pos de una

estructura banal y violenta. Ya no hay espacio para la comunidad, para el relacionarse entre sujetos en un espacio de convivencia acordado y criterios en términos de proyección y sobrevivencia. La comunidad de la que nos habla el Biólogo chileno Humberto Maturana por ejemplo cuando nos intenta explicar por qué la deformación de la escuela en los cuerpos de nuestros niños es clara y radical:

(...) el origen de la humanidad, y en las tempranas culturas, no había educación como una actividad especial en la vida de los niños que crecían dentro de la comunidad. Los niños aprendían todas las prácticas y dimensiones relacionales de su vida como miembros de la comunidad humana a la cual pertenecían, viviendo todas sus dimensiones en su vida diaria (Humberto Maturana. Ponencia. Ponencia en programa "Donde Vuelan las Plumas". Radio Universidad de Chile).

La formación, entendida ésta como un vehículo para la constitución del ser en tanto este recibe elementos para la acumulación de saberes que lo definirán como sujeto histórico y social, opera como mecanismo que ofrece una gran gama de dispositivos simbólicos que responden a un orden histórico – e ideológico- que ha forjado la historia de LA PATRIA y por tanto a empapado de semiologías abrumadoras a todos quienes han transitado por los cánones establecidos que definen a LA ESCUELA.

Notamos con claridad que la excesiva adoración y relevación del aparataje patriota es promovido también por un deseo de prolongar ciertas jerarquías que ha intentado – a lo largo de la historia- hegemonizar su poder y su injerencia en las construcciones sociales individuales y colectivas. Una de las formas más "eficaces" de mantener una dominación a lo largo de la historia y en la proyección de esta es tratando de forzar un reconocimiento emotivo, casi místico con el deseo acérrimo de defensa a la PATRIA. Si amo La PATRIA, estoy siendo PATRIOTA. Violencia al fin y al cabo.

Si estoy con LA PATRIA quiero su bien, si no estoy con ella no sirvo. Eso es una manipulación brutal y castradora que nos condiciona desde siempre en el complejo proceso formativo impuesto en la Escuela.

Al vincular el sentimiento de profundización de la PATRIA con el espacio formativo de LA ESCUELA, logro avizorar muy lejanamente, pero acercándose al fin y al cabo, un deseo –así se recibe en las nuevas generaciones- de negar esas premisas que nacen en el espacio de formación - pedagógicas- y avanzar con absoluta autonomía e identidad sin tener la necesidad de depender de consignas que se entienden como únicas a la hora de definirse como un ser de tal o cual territorio. El terreno del aula, de la escuela y de toda determinación patriótico-histórica pierde cada vez más peso y se percibe una actitud que defiende el libre derecho a negar LA PATRIA y constituirse –desde un acto transgresor y revolucionario- de igual forma como un individuo (o) sujeto que se destaca por su lugar particular y su cuerpo vivo. LA ESCUELA y todas sus derivaciones y /o aplicaciones ha sido el gran culpable del amor engendrado y narcisista que debemos aplicar hoy hacia LA PATRIA que redundaba en el más puro y categórico *facistoidismo* que nutre de actitudes con ese carácter a nuestros niños jóvenes y adultos.

### **3.- La estética (estrategia) del signo, del símbolo.**

Hablamos de LA ESCUELA, es allí donde se consolida LA PATRIA y se ha logrado una invasión no solo de historia y saturación de procesos míticos de batallas y gallardías épicas de dudosa veracidad, sino que también –y tal vez con mucho más fuerza- un rol importante lo han jugado los símbolos y su carga semiótica que se instala como los dispositivos válidos a la hora de defender y hablar de nuestra PATRIA. La bandera; El Escudo; El Himno, Ciertas consignas folclóricas y estructuras que derivan de un militarismo grosero y actividades masivas morbosas (desfiles, campañas solidarias), son armas estratégicas que codifican al sujeto haciéndolo entrar en una convención en donde el relato auténtico y genuino queda relegado para que ingrese con fuerza todo el deseo único de respetar y vanagloriar a LA PATRIA. Es en este tópico, en donde tal vez si podemos hablar de estética –de semiótica- y de cómo a través de dispositivos estructurados desde el recogimiento referencial histórico se fabrican

objetos de culto y veneración que impactan y trascienden también por su composición plástica y colora.

El emblema PATRIO opera como un estandarte que va por delante de toda acción espontánea, no hay autonomía -eso se enseña- para actuar si el emblema no está erguido y destacado. Aparece su figura que más allá de lo que representa en términos de simbología patriarcal es en el acto de su instalación –según el contexto- una puesta en escena estudiada y una conjunción de elementos que operan como una herramienta de hipnosis y alienación en torno a quienes se prestan para rendir culto a LA PATRIA. La noción de violencia simbólica, me parece necesario designar de tal manera a una forma de violencia que podemos llamar "dulce" y casi invisible. Es una violencia que juega un papel importante en muchas situaciones y relaciones. Por ejemplo, en las representaciones ordinarias de la relación pedagógica es visto como un acto.

El (los) dispositivos estéticos y formales que se construyen cuando se contemplan los emblemas constituyen *per se* un acto de instalación plástica que se basa en la estructuración estratégica de formas, colores y direcciones que saturan el inconsciente y obligan a homenajear, seguir y venerar. Lo mítico de los símbolos también se ha encargado de afianzar el modelo semiótico de los emblemas y constituirlos una y otra vez como elementos obligatorios en la construcción de un sujeto que se dice vive en un territorio y condiciona por tanto su construcción social más inmediata.

Un colegio formado en un patio de un colegio dirigiendo sus cuerpos hacia uno o dos emblemas patrios.

Un colegio haciendo discreción mirando todos unos emblemas Patrios  
Un colegio cantando una melodía nacional mirando un emblema patrio

Un profesor ordenando a un grupo de alumnos mirando un emblema patrio.  
Dedicándole un mal poema a un emblema PATRIO

Un niño en un colegio llora porque no quiere bailar cueca  
Un profesor se frustra porque no quiere

enseñar cueca Un niño al final de día quema una bandera y

Se acaba LA PATRIA o Comienza a acabarse.

### **c.3. - Asociación entre obra y vitrina. Desde donde surge la creación**

- El ejercicio que intento desplegar nace en todo sentido a partir de lo que el espacio sugiere en tanto contenidos y también en su estructura material.

-En términos de contenidos, se instala el ejercicio a partir de la vinculación que tiene el local con la escolaridad y sus bandas de guerras de liceos. Instancia que tiene una profunda conexión con la cotidianidad e idiosincrasia porteña popular.

- Se citará – en el espacio del personaje el instructor- el contenido del local que tiene que ver con la ropa interior masculina. Descontextualizar aquel elemento o más bien buscarle una categoría excesivamente real.



Foto 12. Frontis Tienda Blanca Nieves (Foto: Danilo Llanos)

#### **c.4. Referentes.**

##### **Einar Schleef. Alemán Obra Fausto. 1990**

<https://www.youtube.com/watch?v=RVrDIKSFORw>

##### **Hal Foster. El Retorno de Lo Real. La Vanguardia a Finales del siglo.**

“Lo Real imperaría oculto en otras esferas, inconceptualizable, Lo Real se encontraría en un borde o tránsito de la vida a la muerte, la sexualidad, el delirio o el horror. Al ser imposible de conceptuar, Lo Real sería también ingobernable”

(Tesis Licenciatura en Artes Escénicas, 2012. Daniella Misle. Universidad La Mayor. Integrante Centro de Investigación Teatro La Peste).

Lo Real Traumático como poética de indicio de lo real. En cuanto fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, [...] la repetición no es reproducción [...] Mas bien la repetición sirve para tamizar lo real entendido como traumático (Foster, 2001 pp.132 -133)

### **Diamela Eltit. Signos Vitales. Escritos sobre Literatura. Arte Y política.**

“El cuerpo como diseño social, como mapa de discursos que establecen construcciones de sentido, continúa imperturbable su tránsito en tanto agudo campo de prueba de los sistemas sociales. Desde la inserción privilegiada, pasando por la multitudinaria y monótona segregación, hasta llegar al brutal aniquilamiento, el cuerpo no cesa en su condición jerarquizada, siempre experimental” (Clases de Cuerpos y Cuerpos de Clases) (p. 31).

#### **c.5. Propuesta Espacial.**

-Descripción del espacio escénico.

**Espacio de la escena.** (Se divide en dos):

**Lugar del Ensayo:** Una cita a una bodega. Lugar abandonado. Sala de clases abandonada. Húmedo, sucio, agua en el piso.

**Espacio 1** (el cuarto del instructor) Pequeño cuarto atiborrado de trofeos obsesivamente ordenados. Desplegados desde el techo hasta el piso.

Desde su interior sale una sonoridad que pertenece un *jingle* de la Radio Congreso de Valparaíso

**Lugar del Instructor:** Vitrina de Trofeos. El espacio está completamente lleno con esos objetos (trofeos o instrumentos). Muy ordenados. Obsesivamente ordenados.

**Espacio 2:** (Espacio del Ensayo de banda) Un cuarto con características de sala de clase. En el solo existe un gran mapa de todo el mundo.

Con el correr de la pieza, se despliega una cortina que tiene un texto: “Yo no soy chileno, ¿y tú?”. El espacio tiene dos niveles. Uno ancho en donde se realiza la mayor parte de la acción de la pieza, y otro que tiene una pequeña altura. Este segundo nivel se instala fundamentalmente para “limpiar” la entrada y salida de algunos personajes, así como también para acentuar ciertos *status* e imágenes que pretenden situar un espacio narrativo y escénico particular.

En el frontis de la vitrina, se instala una cortina que ejerce la función de telón. Es una cortina confeccionada solo con banderas chilenas de guirnaldas.

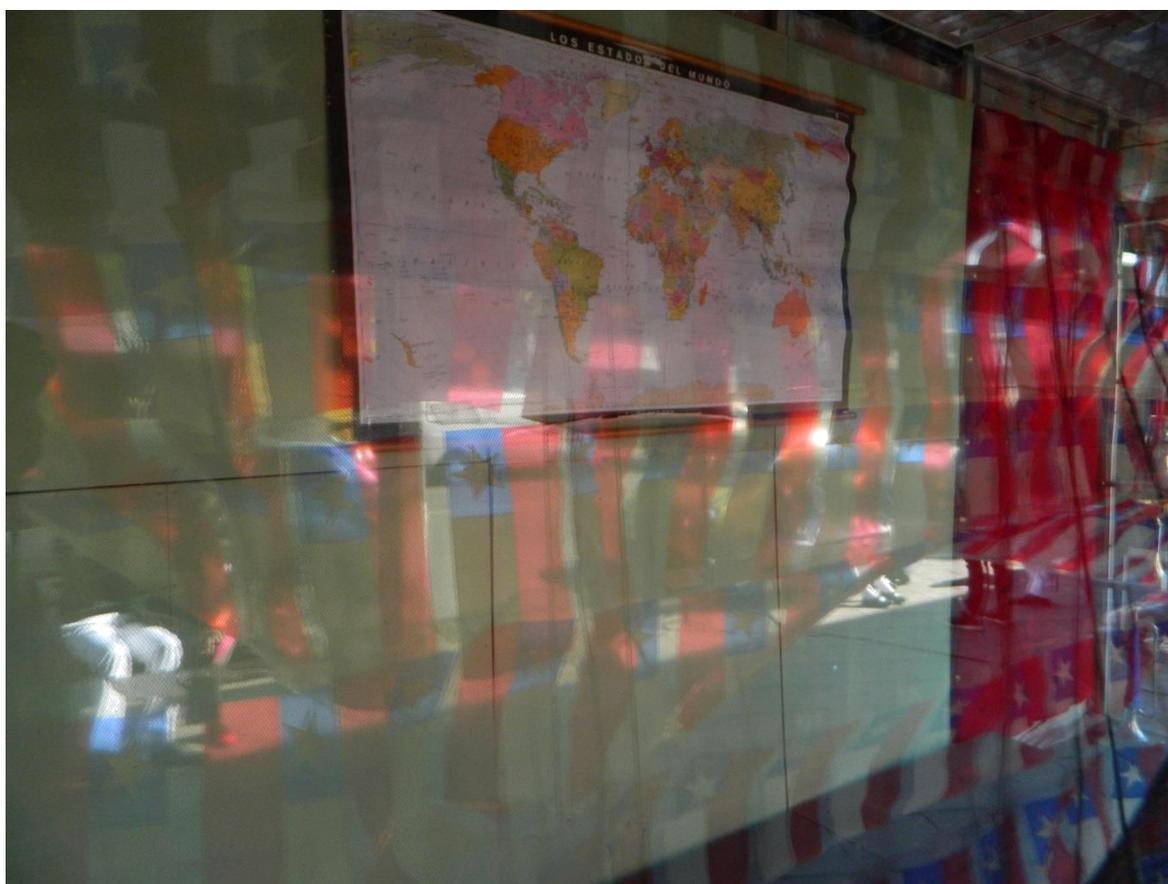


Foto 13. Espacio Vacío Dispositivo Escénico montaje ENSAYO. (Foto: Luis Felipe González)



Foto 14, Espacio Vacío Dispositivo Escénico montaje ENSAYO. (Foto: Luis Felipe González)

## **-Espacio de Instalación**

Instalación: En la Vitrinas grande que está al costado Izquierdo desde la mirada del espectador.

Un espacio negro /Un maniquí negro vestido con un sombrero de huaso y unas sungas con los colores de la bandera chilena. Una parrilla negra, Un fiordo de pasto negro. Una mesa de madera negra con una botella y vasos negros.



Foto 15. Instalación paralela a montaje ENSAYO. (Foto: Luis Miguel González)

## **c.6. Procedimientos para encarar los conceptos entregados por el formato**

### **Proyecto Vitrinas.**

En general los procedimientos que han servido para abordar los conceptos planteados como idea fuerza del formato, serán desplegados desde la exclusiva relación con el espacio y como éste gatilla y genera formas o contenidos que condicionan la puesta en escena, a saber:

**-Emergencia del discurso crítico:** Este concepto es abordado desde la apreciación del espacio como local que ofrece artículos vinculados a una noción de nacionalidad exacerbada. A partir de ese ejercicio de apreciación emerge la intención de profundizar en la idea de PATRIA inculcada como mecanismo de dominación y anulación de identidad autónoma en el espacio de la escuela.

**-Contenido como recurso estético y discursivo:** En términos de contenidos, se instala el ejercicio a partir de la vinculación que tiene el local con la escolaridad y sus bandas de guerras de liceos. Instancia que tiene una profunda conexión con la cotidianidad e idiosincrasia porteña popular. Además se construye un relato discursivo que permea la historia y que está basado en los artículos que tiene el local vinculado a una nacionalidad chilena, me refiero fundamentalmente a las banderas. (El local vende este producto). A partir de este elemento, se instala una exacerbación del signo y se construye la narración que constituye el relato escénico. También desde allí surge el planteo conceptual fundante de la puesta en escena: LA PATRIA Se citará – en el espacio del personaje de “El Instructor”- el contenido del local que tiene que ver con la ropa interior masculina (artículo que también ofrece Blanca Nieves). Descontextualizar aquel elemento o más bien buscarle una categoría excesivamente real.

**-La obra de teatro:** Desde la aparición de la idea, que como ya está dicho, emerge desde lo que el espacio como estructura conceptual y arquitectónica ofrece, se plantea hacer el ejercicio preliminar de construir el relato en su estructura gruesa. Una especie de hitos por donde los actores y los diseñadores deben transitar con el fin de darle un corpus aún más definitivo a la puesta en escena. Para los efectos de poder montar Ensayo en la idea de obra de teatro se busca fundamentalmente contar una historia. Un momento que describa una situación en el conflicto dramático sostiene el relato y su devenir en tanto desate de peripecias en la dramaturgia. Los momentos que puedan ser, tal vez, ajenos a una idea realismo del asunto escénico, aparecen como aporte conceptual a la narración global de la historia. Se materializa entonces la idea de obra de teatro ensayando procedimiento que *a priori* pretenda narrar una fábula. Esta fábula tendrá matices, velocidades, densidad, pero el objetivo será que ésta se cuente a partir de un conflicto claro y decisivo. Los principales ejes de acción de esta historia en función de una puesta en escena serán: La Espacialidad y los cuerpos. Ambas instancias narrativas serán las articuladoras de la fábula de Ensayo

**-Los sueños:** Existirá en el montaje un lugar onírico desde el lugar del cuerpo que es atormentado. Desde allí se busca configurar una forma escénica y discursiva que, a partir del personaje que representa esa “chilenidad *off*”, se articule una intención de provocar una situación en la escena que induzca el desconcierto en el espectador. Sin embargo, ese desconcierto viene desde el estallido airado del personaje que comienza a apoderarse de signos asociados a una patria. Allí ocurre la catarsis y el caos. Es en cuerpo oprimido y desplazado en donde aparece el deseo onírico de provocar al territorio que lo rechaza y no lo deja ser parte presente del espacio de lo común; en este caso, de un territorio.

**-Lo Performático:** Este concepto está propuesto por dos procedimientos. El primero tiene que ver con la decisión directorial de trabajar con cuerpos pertenecientes a una realidad concreta y no citable. Una realidad que se articula también en el espacio de lo común y que se hace parte de la ficción construida

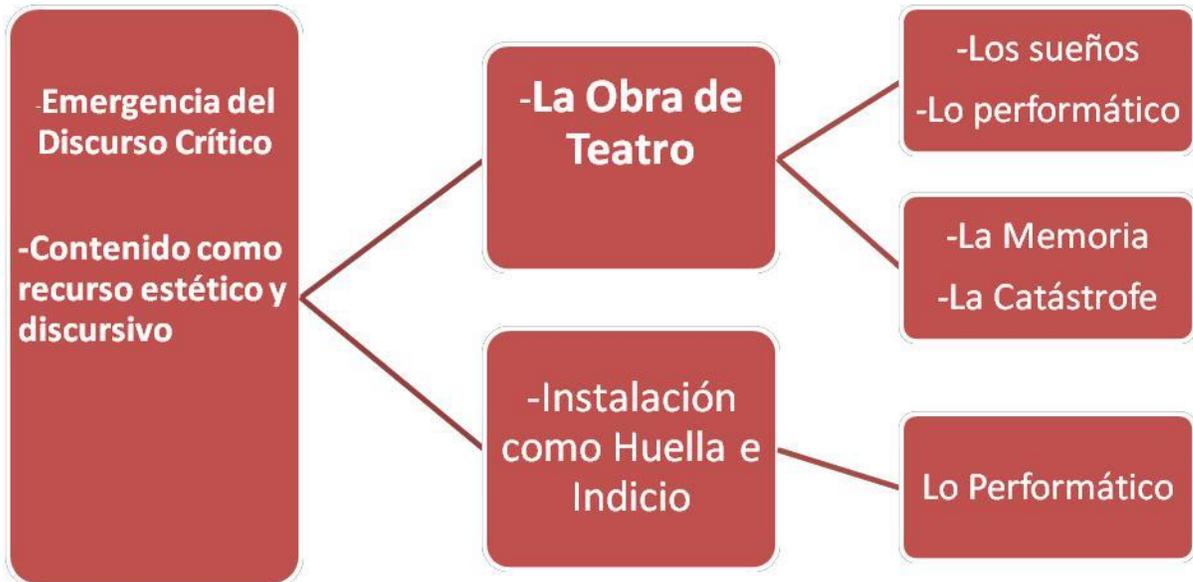
en Ensayo. Me refiero a la participación de cuerpos adolescentes que en su cotidianidad forman parte de escuadrones de bandas de guerra escolar. Esta aplicación escénica situada en el espacio de la liminalidad que existe entre una ficción y un real, busca superar la realidad instalando sobre ella otra realidad pero con una total sintonía con la ficción propuesta. La cita a la Patria, a la escuela, a la militarización, a la escuela, ya no serán solo citas, sino que aparecerán en la narración desde cuerpos vivos que contienen esas nomenclaturas. La performatividad se situará como lugar de traspaso y deslizamiento de los signos hacia un real que trae una realidad. La segunda dimensión en donde se aplica cierto procedimiento performativo en la obra ENSAYO, es en la descontextualización de toda semiótica vinculada a una idea de nación o patriotismo adquirido. Será ese cuerpo “erróneo” (La que no puede ser chilena) quien re- utilice los signos patrios para otorgarles una categoría emancipadora. La performatividad vendrá a instalarse como la superación no solo del lenguaje, sino que también de lo que este constituye como relato repetido y sometido.

**-Instalación como Huella e Indicio:** La instalación que se sugiere no es un espacio que dialogue en términos de antesala (indicio) o continuidad (huella) de lo que puesta en escena ofrecerá en el formato intervenido. La propuesta de instalación gira en torno a la idea de expansión de los signos utilizados en la escena, y ponernos en tensión con la carga semiótica que uno de los cuerpos ofrece. Descontextualizar el signo para hacer crisis con el color que es negado. El espacio de la instalación se erige como un lugar que es huella de una catástrofe cultural e indicio de un ideal.

**-La Catástrofe:** El lugar de la catástrofe estará instalado en el cuerpo y como este cuerpo convulsionado se relaciona con otras corporalidades que se encuentran condicionadas por un espacio de maldad en el que se han configurado como sujetos: La escuela. La catástrofe en definitiva, será la saturación de condicionantes que el cuerpo tiene como material destructivo y que lo priva de ser un lugar vivo. La patria forja una inminente catástrofe en los pueblos y sus cuerpos

**-La Memoria:** La principal dimensión memoriosa que sostiene no solo el ejercicio, sino que también el formato trabajado, es por cierto, la sola idea de dialogar con estos espacios que contiene no solo su propia biografía, sino que además emerge desde ellas la identidad genuina de un territorio en crisis como lo es la ciudad de Valparaíso. El local abordado tiene más de 80 años, por lo tanto existe allí un lugar implícito de memoria que junto a la carga semiótica de sus contenidos hacen estallar el imaginario creativo para fundar la escena. En el dispositivo escénico este concepto no aparece directamente en la escena, la intención es que desde ella se provoque el estallido memorioso en el público y sus asociaciones respecto a una idea de PATRIA y sus simbolismos cargados de violencia. La intención de Ensayo es instalar en el imaginario del espectador la pregunta inquieta respecto a nuestro lugar identitario formado desde la escuela. Provocar una dimensión evocadora para poner en crisis el presente, SU presente y la relación de ellos con su territorio condicionado por denominaciones fácticas. La memoria en Ensayo viene a evocar otras memorias. Esas escenas que constituyeron un pensamiento moldeado para venerar no solo un territorio, sino que una PATRIA. Nombrar todos de otras formas. El lugar memorioso del ejercicio está fundamentalmente deslizado hacia la provocación evocativa que puede tener en el espectador y por ende un espacio de subversión.

c.7. Orden jerárquico de los conceptos claves (de los entregados por la dirección general de proyecto Vitrinas) que definen la puesta en escena y explique por qué.



Es evidente la indisoluble conexión dialógica de todos los conceptos que hacen que el ejercicio sea un dispositivo dialéctico. Sin embargo en términos de seguir el encargo, planteo que lo que funda la escena es el material que ofrece el local comercial en tanto contenido y estructura arquitectónica, por lo tanto las instancias que alude a la **Emergencia del Discurso**, aparecen desde esa primera percepción sensible del espacio a intervenir que están en diálogo con los contenidos que el lugar ofrece como objeto comercial. Este concepto será determinante para la aparición de la composición estructural de lo que denominaremos como obra de teatro (los hitos propuestos para la escena).

Será entonces, en esta obra de teatro propuesta en hitos en donde se manifiesten con total claridad las nociones de Sueño, Memoria, Catástrofe y Lo Performático, intentando generar desplazamiento y dinamismo en cada uno de los conceptos entrando en distintas fases de la creación.

Por último, La instalación- que se desprende a su vez de los primeros dos conceptos que fundan la idea- será contenedora de una dimensión

performativa de ciertos episodios semióticos de la escena que en este hito plástico de exacerbarán desde la descontextualización y repetición

**c.8. Orden jerárquico de los conceptos claves (Definidos por el director) que están definiendo la puesta en escena y explique por qué. (En lo espacial)**



Los conceptos enunciados en el gráfico anterior son vinculados a los procedimientos teóricos y escénicos que sustentan esta investigación. Los ejes emergentes de este proceso son el *Site Especific* y su relación dialógica con los espacios intervenidos artísticamente y el relato sostenido por Marc Augé en su libro "Los No lugares" en donde ensaya la tesis que da cuenta de aquellos espacios que son precisamente todo lo contrario a los que Proyecto Vitriñas intenta reivindicar no solo como espacio comercial sino que como lugares escénicos. En lo espacial – tópico investigativo fundamental para esta puesta en escena- estamos trabajando la idea de dispositivo escénico y Puesta en Escena, distanciándonos de lo que convencionalmente se entiende como escenografía. Apelamos a la integralidad dialéctica de los componentes que

habitan en una escena teatral, por lo tanto el dispositivo y la puesta en escena aparecen para entender el lugar escénico como un organismo vivo que muta, se dinamiza y se articula en tantos los materiales que las componen salen o entran el juego escénico. En lo procedimental aparecen tres elementos conceptuales que tiñen de material estético a la puesta en escena de ENSAYO. Materiales que dialogarán entre sí en pos del levantamiento estético y discursivo del montaje; La Patria Potestad, Lo Real Traumático serán operaciones vinculadas directamente con la escena y la expresividad de la puesta.

### **c.9. Hitos de la pieza. Proyección escénica de ENSAYO**

1.- En el espacio 1, vemos al Instructor. Hombre de aproximadamente 50 años. Está dentro de una especie de Vitrina de Trofeos o Bodega de Instrumentos. Los observa, Los ordena de forma obsesiva. Se escucha el *jingle* de radio Congreso de Valparaíso

2.- Hace un llamado hacia el espacio 2. - ¿Estamos Listos? –Pregunta muy sereno. Nadie responde. Vuelve a preguntar: ¿Están Listos? – Pregunta nuevamente con suavidad. Siguen sin responderle. Baja el volumen del *jingle* y realiza un nuevo llamado: ¿Por la chucha, están listos? Ahora un poco airado. De inmediato se escucha el golpe repetitivo de una baqueta sobre una caja de banda de guerra. Es la idea de marcar el paso. Él sonrío y continúa ordenando los trofeos

3.- Se sube la cortina (acción que hacen dos adolescentes miembros de la banda) mientras se escucha el sonido de marcar el paso. Se descubre a un escuadrón de una banda de guerra escolar. Marcan el paso hidalgamente. (La acción de subir la cortina la realizan dos adolescentes miembros de la banda. Es la idea de izar la bandera)

Se termina de subir la cortina y se detiene el compás. La banda está en posición firme

4.- Desde el espacio del Instructor, se escucha: -¡Banda! ¡Aliníen...ar! ¡Vista al...vista al frente! ¡Al Hombro...arr! ¡Con Compas! ¡Maaaaaaar!

5.- Están tocando una marcha con profunda hidalguía y marcialidad. En paralelo el Instructor se viste. Se pone un buzo deportivo. Toma un cronómetro. Se acerca al escuadrón. Recorre la acción intentando encontrar un detalle o algún error. Les pone el cronómetro frente a ellos para generar temor.

6.- La marcha se detiene cuando el instructor ya ha recorrido todo el escuadrón. Un gran silencio. El instructor se revisa los oídos que fueron dañados con la marcha mal tocada. ¡Paguén! – Les dice-. Los estudiantes de la banda de guerra comienzan a hacer flexiones sosteniendo sus instrumentos. Es un castigo ejemplar. Realizan 10 flexiones.

7.- -¡Banda! Fir...¡¡ - Dice el Instructor. Argumenta que algo falta. Caminando de un lado para otro. Dice el siguiente texto:

“Algo le falta a esta marcha. Algo le falta a esta banda de guerra chilena. Algo le falta a esta banda de guerra de una escuela Chilena. Deben tocar con hidalguía, con amor, con marcialidad. Esto no es cualquier banda de guerra, es una nada de guerra chilena. ¡Ustedes No parecen chilenos! Parecen cualquier hue, menos chilenos. Parecen perúanos. (Le pregunta a un miembro del escuadrón). Mijito, dígame: ¿Qué es lo que hace falta? (El jóven se encoge de hombros. Les pregunta a todos) ¿Alguien sabe que es lo que hace falta? (Todos se encogen de hombros) ¿Cómo no son capaces de saber que mierda es lo que le hace falta para que esto suene como chileno por la chucha?”

8.- Los jóvenes (que siempre hablan a coro) le preguntan: “Instructor, permiso para hablar. Él les da la autorización. ¿Qué es ser chileno? – Preguntan los estudiantes-. El Instructor responde: Chile es.. es...es... ¡LA PATRIA! Los estudiantes vuelven a preguntar: “¿Y qué es LA PATRIA?”

**9.-** EL instructor hidalgamente comienza a dar su parecer respecto a la Patria. Los estudiantes asienten con la cabeza y se involucran con las imágenes descritas por el instructor:

“La patria es, es. (Se emociona). El desierto de Atacama, los ascensores de

Valparaíso, los alerces del sur, la antártica. La patria es la esmeralda, el morro de Arica, el fuerte Bulnes. La Patria es el himno nacional, el ejército de Chile. La Patria son los 33 mineros. Los carabineros de Chile. Los que se levantan después de los terremotos, de los incendios, la solidaridad del chileno, esa es LA PATRIA. Don Francisco y su solidaridad, la Teletón, Zamorano, Salas. La selección campeón de América, Bravo, Jara, Medel, Bousejour, Isla, Díaz, Vidal,

Aránguiz, Valdivia, Sánchez, Vargas, Sampaoli...eso es la Patria, mierda. Eso es Chile Mierda, eso sí que son chilenos. No como ustedes. ¡A esta banda de guerra chilena, le hacen falta chilenos!”

Los estudiantes bajan su cabeza  
decepcionados.

El instructor tiene la intención de irse.

**10.-** Entra un adolescente negro (personaje “El que quiere ser chileno a toda costa”, pulcramente vestido con el uniforme de banda de guerra. Entra con el pabellón patrio diciendo: “Quiero ser parte de esta banda de guerra chilena

**12.-** Luego de una pausa de 10 segundos, el instructor se ríe insoportablemente. Lo mismo hace El Escuadrón Permanecen riendo mientras el instructor, también riéndose. Se viste – en su espacio – con una camiseta de con peluca, y anteojos con colores de la bandera chilena. (El instructor ordena que El escuadrón se retire) También ingresa con una “Bubusela y la hace sonar muy cerca del oído de “**El que quiere ser chileno a toda costa**”, este se mantiene incólume

El instructor lo rodea, lo observa, lo investiga, lo intimida, lo analiza, luego le dice el siguiente texto: “Así que usted quiere formar parte de esta banda de guerra chilena. Pero para eso usted tiene que ser chileno y ser chileno no es fácil...(lo viste con un poncho y sombrero de huaso, además le pasa un pañuelo) hay que saber bailar cueca”.

**13.-** Se escucha una cueca de los Hermanos Campos que se llama “la cueca del negro”. **El que quiere ser chileno a toda costa** se esmera por bailar la cueca. Mientras baila. Baja una cortina en medio del espacio que deja al escuadrón solo con las piernas a la vista. Es un telón negro que tiene escrito con letras blancas o con letras *animal print*, blanco con negro: “Yo no soy chileno, y tú?”

**14.-** Termina de Bailar la Cueca. Sube el Telón con el texto. **El que quiere ser chileno a toda costa** se saca el poncho y el sombrero, dobla el pañuelo. Se lo entrega al instructor y dice: “Yo no soy chileno, vivo en Chile, estudio en Chile, pero no soy chileno. Hago cosas de chileno, pero no soy chileno, respiro aire chileno, pero no soy chileno, recibo insultos chilenos, pero no, no soy chileno. Compro cosas chilenas, me gustan personas chilenas, pero no soy chileno. Yo puedo hacer todo lo que hace un chileno pero no soy chileno.”.

**15.-** El instructor se retira impactado

**16.-** Entra el escuadrón y rodean a **El que quiere ser chileno a toda costa** y le dicen: “Si no eres chileno, no puedes tocar en una banda de guerra chilena. En nuestra banda de guerra nunca, nunca va tocar un negro, nunca!” Le ponen plátanos en la cara

**17.-** **El que quiere ser chileno a toda costa** les dice: ¡Yo no soy chilena, soy un ser humano!

**18.-** El Escuadrón Le pone plátanos en la cara a **El que quiere ser chileno a toda costa**

**19.-** Comienza a bajar la cortina. Se escucha el tema -Nada por La Patria de la banda española Escuela de Odio.

**\*Dramaturgia de ENSAYO en Anexos.**

## CONCLUSIÓN

### Introducción

Las reflexiones que se detallan en esta continuación dan cuenta de un proceso fundamentalmente práctico en donde los conceptos que fueron puestos en tensión y diálogo fueron circulando orgánicamente en el fluir de la pieza ENSAYO, dialogando con aquellas densidades escénicas, discursivas, políticas, y sobre todo espaciales que iban apareciendo en el despliegue directorial. Las directrices concluyentes que se materializan en este texto tienen que ver también con un profundo hito como lo fue el contexto de Proyecto Vitrina: EPISODIO II. Hallazgo Revelación y Deseo diseñado por el Centro de Investigación Teatro La Peste. Una operación procedimental que fue factor clave para aparición de definiciones directoriales para ENSAYO fue el cruce colaborativo que la instancia diseñó como patrón de creación. Allí se funda una dinámica de trabajo con el equipo de diseño que posibilita el flujo conceptual y práctico de lo que este director buscaba instalar como dispositivo escénico en el montaje final.

A pesar de que se intentan ensayar ciertas conclusiones que se desprenden de esta investigación, es necesario señalar que ENSAYO se origina en un contexto que está muy lejos de ser un espacio experimental definitorio y resolutivo en términos de lo que se plantea como leyes procedimentales en lo directorial; Proyecto Vitrinas. Hablamos de un espacio que debe poner en tensión permanentemente sus proyecciones conceptuales. Un formato que goza de posibilidades expansivas en el hacer escénico está llamado a someterse a un flujo dinámico de complejidad investigativa de forma permanente.

Para complementar este apartado concluyente de la investigación, no solo se dialogó con la experiencia teórica y luego práctica que contuvo la creación y puesta en escena de ENSAYO, además se puso en circulación la mirada de entrevistados a través de cuestionarios, quienes depositaron allí una

reflexión en torno a la visto (Andrés Ulloa, actor)<sup>37</sup>, y lo creado (Rodolfo Cepeda, actor de Ensayo), Miguel Alva y Luis Felipe González (diseñadores dispositivo escénico Ensayo y Proyecto Vitrinas).

#### **a.- Lo espacial y su determinación para la creación de ENSAYO.**

(...) rompe con los estándares clásicos de la representación teatral.<sup>38</sup>

Se propone una intención de búsqueda procedimental para esta investigación. Una hipótesis que permea el hacer conceptual y práctico. Sostengo que una vitrina de Local de comercio tradicional de Valparaíso como lo es en este caso la tienda Blanca Nieves, determina la aparición en forma y contenido de una puesta escena que centra su atención en la búsqueda de una espacialidad particular. Esta se define en tanto lectura de lo signico y físico de este escaparate escogido para la creación. Una articulación conceptual cruzada también por el Vitrinismo – en su dimensión específica de lo publicitario y visual – así como también con cierta mirada en torno al *site specific*. En ambas se intenta matizar sus procedimientos incorporándolos a la particular mirada en torno a un proceso de creación para Proyecto Virinas: ENSAYO

---

<sup>37</sup> Nacido en la región de Valparaíso el año 1977, hace su escolaridad básica y media en distintos colegios de Viña del Mar. En 1992 se integra como actor aficionado a la compañía porteña “Evolución”, dirigida por la actriz Flor Palacios. El año 1996 ingresa a estudiar la carrera de actuación en la Escuela de Fernando González, en Santiago de Chile, egresando en 1999 con el montaje dirigido por Alfredo Castro “Yo solo soy, casualmente Yo” basado en “Kaspar” de Peter Handke. Una vez egresado participa como director y actor del proyecto “Cinco Cuentos Noh, Modernos” de Yukio Mishima, proyecto que lo lleva a dirigir en Suiza dos de los cinco cuentos, estrenando en la ciudad de Yverdon les Bains. El año 2003 regresa a la región, donde estudia Bachillerato en Artes, en la Universidad Católica de Valparaíso, mismo periodo en que se incorpora como docente en la escuela porteña “Teatro Escuela la Matriz”, ese mismo año comienza la colaboración en conjunto con la compañía “Teatro la Peste” siendo el primer montaje en el que participa la obra callejera “Noto que Exhalas”, desde ese momento hasta la actualidad la colaboración mutua ha sido ininterrumpida. El año 2004 participa con un personaje protagónico en la película nacional “Play” de Alicia Scherson, marcando el inicio de varias intervenciones en producciones televisivas y cinematográficas, destacando también el desempeño detrás de cámara como asistente de arte durante los años 2007 a 2014. El año 2013 viaja a Antofagasta a ser parte de un proyecto de teatro antropológico que tiene como resultado el montaje “Baile ausente de un Arcángel” de la compañía antofagastina “La Huella Teatro”. Su formación complementaria ha sido con la compañía Peruana Yuyachkani, trabajando los principios del teatro de Grotowski, además de estudiar y practicar arte marcial de Karate Do. El año 2014 ingresa como alumno a la Licenciatura en Cine Documental de la Universidad de Humanismo Cristiano, encontrándose actualmente en proceso de titulación

<sup>38</sup> Andrés Ulloa Radrigán. Actor. (Cuestionario)

Ciertamente el espacio entrega elementos para constituir el relato desplegado en ENSAYO. Estamos en condiciones de señalar que: lo que buscamos como respuesta a una premisa específica, la investigación lo arroja como una garantía efectiva de creación escénica para este proceso. Es más, el ejercicio (ENSAYO) fue propuesto a partir de una observación directorial que tomó en cuenta el material que allí se generaba y se visualizaba para efectos de la creación de un montaje teatral.

A partir de la apreciación del espacio (Local Blanca Nieves), no solo se fundó la idea – en mi caso – sino que también la fueron determinando en el devenir de la creación. Se configura en lo que en palabras de Luis Felipe González, diseñador de Ensayo, un procedimiento que releve a una Vitrina como un “(...) eco predeterminante de la puesta en escena”<sup>39</sup>. Por ser una de las premisas personales buscadas en este hito creativo, se puso particular atención en este tópico, ya que la pieza se iría edificando en sus leyes y partitura escénica, fundamentalmente desde lo que el espacio como lugar *per se* signico e histórico entregaba.

Si bien es cierto, desde el espacio intelectual y discursivo existía un interés por un tema en específico existiendo un material previamente estudiado (Ensayo publicado por este investigador en la Revista de Valparaíso La Juguera Magazine)<sup>40</sup>, la idea escénica cobra densidad material cuando este ensayo es puesto en tensión y diálogo con la espacialidad escogida. Hablamos de hacer convivir ambos lugares y asumirlos como garantía de gesto creativo. Miguel Alwayay, artista visual y diseñador de Ensayo expone al respecto una mirada basada en que “el local plantea su propio argumento literario y es ahí donde se conjuga con la propuesta del director”.<sup>41</sup> Siguiendo la mirada de Alwayay nos damos cuenta que, en Ensayo verdaderamente el material preliminar adquiere una dimensión autónoma provocando una posibilidad directorial en donde se

---

<sup>39</sup> Luis Felipe González. Diseñador Ensayo. (Cuestionario)

<sup>40</sup> FELIZ 18, CASI UN MANIFIESTO. Abyecciones inmORALES o estrategias para borrar a LA PATRIA del mapa. Danilo Llanos. La Juguera Magazine. 20 de Septiembre 2013. <http://lajugueramagazine.cl/feliz-18-casi-un-manifiesto/>

<sup>41</sup> Miguel Alwayay. Diseñador Ensayo. (Cuestionario)

puede profundizar la pre concepción intelectual de una mirada en torno a un tema entrando en dialogo con lo que la vitrina como objeto autónomo contiene.



Foto 16. Frontis Tienda Blanca Nieves.



Foto 17. Frontis Tienda Blanca Nieves.

Desde el punto de vista de la creación y su proceso, este fue leal con lo que el espacio entregaba como material. Incluso se propuso una idea escénica para configurar la pieza, pero en el andar de la creación – antes de comenzar los ensayos- se tuvo que acotar, ya que previo estudio con los diseñadores y ante una propuesta desde la dirección, se visualizaba una dificultad para la óptima apreciación del espectador.<sup>42</sup> Es así como esta “dificultad” se transformó en una oportunidad de dinamismo creativo. El dispositivo mutó y se articuló la pieza operando los materiales de otro modo manteniendo eso sí las premisas discursivas que se dejaron caer al momento de proponer la idea de montaje para proyecto Vitriñas en el Local Blanca Nieves con la obra ENSAYO.

En lo que se refiere a la planta de movimiento de los cuerpos y su diálogo con la espacialidad ofrecida (la vitrina en tanto local comercial) y configurada (el dispositivo escénico propuesto desde la teatralidad); estos fueron apareciendo – a propósito de la comprensión y significancia del espacio y dispositivo- desplegados desde la premisa de la **uniformidad, la repetición y la contención**. La posibilidad de que en este espacio se mantuviera la intención de exhibir y provocar la atracción del expectante a partir de algo que seduce por su forma de estar dispuesto y, a partir de aquello además, por lo que cuenta, siguiendo la línea de pensamiento de Miguel Alvayay hablamos de intentar “no perder el hilo antropológico”<sup>43</sup> de la vitrina y su carga semiótica. La planta entonces se configuró pensando en las capas de visibilidad que el espectador puede apreciar y construir desde su percepción el relato que se realiza en un espacio que – ya lo hemos dicho- contiene una pre configuración signica e histórica.

Desde lo espacial y el despliegue de la pieza ENSAYO, aparecen ciertos *links* con otras situaciones que hacen que el arraigo estético y semiótico con el local adquiera una dimensión narrativa. Por ejemplo, en lo escénico y en lo

---

<sup>42</sup> Preliminarmente la puesta en escena ENSAYO ocupaba todo el frontis de la tiene. Era un espacio mucho amplio en su frontalidad. Lo que terminó siendo el espacio para la instalación, antes era el

“Espacio del Instructor”

<sup>43</sup> Miguel Alvayay. Diseñador Ensayo. (Cuestionario)

instalativo se consideraba solo un segmento de las vitrinas que el local Blanca Nieves tiene como frontis. Al momento de visitar el local – se hizo en varias oportunidades- , esta vez con el actor Rodolfo Cepeda, se constató la relación conceptual espontánea que las vitrinas utilizadas para la pieza tenían no tan solo con el local en términos de lo que ofrece como productos, sino que además ese vínculo se materializaba con la vitrina que no se ocupaba para la pieza en donde se ofrecían artículos de banda escolar, así como también símbolos patrios, específicamente la bandera chilena. Esto motivó solicitar a producción que al momento de desmontar la vitrina original por parte de la tienda no se bajara esta última “sección” ya que desde la visualidad planteada por ENSAYO ese lugar establecía una unidad conceptual rica desde lo discursivo. En este hito del proceso hay una sugerente manifestación del espacio pre determinando que hace estallar el imaginario directorial completando un discurso en pos del relato integral de ENSAYO transformándolo en todo momento en lo que el propio Luis Felipe González define como “un espacio vibrante”<sup>44</sup>. Es decir un lugar escénico que es siempre un material denso en posibilidades que debería a su vez permanecer siempre en el territorio dinámico de lo que comprendemos como dispositivo: Un organismo.

Otra operación que se realizó a propósito de lo que se constató, esta vez llegando el espacio, fue la posibilidad de profundizar la narración de la pieza a partir de movimientos escénicos que dieran mayor espesura discursiva a la búsqueda. Al habitar concretamente la neutralidad del espacio – ahora con el dispositivo propuesto desde el diseño ya emplazado- , entre otras acciones propuestas para la escena se fijó una acción que utiliza otro plano del espacio que es directamente “el afuera”. Un actor emulando el izar el pabellón patrio realiza una acción funcional a la obra como la de es de levantar el telón de banderas chilenas en serie dejando al descubierto lo que al interior de la vitrina en donde ocurre la totalidad de la acción en ENSAYO.

---

<sup>44</sup> Luis Felipe González. Diseñador Ensayo. (Cuestionario)



Foto 18. Escena Montaje ENSAYO. (Foto: Luis Felipe González)

Aparece desde el espacio otra posibilidad sígnica que es dialogante con el material previamente entregado, por lo tanto el “ida y vuelta” en tanto asociación con el espacio lleno de historicidad que contiene la pieza es permanente. Hubo siempre atención a que todo lo que se fuera configurado como partitura escénica se hiciera desde y para el espacio ocupado.

En términos de lo que significa iniciar el emplazamiento del montaje. Ya no solo proyectarlo en ciertos niveles abstractos, sino que habitar el “lugar real”, aparece una dimensión compleja desde el punto de vista de la emergencia de nuevas operaciones directoriales a las cuales se debe someter la pieza. Nuevamente el espacio es condicionante y determinante para los procedimientos. Estamos frente a un complejo lugar vivo que requiere siempre un dinamismo en los procedimientos. Podemos entonces tener un mapa que conduzca el quehacer directorial, sin embargo este debe tener una sensibilidad evidente para “escuchar” lo que la espacialidad está entregando. No hablamos de escenografía, hablamos de un lugar vivo que promueve leyes y genera

movimiento. Abordar un montaje para proyecto Vitrinas precisa de un vínculo riguroso con la espacialidad.

Cuando la obra ocurre, finalmente es en el momento de emplazarla en el espacio real (la vitrina). Allí se plantea una dificultad que tiene que ver con moldear, adaptar o re armar algunas dimensiones de la puesta que estaban construidas en el ensayo. Sin embargo estas dificultades siempre se han abordado –al menos en el proceso de ENSAYO- como una oportunidad de expansión en las posibilidades creativas del imaginario directorial. Podemos decir que es allí en donde ocurre la obra. Desde mi punto de vista, Luis Felipe González, en tres hitos procedimentales da una visión sintetizada de lo que debiera ser una forma de encarar un espacio como el que nos convoca, y así lo hizo para configurar ENSAYO.

“-Así cada vitrina entrega un espacio y una pre intención de la puesta en escena que ahí se desarrollara. Estableciendo el origen de la creación. Podríamos decir que antes que ocurra cualquier proceso creativo, el primer movimiento de creación es donde se situara la obra

-La Principal Complejidad es determinar el nivel Escenográfico versus en balance funcional del dispositivo. Son espacios Muy herméticos no pensados en el habitar, menos en la realización de un ejercicio como la puesta dramática. La necesidad de adoptar un lenguaje que no entorpeciera la obra y a la vez crear un dispositivo donde pudiera habitar sin ser engorroso al cuerpo. Diría que todo el diseño, se juega en ese equilibrio.

- Sin lugar a dudas es ese dialogo la base de toda la propuesta, su razón de ser un formato tan especial y el interés de realizarlo. La inmediatez de la vitrina entrega una potencia cruda al público que no tiene el teatro. Y el ocupar espacios de significancia histórica y memoriosa para la gente eleva la propuesta a dimensiones que la hacen parte de la historia del público que la ve”.<sup>45</sup>

En las reflexiones de González constatamos la urgencia de diálogo con el sitio escogido. Habitarlo y comprender su complejidad autónoma sin dejar de lado – al revés- la latencia del imaginario directorial que se intenta desplegar como fenómeno escénico. Para establecer estos procedimientos de manera

---

<sup>45</sup> Luis Felipe González. Diseñador Ensayo. (Cuestionario)

fluida, asumiendo también la complejidad conceptual que acarrea, se necesita un equipo de diseño que permanentemente que se deje permear por el lugar vivo que representa y alberga un dispositivo escénico. Entender que es un espacio sin comienzo ni final. Al no asumir esto evidentemente algunas operaciones se llevaron a cabo más por la intuición – que no es del todo malo como decisión autoral-que por la proyección sistemática de una cosa. Aclarar si, al igual como abordo todas las preguntas, hablar de dificultad para mí es al mismo tiempo hablar de una oportunidad.

## **b. La mirada del espectador**

A pesar de que la reflexión nombra al espectador, el relato de esta vuelve a centrarse en la espacialidad y en su configuración en tanto dispositivo autónomo, vivo y funcional a un imaginario. Es así como el afuera se tomó en cuenta única y exclusivamente desde -el que ve algo que debe mirar-. No se le otorgó alguna nomenclatura específica e interés mayor desde lo conceptual ni se pretendió sumarlo a la puesta, más bien el acento estuvo en el dispositivo y que este estuviera pensando para alguien que debe ver y oír. Es decir, el ejercicio no se pensó involucrando a un eventual espectador, sino que solo tomando en cuenta que el – ella - ellos verían finalmente lo que yo quisiera que vieran. Ellos (el público) serán encargados de categorizar, pero a partir de lo que yo les propongo y provoco.



Foto 19. Publico en función de Montaje ENSAYO. (Foto: Luis Felipe González)

En ese sentido se utiliza el mecanismo de la publicidad que aplica el Vitrinismo, no tomando en cuenta las características o perfiles – como lo hacen las estrategias de marketing- sino que asumiendo desde el dispositivo escénico y las operaciones de dirección que eso que se está edificando como partitura escénica alguien en el algún minuto lo verá. Intentando ir en la búsqueda de aquello que Andrés Ulloa, definió como “magia discursiva de lo representado”<sup>46</sup>. Tal vez lo que debiera buscar todo teatro.

Dejamos planteada la aparición del espacio público como un factor de generación de materiales (no de un solo material, dogmático y definitivo) que son parte inherente a la creación cuando se trabaja en sitios en donde la obra ocurre en una espacialidad no convencional y además, esta se va a nutrir de todos los contenidos que el territorio entregue. Dicho esto es que sostenemos que las vinculaciones con el espacio de lo público que argumenta como material el *site specific* se aparece en Proyecto Vitrinas en otras dimensiones. Se manifiesta desde una relación diferenciada en tanto situación escénica presenciada por un receptor. Es así como aparece la preponderancia del Vitrinismo y su preocupación por el objeto y su eficaz proyección discursiva.

### **c.- Procedimientos claves para la creación**

**c.1.** Ir siempre a la fuente sónica e histórica que ofrecía el espacio. Al menos en ENSAYO -y esa fue la búsqueda que se intentó perseguir- la pulsión estética “iba y venía” desde y para el espacio como material genuino saturado de contenido definido por Luis Felipe González como “una virtud, que abordamos inmediatamente en el proceso creativo como uno de los pilares fundamentales del proyecto”.<sup>47</sup> Es decir, el interés que está en poder efectivamente pretendía provocar en este formato un nuevo lugar escénico, un nuevo mundo que edifica un relato estético, sin embargo, el deseo directorial que permeaba éste hacer

---

<sup>46</sup> Andrés Ulloa. Actor. (Cuestionario)

<sup>47</sup> Luis Felipe González. Diseñador Ensayo. (Cuestionario)

estaba focalizado en que lo que allí apareciera siempre fuera relacionado y asociado con el lugar habitado (Blanca Nieves). Este ejercicio se debiera dar más allá de la historia o discurso planteado, se manifiesta desde un acto relacional centrado en lo sígnico fundamentalmente que – desde la mirada de quien ve: el espectador- potencia y complementa la totalidad política de la pieza. En esta Línea, Andrés Ulloa pone observa que:

Me llamó mucho la atención el formato en relación a la cercanía y al mismo tiempo distancia impenetrable que establece el espacio. Me refiero al hecho de tener a los actores detrás de un vidrio, en exhibición, con la distancia que esto provoca, con lo impenetrable en que se transforma esto, el espacio se delimita con una cuarta pared existente pero invisible al mismo tiempo.<sup>48</sup>

Andrés se detiene en el formato, pero específicamente en lo que el espacio contiene como dispositivo y lo que se logra ver, y no desde donde se ve. Su reflexión apunta al deslizamiento de una provocación que se edifica como material escénico. Allí se produce el teatro. Ese adentro se constituye como material claro, certero, eficaz para ser categorizado autónomamente desde el lugar subjetivo del espectador.

**c.2.** La no excesiva intervención de las dimensiones del lugar, sino que trabajar con ellas. En palabras de Luis Felipe González, la búsqueda para intervenir una vitrina por el montaje ENSAYO pasaba por plantear que “no es un teatro que busca anular su espacio para mostrar la obra que durante toda la puesta en escena no deja de ser una tienda en la calle”<sup>49</sup>. Es interesante poder estimular el imaginario y conducirlo hacia el estallido de un mundo escénico que no altere las dimensiones que le pertenecen al lugar escogido, al local intervenido. Esto potencia la presencia de los cuerpos y pone en tensión las operaciones directoriales en pos de conformar un dispositivo escénico que persiga lo que el formato promueve (resignificar el espacio en tanto local comercial) pero hacerlo extremando al máximo las posibilidades espaciales que el local tiene en su

---

<sup>48</sup> Andrés Ulloa. Actor. (Cuestionario)

<sup>49</sup> Luis Felipe González. Diseñador Ensayo. (Cuestionario)

estructura habitual. Con esto podemos señalar por ejemplo, que es el propio contenido de la vitrina (productos que ofrece) que aparece como alternativa de re significancia. Nuevamente González, diseñador de la pieza lanza una reflexión que grafica el argumento: "(...) el espacio toma del origen el orden y la uniformidad. La serialización de un síntoma exacerbado del patriotismo, en sus iconos, dichos, sonidos, colores"<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Luis Felipe González. Diseñador Ensayo. (Cuestionario)



Foto 20. Frontis montaje ENSAYO. Telón Inicial. (Foto: Luis Felipe González)

Esta construcción semiótica que señala Luis Felipe no es más que un deslizamiento estético extraído desde las genuinas posibilidades sígnicas que el espacio real contiene en tanto local comercial. Allí entonces ocurre una operación directorial que define un proceder estético provocando una narración dramática que redundará, por cierto en una composición escénica basada en una espacialidad particular.

El desafío entonces sería, desde la intervención del espacio y las posibilidades investigativas en el mismo, que estos re significados sean expansivos y altamente provocadores en su complejidad teatral sin sumar materialidad al lugar. Optimizar al máximo los límites que el propio lugar ofrece como lugar real sin sobrecargar con materialidad ficcional lo que el sitio contiene como materia prima, y que corresponde a su estructura genuina de local comercial.

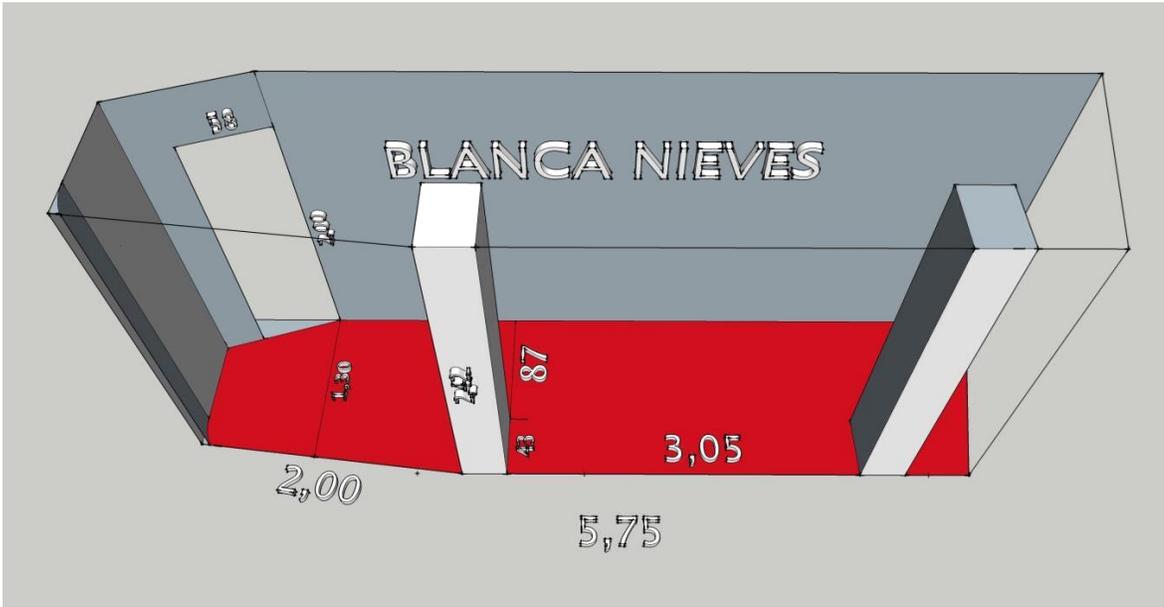


Foto 21. Planos Vitrina Tienda Blanca Nieves. Diseño: Miguel Alvayay

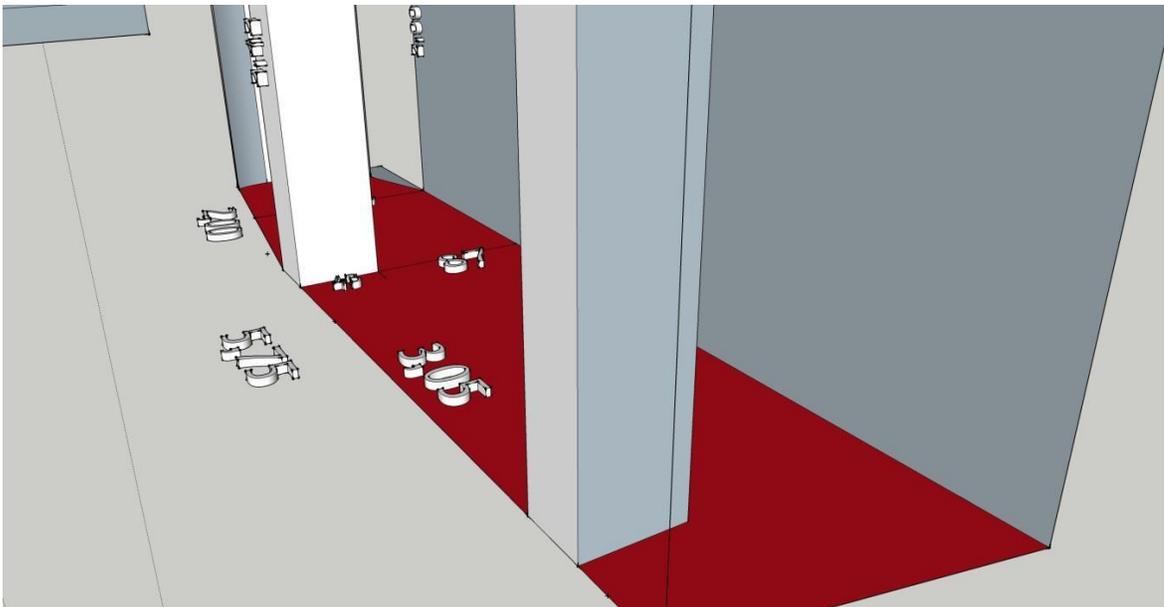


Foto 22. Planos Vitrina Tienda Blanca Nieves. Diseño: Miguel Alvayay.

**c.3.** Poner la mayor cantidad de cuerpos en ese espacio que puedan tensar la capacidad de las dimensiones de ese formato, profundizar en la exacerbación de lo vivo dialogando con un lugar teatral acotado. Al entender el espacio como un organismo vivo que suma los cuerpos de los actores y se convierte todo en un dispositivo, será interesante, entonces profundizar el exceso y tensión en el espacio pequeño. Doblegar la dificultad preliminar que existe, provocarla y configurar un signo escénico que emerge desde la transgresión de la propia dimensión del espacio intervenido. Lo que finalmente ocurrió en ENSAYO es que esta saturación de cuerpos en el espacio ofreció una posibilidad signíca y política la cuestión discursiva de la obra. Finalmente desde una forma, esto se transformó – en diálogo con todas las espesuras conceptuales del proyecto- en un material narrativo potente y estimulante. Una reflexión que también tiene Luis Felipe al respecto y que dice relación con las decisiones que se tomaron desde lo directorial para profundizar la aparición de (los) cuerpos en ese espacio y de cómo poder convertirlos en pura narración signíca:

(...) este espacio es tan restrictivo al cuerpo de una medida no presente en el teatro regular hace que esta revelación de gestos se acentúe mucho más. En ENSAYO apareció muy notoriamente un sentido del orden de los cuerpos, interesante considerando que se trataba de una banda. El espacio requería una dimensión en las alturas de los cuerpos para mostrarse entero.<sup>51</sup>

Interesante será lo que plantea González desde lo que él denomina como una “revelación de Gestos”. Hablamos no de acciones formales que tiene un actor en tal o cual escena. Como Gestos nos referimos a las operaciones directoriales, estéticas, discursivas que derivan en la significación espacial.

Hablamos de procedimientos que determinan la obra. Esta inquietud directorial aparece en el intento de seguir en búsqueda incesante de poder instalar una obra de teatro en este formato, me parece que habitarlo con la mayor cantidad de cuerpos, poder hastiar el lugar, saturarlo, llenarlo, alcanza una posibilidad de tensión en el dispositivo que dialoga con los límites en las acciones y despliegues del propio cuerpo

---

<sup>51</sup> Luis Felipe González. Diseñador Ensayo. (Cuestionario)



Foto 23. Escena Montaje ENSAYO. (Foto: Luis Felipe González)

#### **d.- La incesante tensión de lo teatral:**

Lo he mencionado y en este ejercicio investigativo lo hemos constatado. Este espacio de creación es ante todo una oportunidad. Un lugar que permite expandir las posibilidades de lo escénico y por sobre todas las cosas, poder tensar las teatralidades cargándolas de mayor complejidad. Desde la mirada del diseñador de Ensayo Luis F. González sería ir “más allá del arte escenográfico”<sup>52</sup>

Proyecto Vitrinas provoca un desborde creativo. El formato obliga a investigar y eso es altamente seductor. La posibilidad de desplegar - y descubrir- nuevas operaciones para la teatralidad son SIEMPRE un espacio de revolución. Desde el espacio del director y el trasvasije estético estimulado por un lugar precedido de significancia resulta una experiencia avasalladora en su configuración creativa.

---

<sup>52</sup> Luis Felipe González. Diseñador Ensayo. (Cuestionario)

## iiiiiiUNA VITRINA ES UN TEATRO!!!!!!

El formato reúne elementos que han habitado la teatralidad, sin embargo al instalarlos en este formato se deben redescubrir tensándolos, haciéndolos desaparecer y extremarlos para re entender, re pensar y re hacer una escena contemporánea. Luego de profundizar desde lo práctico en esta investigación, sostengo que todos cada uno de los procedimientos son siempre material que inmediatamente se debe poner en cuestión y tensión. Establecer premisas, dinámicas de creación que sean parte de un flujo amplio de posibilidades estéticas. La premisa entonces debiera ser que un espacio con características propias de acción en lo sígnico y espacial y que transgrede positivamente los márgenes de la teatralidad, deben ser siempre garantía de aún más expansión. Que el teatro reconozca y derribe sus propios límites en la configuración de su espacialidad, de sus dispositivos y su relación con el arte escénico contemporáneo. La búsqueda incesante y la aparición de nuevos cánones de acción artística es un signo fundamental de Proyecto Vitrinas, constatado a partir de ENSAYO.

A partir de la segunda experiencia en este formato, son dos conceptos que me pulsán en demasía para seguir descubriendo las posibilidades escénicas en el: **Lo cinematográfico y la seducción**; ambos conceptos me inquietan en una eventual proyección de esta idea. En el primero aparecen pulsiones que cruzan lo actoral y lo espacial. Hay un diálogo con una textura cinematográfica que en palabras de Andrés Ulloa, al ver la obra ENSAYO cree que ese vínculo radica en la capacidad que tiene el teatro de levantar una atmósfera certera y narrativa dramáticamente, así como también repara en la visualidad de la propuesta:

El vínculo visual que encuentro entre proyecto Vitrinas y el cine, dice relación con la capacidad de construir atmósfera y contar una historia a través de un plano fijo. No hay circulación ni cambios de perspectiva. Las acciones narrativas se comprimen a un plano fijo, donde la lectura es unívoca en relación a lo espacial<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Andrés Ulloa. Actor. (Cuestionario)

La Intención de poder habitar desde la espacialidad lugares procedimentales que construyen una visualidad cinematográfica, instala otra posibilidad: el dialogo amplio con otra disciplina. Hablamos de lo cinematográfico centrado en el tono de una imagen constituida desde un organismo vivo y no desde una concepción audiovisual de la pieza. El dispositivo configura la acción cinematográfica desde la especificada del cuerpo y sus dialogo con la espacialidad proyectada como espacio escénico.

Mi preocupación como director fue siempre que existiera un diálogo fluido y evidente con el origen sígnico e histórico del sitio intervenido. La evidencia de esa relación fue perseguida no solo pensando en que aquello debía ser procedimiento asignado por el formato, más bien fue ingresado al relato desde la performatividad de sus contenidos. Allí se instala la idea deseada de la Seducción. Utilizar las posibilidades sígnicas y plausibles del lugar para provocar la nueva mirada en torno e ese mismo signo. Buscar la seducción a partir del desplazamiento del objeto de deseo (el producto que se exhibe para ser comprado) y ponerlo en otra definición a partir de sus uso ya no exclusivo en tanto funcionalidad cotidiana. Allí el espacio se convierte en un nuevo mundo que ha tenido su fundación en la exploración dialéctica de su propio lenguaje argumental. Ir de lo preliminar y genuino de la significancia autónoma de la vitrina (un local comercial) hacia la resignificación a partir de reconfigurar desde el manejo de la seducción determinado en tanto objeto a publicitar. ENSAYO construye su propuesta argumentando lo cinematográfico y la seducción desde – como lo define Luis Felipe- “la propia espacialidad debe sostener la intención más primaria”.<sup>54</sup>

La pieza ENSAYO se hace cargo de lo que el espacio articula como material y lo pone al servicio de un cruce semítico teatral. También Miguel Alveyay quien sostiene que para la creación de ENSAYO existía en Blanca Nieves un particular acervo sígnico y se tomó en cuenta que “el local plantea su

---

<sup>54</sup> Luis Felipe González. Diseñador Ensayo. (Cuestionario)

propio argumento literario y es ahí donde se conjuga con la propuesta del director. Incluso los dueños y la gente que trabaja aporta con un argumento literario”<sup>55</sup>. Alwayay hace hincapié en lo que el espacio significa en sí mismo y con su cotidiana concepción viva y contemporánea. En ese sentido ENSAYO es una prolongación de lo que significa Blanca Nieves a partir de su configuración como tienda. Esto ciertamente es material para edificar el dispositivo procedimental para la aparición de una espacialidad. No hay subterfugios. El vínculo se muestra desde lo que es. Es la enunciación de los relatos los que se sirven de cimientos para resignificar.

#### **e. Lo actoral. Procedimientos y miradas en tornos a la actuación.**

Es evidente, la actuación es un pilar que sostiene el relato. Articula los viajes de la dramaturgia y hace que la pieza transite por las distintas claves espaciales que se ha configurado. Lo que hace el trabajo actoral es sumar espesura sónica a lo que se ha proyectado como dispositivo escénico y el flujo del espacio ha ido determinando.

En Ensayo las actuaciones fueron conducidas desde una profunda y cuidada contención de la energía y la minimización de los movimientos. Cada gesto y desplazamiento quedaba reducido (contenido) a su mínima manifestación. Se buscaba narrar con lo justo sin caer en la grandilocuencia. El espacio acá nuevamente determina. Está vez lo hace con los cuerpos de los actores. Rodolfo Cepeda, actor de vasta trayectoria en la ciudad de Valparaíso, que además ha sido parte de procesos escénicos en los cuales me ha tocado dirigir, entrega diversas reflexiones en torno a su manera de encarar este proceso absolutamente nuevo para él. De hecho menciona el proceso como un territorio escénico que “Te limita pero te ajusta”<sup>56</sup>. De hecho se condensa todo en términos energéticos. Tomando en cuenta lo anterior, se inscribe una actuación que busca la simpleza y el ahorro energético, la especificidad del

---

<sup>55</sup> Miguel Alwayay. Diseñador Ensayo. (Cuestionario)

<sup>56</sup> Rodolfo Cepeda. Actor montaje Ensayo. (Cuestionario).

gesto y la palabra lo que Rodolfo llama realizar acciones con la “limpieza en los gestos y movimientos”<sup>57</sup>. Sumado a lo anterior es pertinente señalar que ese acento en la contención y una búsqueda en la actuación deslizada hacia lo cinematográfico, se decide también porque el 90% del elenco no eran actores profesionales, es más, TODOS ERAN ADOLESCENTES. Se toma en cuenta entonces que ellos SON PURA VERDAD para hacer el intento en despojar – a ellos mismos- y por cierto, con particular preocupación al único actor profesional que trabajaba en la pieza.

Desde lo actoral ponemos el acento y la mirada en como esto también estuvo alerta a lo que la espacialidad iba sugiriendo y, a su vez configurando la planta de movimientos e incluso la prepuesta de personajes. De hecho el actor Rodolfo Cepeda propone una “cojera” en su personaje debido a que debía transitar de lado en el espacio, por lo tanto esta particularidad en lo físico le permitía una mayor fluidez en el desplazamiento por el dispositivo. A pesar de lo que se instalaba como espacio escénico, con características fundamentalmente reducidas, lo que allí ocurriera con los cuerpos (7 en total) debía funcionar con una alta sincronía, pulcritud y claridad. Cepeda al respecto define su accionar y la forma de enfrentar la espacialidad determinante como un procedimiento que lo resultaba todo un “desafío” ya que “todo estaba delimitado con exactitud”.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Rodolfo Cepeda. Actor montaje Ensayo. (Cuestionario).

<sup>58</sup> Rodolfo Cepeda. Actor montaje Ensayo. (Cuestionario).



Foto 24. Montaje ENSAYO. (Foto: Francisco Castro)



Foto 25. Montaje ENSAYO. (Foto: Francisco Castro)

#### **f. Nuevos conceptos que se articulan para configurar.**

Antes que todo, sostengo que a modo de continuar con el interés investigativo y experimental que ofrece Proyecto Vitrinas y, a partir de la experiencia con el montaje ENSAYO, sería pertinente primero consolidar los conceptos que han sido puestos a disposición del imaginario directorial en este formato; ponerlo aún en más crisis de aplicación y despliegue estético. Es decir, antes de intentar sumar conceptos y/o nomenclaturas en el intento de complejizar aún más este hito, me parece que lo urgente es buscar las múltiples capas de acción que sin lugar a dudas pueden seguir ofreciendo la articulación de los conceptos ya trabajados y puesto en práctica. Luego, continuar el proceso para poder bajarlos hacia un lugar procedimental siempre desde el lugar referencial y no metodológico. Que puedan ser parte de un diseño o mapa para la creación en este formato.

En otra dimensión de la proyección del formato, se intentó dialogar – desde la especificidad de la pregunta e hipótesis de la investigación- con otras densidades conceptuales que fueron parte del cruce procedimental en el montaje ENSAYO.

Desde el punto de vista de la noción de *Site Specific*, creo que es un lugar de acción estética en la intervención de un espacio que siempre debe servir como un lugar referencial más no como un procedimiento metodológico categórico y fijo. Ciertamente el *Site Specific* goza de una tradición en la intervención del espacio, contiene en sí mismo un factor clave para la apropiación del sitio escogido: **el habitar el lugar**. Creo que este componente es el que más se acerca a la búsqueda procedimental que intenta buscar ENSAYO. Esta habitar se puede manifestar en distintas fases. El *Site Specific* lo plantea desde la literalidad: Vivir en el Sitio. Desde la perspectiva investigativa de ENSAYO y Proyecto Vitrinas, ese habitar radica fundamental en la densidad signica que contiene el espacio en tanto lugar comercial. Allí la mirada directorial penetra en el ejercicio de buscar material estético para la

creación de ENSAYO. Se produce entonces un habitar antropológico desde la percepción conceptual del lugar. Con este soporte, la incorporación del *Site Especific* sigue siendo matizada, pero necesaria desde el punto de vista de la obligación de implementar lo que hemos denominado como el: habitar el lugar. De todos modos también creo –al igual que con todos y cada uno de los conceptos que están o irán apareciendo en este formato- el *Site Especific* debe profundizarse particularmente desde su dimensión escénica, ya lo hemos dicho, no para replicarlo, sino que para buscar sus posibilidades de mutación o expansión. Que sirva de material referencial o que aparezca en el listado de conceptos que se entrega como mapa de creación.

Por otro lado, podemos constatar la aparición de cierta LIMINALIDAD como factor de atención escénica pudiendo ser un concepto que particulariza ciertos procedimientos. Si seguimos la línea argumental del Teórico Teatral, académico e investigador chileno Mauricio Barría (2014) en su Libro *Intermitencias: Ensayos sobre Performance, teatro y visualidad* en donde el define – citando a V. Turner- que la liminalidad es un espacio que puede ser en sí mismo un dispositivo de dinamismo estético: “(...) la liminalidad sería entonces aquella dimensión social en el que se juega con las posibilidades combinatorias de los símbolos culturales para producir las transformaciones o permutaciones que permiten la resolución de conflictos generados por las propias reglas o patrones operantes” (p.14).

Entender la creación como dispositivo que en su estructura tiene eventos que se suspenden para que algo termine y otro algo empiece; ese espacio sublime de acción es espesura estética que dialoga con las dimensiones memoriosas que contiene una vitrina y su resignificación hacia lo teatral. En palabras del propio Barría (2014) hablamos entonces de un espacio que “somete al principio de identidad a su propia disolución, alteración y crisis” (p.15).

En ENSAYO se constituye un dispositivo que por sobre todas las cosas genera umbrales, fundamentalmente en la re visita de los modos de producción a partir de la lectura coyuntural de espacios nuevos en franca y tácita resistencia. Dese allí se instala también el umbral denso en la espacialidad saturada de significancia a partir del material argumental que ya ha configurado sus propias categorías.

Lo Liminal es un concepto que pertenece al terreno de la filosofía, pero que el quehacer escénico contemporáneo lo ha utilizado para definir ciertas líneas de acción. Lo liminal como recurso estético abre una ventana en cuanto al dialogo y transiciones de ciertas materialidades que circulan en una puesta en escena como vitrinas que goza de ser un lugar teatral no convencional.

#### **g. La configuración de una obra de teatro basada en la espacialidad y determinada por un flujo sígnico *per se***

La experiencia vivida en este proceso de creación, te permite – más allá de la sugerencia que hizo la organización de la instancia- visualizar esto como una obra de teatro, es decir, se logra desmarcar de un mero dispositivo plástico y visual para desplegar allí un relato escénico que deriva en material dramático constituida pensando en la complejidad espacialidad determinada por lecturas previas a un lugar real. Todo lo que se proyecta en tanto dispositivo escénico, ha sido configurado entendiendo la relevancia imprescindible del espacio que condiciona, lo que Luis Felipe González ha señalado en el sentido de que “el espacio no puede abstraerse de donde está situado”.<sup>59</sup> Claro, hay siempre la intención de fundar en el espacio un montaje teatral. Operaciones escénicas que derivan en una propuesta dramática. Eso incluso se manifiesta cuando el lenguaje opera como definidor de este formato. En esa búsqueda en donde se establecen situaciones que no son del todo radicales y eso se torna provocador y que la creación transita por un espacio *liminal* entre muchas disciplinas. Al

---

<sup>59</sup> Luis Felipe González. Diseñador Ensayo. (Cuestionario)

provocarse esta suspensión del hacer, la pieza que se crea se entreteje fluyendo furiosamente entre un lugar y otro. Digo, se intenta distanciar de lo meramente instalativo, pero termina siendo un espacio de instalación. Se intenta conducir hacia un relato exclusivamente dramático, sin embargo, de igual modo ocurren espacios de dislocación de esa configuración convencional. Lo que quiero señalar es que la categoría de obra de teatro no es propia de un solo “lugar”, sino que lo teatral le pertenece a varios espacios del hacer artístico. La obra de teatro entonces, pensada para proyecto vitrinas entiende la no disolución de todos y cada uno de los materiales que la convoca, por el contrario se nutre de ellos y establece puentes y cruces para fundar una “nueva realidad”. La obra de teatro en proyecto vitrina es un dispositivo que se caracterizará por su estado permanente de suspensión en una liminalidad fronteriza y compleja.

#### **h. La Dramaturgia Determinada.**

Hemos hablado de espacialidad, de su configuración determinada siempre y en todo lugar por aquel espacio anterior que contiene significancia preliminar y cotidiana: La Vitrina. Esto lo determina todo. También, aquello ha derivado en la configuración de la dramaturgia de la pieza ENSAYO. Esta estructura dramática se construye desde y únicamente la lectura del espacio intervenido. Lo anterior no solo determina la estructura sino que también el procedimiento para provocarla.

Al estar el acento es la espacialidad, es la visualidad la que prima, por lo tanto desde esa idea fuerza, la construcción de la dramaturgia tiene dos fases: 1.- LOS HITOS. 2.- EL TEXTO. A pesar de que en la propuesta artística de esta investigación se incorporan los Hitos de la obra ENSAYO, en este apartado referido a la dramaturgia de igual modo agregaremos algunos extractos ya que es necesario precisar gráficamente lo que estamos sosteniendo como conclusión al respecto.

**1.- Los hitos:** Se propone el ejercicio de diseñar una eventual historia desde una estructurar de hitos que dan cuenta también de los lugares de visualidad por los cuales ENSAYO debiera transitar. Espacios de transiciones en donde queda abierta la posibilidad de situar allí textualidad. La estructura en hitos es eficaz en este formato en el sentido de que permite hacer una paneo global de toda la pieza y no tan solo en lo que tiene que ver con la aparición del texto. Tal vez, cuando hablamos de dramaturgia en Proyecto Vitrinas y en ENSAYO, podríamos hablar de guión o de *Storyboard* (sin ilustraciones) <sup>60</sup>. Después del proceso de Ensayo, la decisión preliminar de instaurar hitos dramáticos que entreguen una guía al proceso escénico, espacial, actoral y discursivo de la pieza me parece que es una garantía de viaje sintético y condenado de lo que se debe instalar como procedimiento en un espacio acotado en todas sus dimensiones propuestas para intervenir en lo teatral.

**“(Dos espacios. Ambos espacios están tapados por una especie de cortina con banderitas chilenas para hacer guirnaldas. Se sube al momento de comenzar el espectáculo)”**

---

<sup>60</sup> El **storyboard** es contar una historia con pocas imágenes secuenciadas y acompañadas de textos. Pero la historia no es completa, es sólo una guía para la realización de una película. Existen varias formas de construir los storyboards pero, usualmente, incluyen los planos, personajes en el rodaje, la duración del rodaje y breve recuento de lo que está sucediendo en la toma. También se le pueden agregar otras anotaciones como, por ejemplo, si la toma será utilizada en otra parte de la película (por ejemplo, para un flashback). En el **storyboard**, las tomas se presentan como historietas. En cada cuadro, se tienen que ver los movimientos que suceden en la toma. : <http://www.nosvemosigual.com.ar/storyboard/>

1. En el espacio pequeño, vemos al Instructor. Hombre de aproximadamente 50 años. Está dentro de una especie de Vitrina de Trofeos o Bodega de Instrumentos. Los observa, Se excita con ellos. Disfruta, goza con verlos. El espacio está completamente lleno con esos de Trofeos. Muy ordenados. Obsesivamente ordenados. Toma Coca Cola y come un súper 8 XL. Se escucha la radio Congreso con el programa del “Tiqui Tiqui” González “Leven anclas”. Es un momento de absoluto delirio.
- 2.- Hace un llamado hacia la Vitrina grande. Sala de Ensayo. (Segundo Espacio).- ¿Estamos Listos? –Pregunta muy sereno. Nadie responde. Vuelve a preguntar: ¿Están Listos? – Pregunta nuevamente con suavidad. Siguen sin responderle. Realiza un nuevo llamado: ¿Por la mierda, están listos? Ahora un poco airado. De inmediato se escucha el golpe repetitivo de una baqueta sobre una caja de banda de guerra. Es la idea de marcar el paso. Él sonríe.
- 3.- Se sube la cortina mientras se escucha el sonido de marcar el paso. Se descubre a un escuadrón de una banda de guerra escolar. Marcan el paso hidalgamente.
- 4.- Desde el espacio del Instructor, se escucha: -¡Banda! Fir...¡¡ Al Hombro...arr ¡Con Compas! ¡Maaaaaaar!
- 5.- Están tocando una marcha con profunda hidalguía y marcialidad. En paralelo el Instructor se viste. Se pone un buzo deportivo. Toma un cronómetro. Se acerca al escuadrón. Recorre la acción intentando encontrar un detalle o algún error...”<sup>61</sup>

**2.- El Texto:** La textualidad en ensayo aparece sobre el mapa procedimental que entregan los hitos. La palabra, si bien es cierto se insinúa como su hitos (insertar sugerencias de textos en hitos) ésta aparecerá en la obra desde el hacer performativo de la obra. Los actores irán configurando – con la guía del director- los textos a los cuales la estructura de hitos pre diseñado otra ciertos espacios para que allí puedan completar el relato buscado desde la mirada directorial. La textualidad de Ensayo aparece también en relación a la espacialidad, sobre todo porque el material preliminar para su fundación es la estructura en hitos que está aún más directamente determinada con los que el espacio constituye en lo preliminar y en lo que se edifica como dispositivo. En Ensayo el texto es una cita sobre una cita.

---

<sup>61</sup> Extracto de Estructura de Hitos propuesta para el inicio del PROCESO DE Creación de ENSAYO.

**“Escuadrón chileno:** Instructor, permiso para hablar.

**Instructor chileno de corazón:** Autorizado

**Escuadrón chileno:** ¿Qué es ser chileno?

**Instructor chileno de corazón:** Chileno es, es, es, AMAR A LA PATRIA.

**Escuadrón chileno:** ¿Y qué es LA PATRIA?

**Instructor chileno de corazón:** La patria es, es. (Se emociona). El desierto de Atacama, los ascensores de Valparaíso, los alerces del sur, la antártica. La patria es la esmeralda, el morro de Arica, el fuerte Bulnes. La Patria es el himno nacional, el ejército de Chile. La Patria son los 33 mineros. Los carabineros de Chile. Los que se levantan después de los terremotos, de los incendios, la solidaridad del chileno, esa es LA PATRIA. Don Francisco y su solidaridad, la Teletón, Zamorano, Salas. La selección campeón de América, Bravo, Jara, Medel, Bousejour, Isla, Díaz, Vidal, Aránguiz, Valdivia, Sánchez, Vargas,

Sampaoli...eso es la Patria, mierda. Eso es Chile Mierda, eso sí que son chilenos. No como ustedes. ¡A esta banda de guerra chilena, le hacen falta chilenos!

(Entra un adolescente negro. Pulcramente vestido con el uniforme de banda de guerra. Trae el estandarte patrio)

**El que quiere ser chileno a toda costa:** (Al instructor) Hola, quiero ser parte de la banda.”<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Extracto de Dramaturgia montaje ENSAYO. Dramaturgia completa en Anexos

Se construye el texto desde y para el espacio. No hay texto sin habitar en todo su sentido sígnico la espacialidad

### **i. El Manifiesto Referencial. Una búsqueda que debe continuar**

Uno de los objetivos de este proyecto investigativo, era conformar un manifiesto estético referencial que operara como una poética establecida, fijando ciertos procedimientos para la creación de un montaje teatral en este formato basado en la espacialidad condicionada. La intención era no realizar una metodología, sino que más bien un espacio de inspiración o referencia para la guía discursiva y estética en el quehacer directorial. Este material se elaboraría a partir de la experiencia práctica preliminar realizada por proyecto vitrinas y lo que se llevaría a cabo en esta investigación en tanto despliegue teórico y también práctico con el montaje ENSAYO.

Se asume finalmente la no elaboración de este material debido fundamentalmente a que el enfoque investigativo, en lo práctico se concentró en la aparición de procedimientos y poder assimilarlos de manera autónoma. Es decir, no en una globalidad procedimental sino que más bien en como cada “lugar” encontrado era pertinente o no para el desarrollo de un montaje escénico en vitrina basado en la espacialidad. Es así como el manifiesto que Proyecto Vitrina busca para su expansión y circulación, aparece en esta investigación como una carencia, quedando pendiente su sistematización. Ciertamente y, siendo coherentes con la esencia de este proyecto, el proceso de experimentación es permanente, dinámico, líquido y constante, por lo tanto los elementos emergidos en esta investigación serán parte permanente de lo que sí o sí desde el formato Proyecto Vitrinas se busca, como es el Manifiesto Referencial. Por ahora, queda como una instancia que no cuajó orgánicamente en los “productos” finales de esta investigación.

## **Anexos**

### **1.- Dramaturgia Obra Ensayo.**

# **Ensayo**

## **Danilo Llanos Quezada**

### **Pieza para ser montada en Vitrinas de Local Blanca Nieves de Valparaíso.**

#### **Personajes**

- Instructor chileno de corazón
- Escuadrón chileno
- El que quiere ser chileno a toda costa

(Dos espacios. Ambos espacios están tapados por una especie de cortina con banderitas chilenas para hacer guirnaldas)

(En un espacio pequeño, vemos al Instructor. Hombre de aproximadamente 50 años. Está dentro de una especie de Vitrina de Trofeos o Bodega de Instrumentos. Los observa, Se excita con ellos. Disfruta, goza con verlos. El espacio está completamente lleno con esos objetos (trofeos o instrumentos). Muy ordenados. Obsesivamente ordenados. Toma Coca Cola y come un súper 8 XL. Se escucha la radio Congreso con el programa del "Tiqui Tiqui" González "Leven anclas". Es un momento de absoluto delirio)

Instructor chileno de corazón: (Hace un llamado hacia la Sala de Ensayo) ¿Estamos Listos? (Nadie responde. Insiste) ¿Estamos listos? (Siguen sin responder. Insiste ahora más airado) ¿Están Listos?

(De inmediato se escucha el golpe repetitivo de una baqueta sobre una caja de banda de guerra. Es la idea de marcar el paso. Él sonríe. Se sube la cortina mientras se escucha el sonido de marcar el paso. Se descubre a un escuadrón de una banda de guerra escolar. Marcan el paso hidalgamente)

Instructor chileno de corazón: (Desde el espacio pequeño) ¡Banda! ¡Fir...! (El escuadrón se detiene). ¡Al Hombro! ¡arr! (Realizan esa acción) ¡Con Compas! ¡Maaaaaaar!

(El escuadrón comienza a tocar una marcha con profunda hidalguía y marcialidad. En paralelo el Instructor se viste. Se pone un buzo deportivo. Toma un cronómetro. Se acerca al escuadrón. Recorre la acción intentando encontrar un detalle o algún error. Detiene la marcha. Un gran silencio)

Instructor chileno de corazón: ¡Paguen!

(Los estudiantes de la banda de guerra comienzan a hacer flexiones sosteniendo sus instrumentos. Mientras, el instructor se realiza una glicemia (procedimiento para detectar el alza o baja de azúcar en pacientes diabéticos. Hacen 10 flexiones)

Instructor chileno de corazón: ¡Fir! (Todos quietos) Algo le falta a esta marcha. Algo le falta a esta banda de guerra chilena. Algo le falta a esta banda de guerra de una escuela Chilena. Deben tocar con hidalguía, con amor, con marcialidad. Esto no es cualquier banda de guerra, es una nada de guerra chilena. ¡Ustedes No parecen chilenos! (Le pregunta a un miembro del escuadrón). Mijito, dígame: ¿Qué es lo que hace falta? (El joven se encoge de hombros. Les pregunta a todos) ¿Alguien sabe que es lo que hace falta? (Todos se encogen de hombros) ¿Cómo no son capaces de saber que mierda es lo que le hace falta para que esto suene como chileno por la chucha?

Escuadrón chileno: Instructor, permiso para hablar. Instructor chileno de corazón: Autorizado

Escuadrón chileno: ¿Qué es ser chileno?

Instructor chileno de corazón: chileno es, es, es, AMAR A LA PATRIA.

Escuadrón chileno: ¿Y qué es LA PATRIA?

Instructor chileno de corazón: La patria es, es. *(Se emociona)*. El desierto de Atacama, los ascensores de Valparaíso, los alerces del sur, la antártica. La patria es la esmeralda, el morro de Arica, el fuerte Bulnes. La Patria es el himno nacional, el ejército de Chile. La Patria son los 33 mineros. Los carabineros de Chile. Los que se levantan después de los terremotos, de los incendios, la solidaridad del chileno, esa es LA PATRIA. Don Francisco y su solidaridad, la Teletón, Zamorano, Salas. La selección campeón de América, Bravo, Jara, Medel, Bousejour, Isla, Díaz, Vidal, Aránguiz, Valdivia, Sánchez, Vargas, Sampaoli...eso es la Patria, mierda. Eso es Chile Mierda, eso sí que son chilenos. No como ustedes. ¡A esta banda de guerra chilena, le hacen falta chilenos!

(Entra un adolescente negro. Pulcramente vestido con el uniforme de banda de guerra. Trae el estandarte patrio)

El que quiere ser chileno a toda costa: (Al instructor) Hola, quiero ser parte de la banda.

El instructor se ríe insoportablemente. Todos se ríen. El instructor se viste – en su espacio – con una camiseta de Alexis Sánchez, se pone encima cotillón de hinchas de fútbol. Todo en exceso. Todo muy chileno. Chileno de corazón. Vuelve al espacio del Ensayo. Toma violentamente al Negro.

Instructor chileno de corazón: Si quieres tocar en esta banda de guerra, tienes que ser chileno y ser chileno no es fácil...por ejemplo, hay que saber bailar cueca”.

(El instructor le pone a la fuerza un vestido de china. El Negro comienza a bailar cueca de forma gradual. Primero lo hace desganado. Sin música. Luego entra la música y él comienza a involucrarse en el baile. Lo hace perfecto. Es cueca de campeonato. Se ve precioso).

(Mientras baila. Baja una cortina en medio del espacio que deja al escuadrón solo con las piernas a la vista. Es un telón negro que tiene escrito con letras blancas o con letras animal print, blanco con negro: “Yo no soy chileno, y ¿tú, si?. Termina de Bailar la Cueca. Los estudiantes están arrinconados como eludiéndolo. Él se saca el vestido. Lo dobla. Se lo entrega al instructor).

El que quiere ser chileno a toda costa: Yo no soy chileno, vivo en chile, estudio en chile, pero no soy chileno. Hago cosas de chileno, pero no soy chileno, respiro aire chileno, peor no soy chileno, recibo insultos chilenos, pero no, no soy chileno. Compro cosas chilenas, me gustan personas chilenas, pero no soy chileno. Yo puedo hacer todo lo que hace un chileno pero no soy chileno”.

Escuadrón chileno: Si no eres chileno, no puedes tocar en una banda de guerra chilena. ¡En nuestra banda de guerra nunca, nunca va tocar un negro, nunca.

El que quiere ser chileno a toda costa: (Escupiéndolos) ¡Yo no soy chileno, soy un ser humano!

El escuadrón rodea al Negro. Comienza a bajarse la cortina.

Huele a muerte.

**FIN**

-Se muestra la instalación-

En la Vitrinas grande que está al costado Izquierdo desde la mirada del espectador.

Una fonda Negra. Instalar allí una especie que cite una fonda con todos sus implementos: asado, parrilla. Eucaliptus, banderas, colisas de pasto, juegos tradicionales, etc.

Todos los elementos son pintados de negro. Nada está con los colotes originales.

Además están dos maniquíes Negros, que están con ropa interior con los colores de la bandera chilena. Solo estas vestimentas tienen los colores originales (blanco azul y rojo)

## **2.- Cuestionarios.**

### **a.- Nicolás Eyzaguirre: Festival Teatro Container. Valparaíso.**

#### **Cuestionario Proyecto Vitrinas**

**Tesis Magister en Artes, mención en Dirección Teatral**

**Universidad de Chile.**

**Candidato: Danilo Llanos Quezada**

**Caso: Teatro Container. Nicolás Eyzaguirre, director.**

**1.- ¿Conoces o has oído sobre Proyecto Vitrinas? Si es así, ¿Qué te parece el formato escénico que se está proponiendo en esta instancia?**

No lo he visto directamente, he oído del proyecto. Me parece interesante el formato y la operación artística que se propone al trabajar sobre un espacio existente, con mucha potencialidad para la composición escénica y además con la capacidad de llegar a establecer un diálogo con personas que no frecuentan los espacios establecidos para el arte escénico o que no contemplaban hacerlo. Hay, por tanto, posibilidad de irrupción del cotidiano social con una composición escénica altamente trabajada y cuidada, de generar una experiencia estética y un encuentro social temporal e inesperado.

**2.- Sobre vuestro Proyecto Teatro Container, además de la posibilidad de proponer un nuevo espacio para que los artistas escénicos desplieguen su imaginario en este formato ¿Cuál fue la intención artística que vieron al implementar este proyecto en Valparaíso?**

**3.- Cuando propusieron este formato (Un Container) ¿Existían ciertas premisas o procedimientos que los directores y su elenco debían**

**“colocar” en su obra? Por ejemplo: Que el montaje estuviera creado desde y para ese lugar, es decir que el espacio, con sus dimensiones, referencia sígnica, lectura historiográfica era absolutamente determinante para la creación y emplazamiento de la obra. Otro ejemplo, para graficar: Desde el autor de la obra, aparece la idea antes o al ver la vitrina esta se manifiesta en forma y discurso?**

**4.- En lo artístico, existieron ciertas claves, descubrimientos, procedimientos que aparecieron cuando los artistas se enfrentaban con este formato?**

**5.- Que sea haya gestado en Valparaíso, sostienen uds que le otorga una significancia particular.**

Respuesta 2, 3, 4 y 5 ver TESIS. CAPÍTULO II. LA PRÁCTICA TEATRAL EN DIÁLOGO CON EL CONTEXTO Festival Teatro Container: La puesta en ciudad

**6.- El formato escénico que plantea Teatro Container tiene un fuerte acento – y atractivo – en su particularidad espacial. Como artistas  qu  importancia le daban ustedes a las condiciones espaciales que el sitio entregaba y la derivación de aquello en una construcción escénica?**

Total importancia. La pequeña dimensión del espacio determinó la relación íntima entre actores y entre espectador y actores, la calidad del gesto, los volúmenes, la cantidad de personas presentes en la representación, la iluminación, entre tantas otras cosas. La materialidad del espacio, por otra parte, juega un rol fundamental en la acústica de la obra. El contenedor resuena, retumba, envolviendo a los participantes del hecho teatral.

Su forma de estrechas paredes, corredor largo con puertas, también ha sido un factor determinante en la puesta en escena, la posibilidad de jugar con planos, con la profundidad del espacio y su estrechez han motivado muchas de las obras realizadas en este formato.

**7.- ¿Conocen los conceptos de *Site Specific* y Los No Lugares? ¿Crees que tienen alguna conexión conceptual, estética o referencial con lo realizado en la Teatro Container?**

Los conozco. Creo que la conexión con los no lugares tiene que ver con el acto de apropiación de un espacio no concebido para la práctica artística. De un espacio privado de sentido público, de habitabilidad. La resignificación de esos espacios, la activación mediante una operación de arte. Con *Site specific* tiene conexión en cuanto al uso mismo del espacio. La gran mayoría de las obras que se programan en el festival son creadas para y en el formato. Contadas excepciones son obras previamente realizadas que han debido transformarse por el Container.

**8.- En teatro Container existe un innegable vínculo entre el espacio artístico (lo escénico que propone el formato) y la dimensión comercial que contiene el quehacer concreto del objeto (un Container que transporta carga para su comercio). ¿Sostienen ustedes que este dato permea - o debiera- la creación y se desliza también allí un material referencial para la constitución de todo *corpus* escénico desplegado en teatro container? Este tópico – que ciertamente es propio de la espacialidad que representa el container- es un *lugar* sígnico importante para la creación y la aparición de la idea preliminar o definitiva de un material escénico?**

A través de la observación cotidiana de la dinámica entre el puerto y la ciudad un grupo interdisciplinario de jóvenes se plantea la posibilidad de reutilizar los contenedores marítimos como soporte para la creación artística, creando el concepto “Teatro Container”.

Este nuevo uso que se le da al formato, es capaz de vincular los dos aspectos principales de Valparaíso: Puerto comercial y patrimonio cultural, generando una reflexión activa sobre el origen y acontecer de esta ciudad.

Tras este hallazgo el grupo implementa un contenedor como teatro de cámara para presentar la pieza teatral “Háblame como la lluvia y déjame escuchar”, del dramaturgo estadounidense Tennessee Williams en Plaza Sotomayor, la que posteriormente viajó hacia Santiago, instalándose en la Plaza de la Constitución, en la Biblioteca de Santiago y en la Población La Victoria. Esta experiencia sirvió para establecer un referente en cuanto a la utilización del formato como contenedor cultural, dando paso a la creación del Festival Teatro Container.

En 2008 se conforma la organización como el Centro Cultural Teatro Container, una institución sin fines de lucro que nace ante la necesidad de generar un espacio de representación y reflexión artística propia del lugar en donde se origina. Ante la carencia de espacios destinados al desarrollo de obras de arte - escénicas, visuales, audiovisuales, musicales- , el container se revela como un formato óptimo, al representar la actividad portuaria y al tener las condiciones idóneas para desarrollar el imaginario artístico, con dimensiones particulares y universales, favoreciendo los alcances culturales del proyecto.

El Centro Cultural Teatro Container es una organización sin fines de lucro que nace ante la necesidad de generar espacios para la creación y difusión del arte en Valparaíso, y del hallazgo del container como soporte artístico posible y propio del lugar en donde se origina.

El Container, un objeto exteriormente frío, seriado y carente de identidad, se adapta para convertirse en un soporte escénico íntimo, en el que el escenario se plantea como lugar de encuentro entre espectador e intérprete. En el contexto de este innovador formato, el actor se muestra accesible a un público que no puede negarse a participar de la acción dramática.

**9.- Tomando en cuenta los alcances de este sondeo – reseñada por el investigador previo al envío de este cuestionario- Puedes agregar algún comentario, aporte, análisis, proyección, referentes, bibliografía, etc. que encuentres necesario entregar como última reflexión.**

Ver tesis: CAPITULO I. LA PRÁCTICA TEATRAL COMO EJERCICIO POLÍTICO Puesta en escena y contexto. El espacio permeable

**b.- Marcelo Sepúlveda – Vanessa Grimaldo. Sala de Exposiciones de  
Artes Visuales “Vitrina h-10”**

**Cuestionario Proyecto Vitrinas**

**Tesis Magister en Artes, mención en Dirección Teatral**

**Universidad de Chile.**

**Candidato: Danilo Llanos Quezada**

**Caso: Galería de Artes Visuales H-10. (Pedro Sepúlveda –  
Vanessa Grimaldi. Instrucciones de Uso)**

**1.- ¿Conoces o has oído sobre Proyecto Vitrinas? Si es así, ¿Qué te parece el formato escénico que se está proponiendo en esta instancia?**

Sí. Nos parece interesante explorar en formatos que permitan o propicien nuevas reflexiones sobre el lugar donde se produce arte. (Arte escénico o Teatro).

**2.- Sobre vuestro Proyecto Galería H-10, además de la posibilidad de proponer un nuevo espacio para que los artistas pudieran exponer sus obras, ¿Cuál fue la intención artística que vieron al implementar este proyecto en Valparaíso?**

Nos interesó señalar el valor de la obra de arte, más allá de su tamaño. Valorar el “modelo reducido” (Levi-Strauss) como estrategia de producción. Enfrentar el contexto cultural de las políticas culturales institucionales, a través de pequeñas operaciones o movimientos que permitían reflexionar sobre el valor y la recepción de la obra de arte.

**3.- Cuando proponían el espacio que contenía la galería H-10 a los artistas invitados (Oficina de Taxis) ¿Existían ciertas premisas o procedimientos que estos artistas debían “colocar” en su obra? Por ejemplo: Que el montaje estuviera creado desde y para ese lugar, es decir que el espacio, con sus dimensiones, referencia sígnica, lectura historiográfica era absolutamente determinante para la creación y emplazamiento de la obra. Otro ejemplo para graficar: Desde el autor de la obra, aparece la idea antes o al ver la vitrina esta se manifiesta en forma y discurso?**

En lo formal, los artistas invitados o aquellos que enviaban proyectos, generalmente definían la obra luego de conocer la vitrina en sus medidas y contexto urbano. Las obras no tematizaban la vitrina necesariamente. La diversidad de temas y reflexiones presentadas enriqueció el valor del proyecto h10.

**4.- En lo artístico, existieron ciertas claves, descubrimientos, procedimientos que aparecieron cuando los artistas se enfrentaban con este formato de galería?**

El trabajo de los artistas siempre fue libre. Es posible que en varios casos existieran claves, descubrimientos y por consiguiente procedimientos pero esto no estaba definido curatorialmente por h10.

**5.- Que sea haya gestado en Valparaíso, sostienen ustedes que le otorga una significancia particular desde el punto de vista del rescate de una cierta identidad de los espacios y su constante roce con la precariedad, el olvido y la desaparición?**

La aparición de h10 desde Valparaíso fue consecuencia de nuestra toma de posición desde la Artes visuales, para contraponer el modelo de los Carnavales Culturales y Fondart como hegemonía conceptual y financiera.

**6.- La Galería de arte H-10 tenía un fuerte acento – y atractivo – en su particularidad espacial. Como artistas, qué importancia le daban ustedes a las condiciones espaciales que el sitio entregaba para el trabajo artístico en pequeño formato y la derivación de aquello en una construcción artística?**

Los atributos espaciales de la h10 determinarían el trabajo del artista en términos espaciales y temporales (24 horas 20 días,). La operaciones que se desarrollaron durante el periodo de galería consideraban la vitrina como un espacio museal óptimo.

**7.- ¿Conocen los conceptos de *Site Specific* y Los No Lugares? ¿Crees que tienen alguna conexión conceptual, estética o referencial con lo realizado en la galería Vitrinas H-10**

Sí, conocemos ambos términos. En el caso de h10 creemos más cercano la idea de una obra *IN SITU*.

**8.- Tomando en cuenta los alcances de este sondeo – reseñada por el investigador previo al envío de este cuestionario- Tienes algún comentario más que agregar? Aporte, análisis, proyección, referentes, bibliografía, etc?**

Sería interesante poder indagar sobre las diferencias conceptuales de las nociones de *Site Specific* e In situ. Las cuales se emparentan respecto del trabajo en el lugar.

**C.- Diseñadores y Realizadores Escénicos de Proyecto Vitrinas y obra  
ENSAYO: Luis Felipe González – Miguel Alvayay.**

**Cuestionario Proyecto Vitrinas**

**Tesis Magister en Artes, mención en Dirección Teatral**

**Universidad de Chile.**

**Candidato: Danilo Llanos Quezada**

**Caso: Luis Felipe González. Diseñador y realizador Dispositivo escénico  
obra ENSAYO**

**1.- Desde tu mirada como diseñador Industrial y con experiencia en diseño escénico, desde donde afrontaste el trabajo con Proyecto Vitrinas, específicamente con la obra ENSAYO? ¿Consideras que tuviste que tomar atención en algún elemento en particular que condicionara tu proceso de creación y realización de la pieza?**

Desde el punto de vista del total del proyecto diría que cada vitrina debe entenderse como una condensación de la escena que ahí va a ocurrir. Más allá del arte escenográfico, la propia espacialidad debe sostener la intención más primaria que se desprende del texto ahí representado. Así en la zapatería la vitrina no es un taller de zapatería, sino un espacio que se ve cruzado por coordenadas de un taller de zapatería, lo mismo para la óptica, donde su espacio dice de un juego con la imagen, pero no es una tienda de lentes ni un laboratorio o algo por el estilo.

Esto es intencional y por dos razones. La primera es la libertad creativa que entrega el abordar un espacio desde una coordenada más abstracta y la segunda es el reconocer el espacio donde se monta como un eco

predeterminante de la puesta en escena. No es un teatro que busca anular su espacio para mostrar la obra. Es un espacio vibrante que durante toda la puesta en escena no deja de ser una tienda en la calle. No deja de tener un origen. Podemos decir que son los dos límites donde se juega el quehacer del diseño en el proyecto.

Particularmente con “Ensayo”, el espacio toma del origen el orden y la uniformidad. La serialización de un síntoma exacerbado del patriotismo, en sus iconos, dichos, sonidos, colores. Como todos nos hacemos parte de un modo de exclusión y con ello el Bullying. Particularmente nos interesó el espacio en el sentido que el Bullying tiende a hacerse a puertas cerradas en el colegio, para no ser descubierto. Así construimos este espacio pensando en que el público pudiera ver tras las paredes. Se ve el personaje del instructor en su grotesca intimidad rodeado de sus triunfos de manera que las paredes fueran transparentes. O el mismo espacio de los jóvenes más precario como un salón de clases en desuso.

**2.- Centrándose nuevamente en ENSAYO; desde la dirección de la obra y todas operaciones estéticas que allí se desplegaron en lo actoral, dramático y por cierto, en el dispositivo escénico, se intentó plasmar en la vitrina Blanca Nieves una construcción escénica que en su totalidad fuera edificada desde y para el espacio, es decir que para esta obra todo lo que Vitrina representaba en tanto espacialidad y signo determinó la obra en todas sus dimensiones. ¿Estás de acuerdo con esta afirmación que se plantea desde la investigación? Si la respuesta es positiva, arguméntala con lineamientos que abordan la espacialidad. Si es negativa, también se recomienda argumentar.**

Claro que debe depender del espacio. Como dijimos antes, a diferencia del teatro en que las escenografías son el espacio, el edificio teatro desaparece de escena, o pretende hacerlo al menos. Al construir un dispositivo escénico uno parte de cero pues el espacio teatro, más allá de sus requerimientos técnicos no juega un papel en la puesta en escena. Es concebido así. Distinto

es cuando buscamos habitar un formato en que el espacio no puede abstraerse de donde está situado y tampoco queremos que lo haga. En este sentido no es un déficit sino una virtud, que abordamos inmediatamente en el proceso creativo como uno de los pilares fundamentales del proyecto. Así cada vitrina entrega un espacio y una pre intención de la puesta en escena que ahí se desarrollara. Estableciendo el origen de la creación. Podríamos decir que antes que ocurra cualquier proceso creativo, el primer movimiento de creación es donde se situara la obra.

**3.- ¿Cuál fue la principal complejidad que apareció a la hora de encarar este proceso de creación?. Los argumentos por favor conducirlos única y exclusivamente hacia lo que tiene que ver con la espacialidad y lo artístico.**

La Principal Complejidad es determinar el nivel Escenográfico versus en balance funcional del dispositivo. Son espacios Muy herméticos no pensados en el habitar, menos en la realización de un ejercicio como la puesta dramática. La necesidad de adoptar un lenguaje que no entorpeciera la obra y a la vez crear un dispositivo donde pudiera habitar sin ser engorroso al cuerpo. Diría que todo el diseño, se juega en ese equilibrio.

**4.- En una pieza como ENSAYO, que pertenece al contexto de Proyecto Vitrina, en donde se despliegan operaciones actorales, dramatúrgicas, audiovisuales con el fin de levantar allí una pieza dramática, consideras que el factor más relevante de esta propuesta es lo que se configura desde el dispositivo escénico y su diálogo con lo que el propio espacio ofrece en tanto lugar memorioso y sígnico?**

Sin lugar a dudas es ese dialogo la base de toda la propuesta, su razón de ser un formato tan especial y el interés de realizarlo. La inmediatez de la vitrina entrega una potencia cruda al público que no tiene el teatro. Y el ocupar espacios de significancia histórica y memoriosa para la gente eleva la propuesta a dimensiones que la hacen parte de la historia del público que la ve.

**5.- Existieron ciertas claves, descubrimientos, procedimientos que aparecieron cuando los artistas se enfrentaban con este formato y específicamente en la obra ENSAYO.**

Yo diría que el espacio que uno propone inicialmente siempre se ve cruzado transversalmente por el habitar el dispositivo. Siempre el proceso del ensayo dramático revela ciertos usos nuevos o gestos que uno no tiene previstos. A eso sumarle que este espacio es tan restrictivo al cuerpo de una medida no presente en el teatro regular hace que esta revelación de gestos se acentúe mucho más. En ENSAYO apareció muy notoriamente un sentido del orden de los cuerpos, interesante considerando que se trataba de una banda. El espacio requería una dimensión en las alturas de los cuerpos para mostrarse entero. Cada posicionamiento de los actores se hace en base al recurso dramático de la puesta en escena. Se crea una dimensión de la profundidad, al haber un actor fuera subiendo la cortina, luego dentro del cristal dos filas de actores en distintas alturas.

**6.- Tomando en cuenta tu particular proceso de creación en dialogo, por cierto con el director de ENSAYO. Puedes agregar algún comentario, aporte, análisis, proyección, referentes, bibliografía, etc. que encuentres necesario entregar como última reflexión. Lo interesante sería que esta reflexión apuntara siempre a tópicos que tengan que ver con el dispositivo escénico y su espacialidad.**

Sería interesante la Continuación de este tipo de iniciativa y sobretodo la experimentación en otros formatos para al fin llegar a la elaboración de un método. Una síntesis de un método probado empíricamente en diversas situaciones. Hasta qué punto se puede sintetizar una puesta en escena, un texto, un espacio dramático. Similar al trayecto de la poesía hasta llegar al *Haiku*.

## **Cuestionario Proyecto Vitrinas**

**Tesis Magister en Artes, mención en Dirección Teatral**

**Universidad de Chile.**

**Candidato: Danilo Llanos Quezada**

**Caso: Miguel Alvaay Diseñador y realizador Dispositivo escénico obra  
ENSAYO**

**1.- Desde tu mirada como artista visual y con experiencia en diseño escénico, desde donde afrontaste el trabajo con Proyecto Vitrinas, específicamente con obra ENSAYO? ¿Consideras que tuviste que tomar atención en algún elemento en particular que condicionara tu proceso de creación y realización de la pieza?**

El trabajo se enfrentó desde mi intención de la intervención al espacio (instalación), como lograr intervenir el lugar, sin sacar lo propio de cada lugar que su mercado proponía, era un desafío ya que quizás hasta a mí me hubiese gustado no descontextualizar el espacio, pero el proyecto nos solicitaba buscar el equilibrio. Entonces, en lo particular con ENSAYO la vitrina de blanca nieves planteaba el reto de no perder el hilo “antropológico” de su propuesta comercial, de esta manera se logra poniendo atención a la dramaturgia y el elemento visual del vestuario (vestuario adquirido en el mismo local) una invitación a redundar a la propuesta comercial de blanca nieves.

**2.- Centrándose nuevamente en ENSAYO; desde la dirección de la obra y todas operaciones estéticas que allí se desplegaron en lo actoral, dramático y por cierto, en el dispositivo escénico, se intentó plasmar en la vitrina Blanca Nieves una construcción escénica que en su totalidad fuera edificada desde y para el espacio, es decir que para esta obra todo**

**lo que Vitrina representaba en tanto espacialidad y signo determinó la obra en todas sus dimensiones. ¿Estás de acuerdo con esta afirmación que se plantea desde la investigación? Si la respuesta es positiva, arguéntala con lineamientos que abordan la espacialidad. Si es negativa, también se recomienda argumentar.**

Sí, estoy de acuerdo, el espacio fue un desafío, un desafío único o más bien propio del lugar (así como cada una de las vitrinas). Pero ENSAYO contaba con un espacio que permitía una fluidez de la acción, logrando hasta instalar de forma paralela la instalación, permitía además ocupar dos cuadros (el monólogo y los diálogos principales). El espacio planteaba su propio argumento literario, el local plantea su propio argumento literario y es ahí donde se conjuga con la propuesta del director, (incluso los dueños y la gente que trabaja aporta con un argumento literario).

**3.- ¿Cuál fue la principal complejidad que apareció a la hora de encarar este proceso de creación?. Los argumentos por favor conducirlos única y exclusivamente hacia lo que tiene que ver con la espacialidad y lo artístico.**

De primera, apareció el desafío para poder ingresar todo lo que estaba en mente, a través de un estrecho pasillo y puerta, desde esa opción se ideó la forma de armado en módulo, también la altura del espacio ayudo bastante para elevar la propuesta espacial a su máximo, así como teníamos un buen largo, también teníamos un buen alto, no así la profundidad y ahí estaba la complejidad, además todo esto permitía que el espectador no estuviera siempre estático en un solo lugar, tenía un pequeño “circuito”, 4 vistas por decirlo de alguna forma: La imagen del instructor, las acciones principales, el dispositivo accionado afuera y la instalación.

**4.- En una pieza como ENSAYO, que pertenece al contexto de Proyecto Vitrina, en donde se despliegan operaciones actorales, dramatúrgicas, audiovisuales con el fin de levantar allí una pieza dramática, consideras que el factor más relevante de esta propuesta es lo que se configura desde el dispositivo escénico y su diálogo con lo que el propio espacio ofrece en tanto lugar memorioso y sígnico?**

No creo que sea lo más relevantes, si tiene mucha importancia como abordamos el espacio, con el espacio de acción, el -largo, ancho y alto-. Sin embargo, creo también que la propuesta discursiva aquí jugo un rol importante. Si bien las vitrinas comerciales configuran una cuadro visual que pretende llegar al espectador (cliente), en Proyecto Vitrinas se conforma un fenómeno que es llevar una situación cotidiana o que podría estar pasando afuera de cualquier vitrina, adentro de una vitrina, entonces es ahí cuando la relación se completa para desplegar operaciones actorales, dramatúrgicas, audiovisuales.

**5.- Existieron ciertas claves, descubrimientos, procedimientos que aparecieron cuando los artistas se enfrentaban con este formato y específicamente en la obra ENSAYO.**

Como descubrir las distintas formas de la acción que cada vitrina nos permitía, el conjugar la propuesta comercial con la propuesta argumentativa en el espacio y lo actoral, lograr que cada momento de cada función sea único ( a pesar que era repetitivo). ENSAYO conseguía con su formato horizontal llevar al espectador en un circuito que no permitía la pausa, sino que la reflexión desde su instalación, y a los minutos parte el monólogo del instructor, y el público se renueva, como claves serian sintetizar los elementos visuales, incorporando lo justo y preciso en la vitrina, o utilizar un solo elemento, lo repetimos y generar una textura.

**6.- Tomando en cuenta tu particular proceso de creación en dialogo, por cierto con el director de ENSAYO. Puedes agregar algún comentario, aporte, análisis, proyección, referentes, bibliografía, etc. que encuentres**

**necesario entregar como última reflexión. Lo interesante sería que esta reflexión apuntara siempre a tópicos que tengan que ver con el dispositivo escénico y su espacialidad.**

Creo que los tópicos y referentes están abordados en una amplia cobertura, logrando llegar a cada elemento a trabajar; el director en su necesidad exhaustiva de que ningún referente o elementos falten en su propuesta, genera una vasta bibliografía, desde ahí el proceso de creación es mucho más fácil y mucho más claro, sin embargo al llegar con la idea bastante adelantada se genera el dialogo y la discusión, más aún porque la idea se tiene que conjugar entres tres creadores.

**d.- Andrés Ulloa Radrigán. Actor y director teatral.**

**Tesis Magister en Artes, mención en Dirección Teatral**

**Universidad de Chile.**

**Candidato: Danilo Llanos Quezada**

**Caso: Andrés Ulloa Radrigán, actor.**

**1.- ¿Conocías alguna experiencia similar a la que viste en el montaje ENSAYO en el contexto de Proyecto Vitrinas?**

Nunca había visto ni tampoco me había enterado de algún proyecto teatral similar a este. Mi único referente en relación a la utilización de vitrinas con un objetivo artístico es la galería de arte h-10 que existió hace años atrás en la ciudad de Valparaíso donde se exponían trabajos pertenecientes a las artes plásticas en un formato similar a la hoja de block h-10 utilizada comúnmente como material escolar para el ramo de artes.

**2.- Como director tienes una mirada particular de la espacialidad y la imagen. Al respecto, en que pusiste atención cuando viste ENSAYO? ¿Qué es lo que más te llama la atención – desde lo artístico- de este formato en donde se realizaba el montaje?**

Me llamo mucho la atención el formato en relación a la cercanía y al mismo tiempo distancia impenetrable que establece el espacio. Me refiero al hecho de tener a los actores detrás de un vidrio, en exhibición, con la distancia que esto provoca, con lo impenetrable en que se transforma esto, el espacio se delimita con una cuarta pared existente pero invisible al mismo tiempo. Sin embargo el espectador (peatón) puede estar muy cerca de los actores, si quisiera podría pegarse al vidrio y de esta manera estar a pocos centímetros de los intérpretes, sin posibilidad alguna de traspasar esos pocos centímetros que

lo separan a uno del otro. Otra particularidad que roba mi atención es la intención del formato de llevar el teatro a espacios públicos donde el hecho teatral toma de sorpresa al espectador y es capaz de acercar, durante un tiempo corto de representación, a un peatón cualquiera a la magia discursiva de lo representado.

**3.- Al presenciar el montaje ENSAYO y visualizar el formato de Proyecto Vitrinas, te sugieren ciertas asociaciones conceptuales con otras nomenclaturas estéticas o teóricas?**

La única asociación que hago es con el formato de Teatro Gabinete, donde el espacio está delimitado de manera obligatoria por los gabinetes, en el cual cabe solo un espectador, produciendo esta misma sensación de cercanía con lo representado. La asociación no viene solo por lo novedoso y particular, de la utilización del espacio, en cada uno de estos formatos, sino también por la sensación de estar presenciando algo único que rompe con los estándares clásicos de la representación teatral.

**4.- Respecto de la espacialidad y, al ser espectador de la obra ENSAYO, estarías de acuerdo con la premisa que se plantea en esta investigación y que dice relación con que lo que determina la aparición de toda operación directorial de la obra es la observación sígnica y areotectónica del espacio (Vitrina local Blanca Nieves)?**

Si, absolutamente de acuerdo, creo que el espacio nos condiciona desde el minuto mismo en que empezamos a respirar y cambiamos de un espacio acuático a este espacio delimitado por geografías particulares. Proyecto Vitrinas es un claro ejemplo de esto y Ensayo da cuenta de este condicionamiento tanto en lo concreto que otorga el local porteño, Blanca Nieves, como la premisa que trabaja el montaje.

**5.- Como hombre de teatro que se nutre de otras referencias para desplegar su quehacer, tienes un fuerte vínculo con el cine. Al ver la**

**puesta ENSAYO, encuentras que existe algún lugar de conexión o vínculo respecto de una visualidad cinematográfica? La pregunta está enfocada fundamentalmente en lo que dice relación con la espacialidad de lo visto**

El vínculo visual que encuentro entre proyecto Vitriñas y el cine, dice relación con la capacidad de construir atmósfera y contar una historia a través de un plano fijo. No hay circulación ni cambios de perspectiva. Las acciones narrativas se comprimen a un plano fijo, donde la lectura es unívoca en relación a lo espacial.

**6.- ¿Tienes alguna mirada crítica respecto al trabajo visto en ENSAYO? Observas situaciones que se deben mejorar, perfeccionar o profundizar en tanto formato, propuesta artística y de dispositivo escénico?**

Mi mirada crítica tiene relación con el punto de vista del trabajo, me parece de suma importancia tratar y discutir los temas relacionados con la inmigración que ha vivido nuestro país sobre todo en los últimos años. El respeto, la aceptación y la igualdad de derechos son fundamentales en esta sociedad multicolor que estamos viviendo. Por lo mismo aplaudo, el tema de ENSAYO. Mi única aprensión dice relación con lo violencia con que se trata el tema. Creo que esta violencia para un público X puede tener un mensaje equivoco y no dar tiempo a leer la dualidad del discurso, (violencia v/s respeto).

**e.- Rodolfo Cepeda. Actor de obra ENSAYO.**

## **Cuestionario Proyecto Vitrinas**

**Tesis Magister en Artes, mención en Dirección Teatral**

**Universidad de Chile.**

**Candidato: Danilo Llanos Quezada**

**Caso: Rodolfo Cepeda. Actor de obra ENSAYO.**

**1.- Describe tu experiencia como actor en proyecto Vitrinas. Acota tus observaciones hacia lo estrictamente actoral. Cuerpo, espacialidad, voz, construcción de personaje, velocidades, *partners*, etc.**

**CUERPO:** El trabajo corporal fue intenso y fino porque había que adecuarse al reducido espacio. El personaje era cojo lo que significaba un cambio corporal. La cojera servía para acentuar la molestia del personaje. Hay tensión en el cuerpo, al caminar, al hablar. Todo estaba delimitado con exactitud, preciso, fijo. El cuerpo era una pieza exponiéndose en una vitrina. Era como un caleidoscopio, alguien se movía y el resto se acomoda al espacio recién dejado.

**ESPACIALIDAD:** Reducida, estrecha, enjuta, pequeña. Un desafío. Es una espacialidad reducida arriba, abajo y ambos lados.

**VOZ:** No hubo un trabajo vocal, el trabajar con micrófonos te permite ahorrar ese trabajo. El personaje no tenía una voz especial o diferente, no era necesario en la construcción del personaje.

**PERSONAJE:** Hombre. 53 años. Militar fracasado. Cojo. Amargado. Contenido. Lo difícil era manejar los cambios bruscos de emoción. De estar calmo y burlón a una exaltación con llanto después de gritar Viva Chile! Difícil.

**PARTNERS:** Sincronía y ajuste entre todos para habitar el reducido espacio.

**2.- Al encontrarse con el espacio acotado, con medidas reducidas y algunas proyecciones en el dispositivo escénico que condicionaban las acciones, ¿Cómo fue la reacción del cuerpo en ese momento? ¿Crees que tu construcción como actor fue condicionada por el espacio escénico en el que se desarrolló la obra ENSAYO?**

Absoluta y totalmente, hay un acondicionamiento desde el primer día y el primer ensayo. El reducido espacio siempre estuvo presente aunque fuera delineado con masking. Te limita pero te ajusta, no te permite improvisar y hay que ser exacto en los desplazamientos y en los gestos. Mucha contención.

**3.- Qué claves descubriste desde el punto de vista actoral para encarar el proceso de creación en Proyecto Vitrinas con la obra ENSAYO?**

La adaptabilidad como actor, el manejo de las emociones, la experiencia de trabajar dentro de una Vitrina, la contención y limpieza en los gestos y movimientos.

**4.- Desde tú mirada como actor y al ser parte del proceso de creación en este montaje, ¿Qué es lo más importante que se debe tener en cuenta a la hora de abordar un proceso de creación en este formato?**

La claridad de lo que se quiere hacer y cómo hacerlo. Tenerlo claro desde el inicio y lograr que los actores y actrices lo desarrollen. La exigencia de parte del Director de hacer lo que a él le parece al estar mirando desde afuera. Una buena historia. Un buen relato. Un buen tema



Financia



# PROYECTO Vitrinas Episodio II Hallazgo, Revelación y Deseo

Presenta



## Ensayo

Dirección: Danilo Llanos Quezada

Elenco: Rodolfo Cepeda

Daniel Tolentino

Javier Chávez / Valentín Osorio

Javiera Lira / Camila Vargas

Rocío Orozco / Franco Díaz

Franco León / Tomás Chávez

*Es Septiembre y la banda de guerra de un liceo se prepara para rendir honores a los héroes de la independencia. El instructor inculca el amor por los colores patrios motivando a sus dirigidos a tocar con brío, guía, amor y marcialidad. Una chilenidad furiosa se deja caer cuando un color que no corresponde ingresa a este espacio. ¿Qué es la Patria? ¿Quién decide que es Lo Chileno? ¿Qué es ser chileno? ¿Quién puede y quién no ser chileno? "Ensayo" plantea una reflexión en torno a aquella noción de Patria impuesta y su veneración construida desde el espacio escolar.*



**Mañana:**  
11:00 / 11:45 / 12:30 / 13:15

**PAUSA**

**Tarde:**  
16:30 / 17:15 / 18:00 / 18:45 / 19:30

**SÁBADO**  
11:00 / 11:45 / 12:30 / 13:15

**Miércoles 21**

**Jueves 22**

**Viernes 23**

**Sábado 24**

#### 4.- Fotografías Proceso. Funciones obra ENSAYO.

-Ensayos.



Foto 26: Primer Acercamiento al interior del espacio Vitrina Blanca Nieves  
(Foto: Gabriela Arancibia)



Foto 27. Reunión Cruce de Directores (Foto: Danilo Llanos)



Foto 28: Proyección medidas de Espacio Escénico. Ejercicio. (Foto: Danilo Llanos)



Foto 29: Ensayo con proyección de medidas de Dispositivo Escénico (Foto: Danilo Llanos)

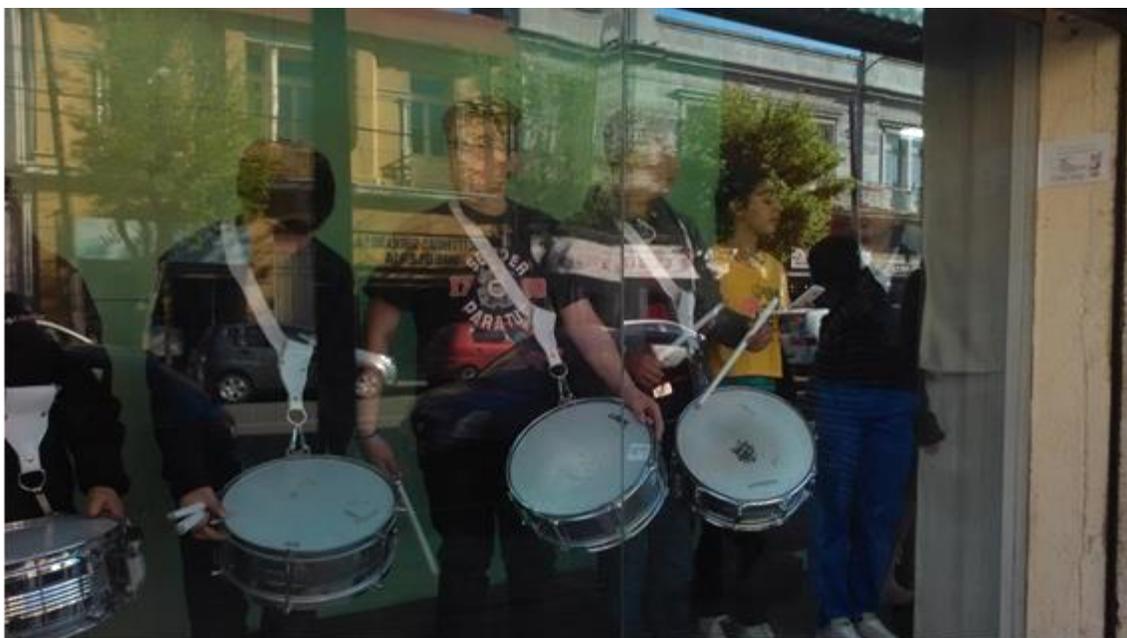


Foto 30: Ensayo en el espacio Vitrina. (Foto: Gabriela Arancibia)



Foto 31: Ensayo en el espacio Vitrina. (Foto: Gabriela Arancibia)



Foto 31: Ensayo General con público. (Foto: Gabriela Arancibia)

**-Funciones**



Foto 31. Actor de ENSAYO. (Foto: Javier Castro)



Foto 32. Actores y Actrices de ENSAYO. (Foto: Francisco Castro)



Foto 33. Actor de ENSAYO. (Foto: Francisco Castro)



Foto 34. Publico en obra ENSAYO. (Foto: Danilo Llanos)



Foto 35. Publico en obra ENSAYO. (Foto: Danilo Llanos)



Foto 36. Escena obra ENSAYO. (Foto: Luis Felipe González)



Foto 37. Actor obra Ensayo. (Foto: Luis Felipe González)



Foto 38. Escena obra ENSAYO. (Foto: Luis Felipe González)



Foto 39. Escena obra Ensayo. (Foto: Luis Felipe González)



Foto 40: Escena obra Ensayo (Foto: Luis Felipe González)

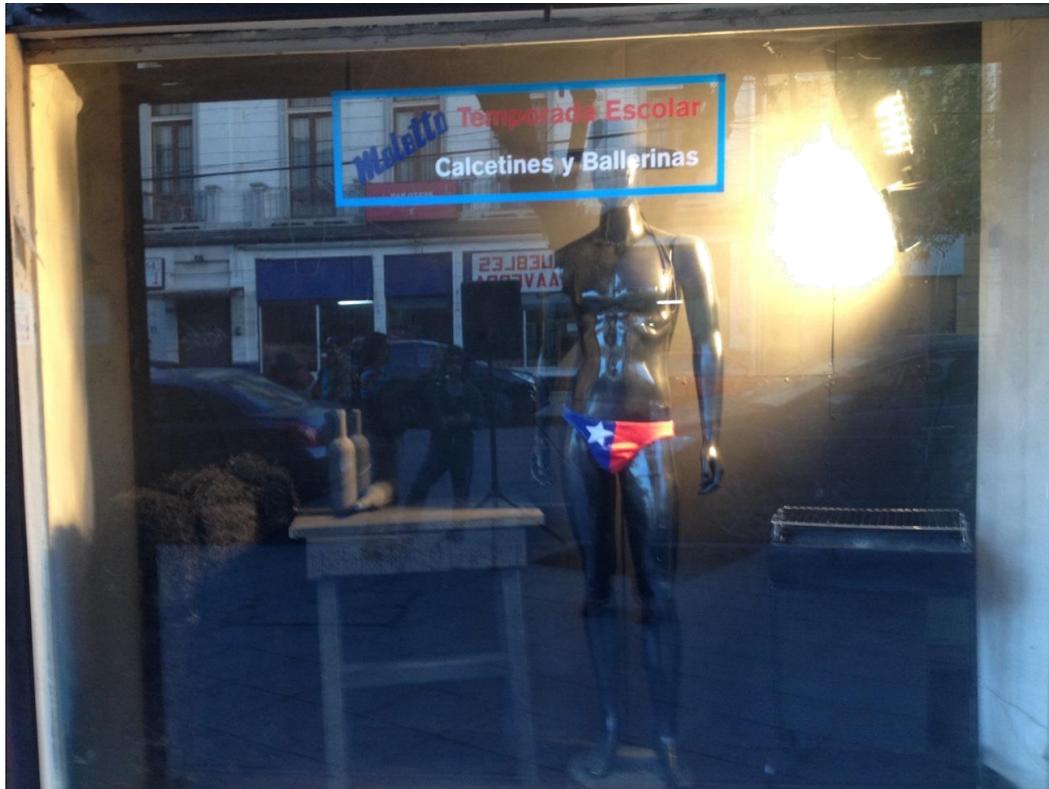


Foto 41. Instalación obra Ensayo. (Foto: Danilo Llanos)



Foto 41. Primer encuentro con Dueño de tienda Blanca Nieves. "Pocho" López. (Foto: Gabriela Arancibia)

## 5.- Experiencia Anterior: Proyecto Vitrinas; Episodios de Cuerpos en el Caos

Daño			Donde es Prohibido Amar			Violentos		
Dirección : Katherine Lopez Elenco: Sebastián Ayala Aveal Lautaro Gallardo Sthandier Nicanor Sanhueza López Andrés Hernández Audiovisual : Felipe Montalva Coordinador Musical: Ignacio Mena Hurtado			Dirección: Daniella Misle Martin Asistente de Dirección: Antonella Marín Elenco: Christian Riquelme Guerrero Daniella Misle Martin			Dirección: Danilo Llanos Quezada Elenco: Claudio Lacalle Victor Vargas		
<p>Adolescentes inmersos en el sistema educativo en Chile enfrentan la tragedia de ser parte del mismo.</p> <p>Una caída brusca a la realidad sin cercos protectores devela el mundo adulto sin mayor filtro. La nula empatía, la rigidez, el poco respeto, son algunas de las razones por las que ellos se sienten confundidos y ajenos en este espacio que, en ciertos momentos, se torna dramático y difícil de andar. Solo su ímpetu les permite mirar esta situación con furia y trazar un camino propio que los fortalezca y paralice los daños.</p> <p>Tomar un sueño y hacerlo realidad los moviliza vertiginosamente a conocer, explorar y dejar huellas gráficas en la ciudad que habitan, mostrando así a Valparaíso como punto determinante en su construcción de identidad.</p>			<p>¿Cuántos cuerpos alberga una celda en la cárcel de Valparaíso? ¿Con cuántos metros cuadrados cuenta cada recluso de nuestra ciudad dentro de la celda?</p> <p>La vitrina se constituye como espacio de exhibición de lo oculto, de lo innombrable, es decir de la subjetividad de un cuerpo sometido a presidio y su invocación constante de la libertad en una letanía silenciosa.</p> <p>Un hombre y una mujer comparten durante algunos minutos dentro de una celda. Revelándose el amor y el erotismo como acto de resistencia al castigo y al encierro. La resistencia instalada en el cuerpo, como único territorio de rebelión.</p>			<p>En un espacio de profunda virilidad emerge un amor transgresor, violento y noble. Dos boxeadores que entrenan para cultivar ya no solo un cuerpo, sino que lo hacen para seguir mirándose a los ojos y tocarse. Si no están en esto, tal vez no se verían jamás.</p> <p>Un relato que nos instala en un agobiante escondite de muchos que se aman desde algo no aceptado. Una exposición de lo que no se puede mostrar de forma tan radical. Hay que dejar ver aquello que a muchos les duele porque no se dejan mirar. Se sueña un amor desatado que tiene un freno en ese afuera aterrador y condenador.</p>		
<b>Una idea de Teatro la Peste</b>								
 <p>Diseñador Industrial y Escenografía: Luis Felipe González Arilla Coordinación Técnica y montaje: Rodrigo Duarte Palma Asistente de Montaje: Miguel Pineros Periodista: Daniel Lobo Productora Ejecutiva: Gabriela Bragaglia</p> <p>Una obra comisionada por el Festival de las Artes de Valparaíso, FAV 2014</p>								



Foto 41. Díptico de difusión Proyecto Vitrinas; Episodios de Cuerpos en el Caos.



Foto 42: Escena obra Violentos. Proyecto Vitrinas; Episodios de Cuerpos en el Caos (Foto: Danilo Llanos)



Foto 42. Escena de obra Violentos. Proyecto Vitrinas; Episodios de Cuerpos en el Caos. (Foto: Danilo Llanos).

## BIBLIOGRAFÍA

- Angulo, L. (2012). *El rol del diseñador de vitrinas de indumentaria del centro histórico de la Ciudad de Cartagena de Indias, Colombia*. (Tesis de Maestría en Diseño). Universidad de Palermo, Argentina.
- Artaud, A. (2002) *El teatro y su doble*. Argentina: Retórica Ediciones.
- Ardenne, P. (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC. Murcia, España
- Augé, M. (2000) *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*. España: Edisa S.A.
- Barría, M. (2014). *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Borgdorff, H. (2010) nº 7, págs. 47 a 66. El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*. Amsterdam School of the Arts.
- Borja, J. (1998) Ciudadanía y espacio público. *VVAA, Ciutat real, ciutat ideal. Significat i funció a l'espai urbà modern, "Urbanitats"*. (7), Centro de Cultura Contemporànea de Barcelona. Recuperado de <http://urban.cccb.org/urbanLibrary/htmlDbDocs/A011-B.html>
- Borriaud, N. (2006-2008). *Estética relacional*. Argentina.
- Bourriaud, N. (2009) *Post Producción. La cultura como escenario: modos en que el arte re programa el mundo contemporáneo*. Bueno Aires.
- Castro, A. (2001) Esa larga enfermedad de la memoria. *Revista Apuntes*. (119 y 120)
- Cerda, C. (s.f) *Situación y suceso*. Recuperado de <http://escenografia.cl/situa.htm>
- Delgado, M. (2008) *Lo común y lo colectivo*. Universidad de Barcelona  
Recuperado de [http://medialab-prado.es/article/lo\\_comun\\_y\\_lo\\_colectivo](http://medialab-prado.es/article/lo_comun_y_lo_colectivo).
- Diamela, E. (2008) *Signos Vitales. Escritos sobre Literatura. Arte y política. (Clases de Cuerpos y Cuerpos de Clases)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

- Díaz, R. (2001) *El espacio público como escenario. Cinematográfico / la arquitectura como obscenidad*. (Tesis doctoral.) Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona.
- Editores: Manuel Bellisco y María José Cifuentes/Artea. (2011) *Repensar la Dramaturgia. Errancia y transformación*. CENDEAC. Murcia, España
- Eyzaguirre, N. (2013) *La práctica teatral en diálogo con el contexto*. (Tesis para la obtención del grado académico de Licenciado en Dirección de Arte). Universidad Mayor, Santiago.
- Foster, H. (2001) *El Retorno de Lo Real. La Vanguardia a Finales del siglo*. Akal. Arte Contemporáneo.
- García, S. (2010). *Artea. Los asentamientos urbanos del Teatro da Vertigem Investigación y creación escénica*. Recuperado de [www.arte-a.org](http://www.arte-a.org).
- Griffero, R. (2011). *La Dramaturgia del Espacio*. Santiago: Frontera Sur.
- Grumman, A. (s.f.) *Reconstruir la escena. El veloz susurro del teatro: entre la percepción y huellas. Aproximación fenomenológica a la teoría y práctica del análisis en artes escénicas*.
- Guzmán, M. (1999) *Primer congreso de directores jóvenes*. Recuperado de <http://www.revistateatro.uchile.cl/index.php/TR/article/viewFile/20603/217> 73-
- Ilabaca, M. (2010) *La experiencia del peso y el peso de la experiencia: El cambio de paradigma en la concepción del tiempo y el espacio en la escultura contemporánea a partir de la obra de Richard Serra*. (Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte). Universidad de Chile, Santiago.
- Kantor, T. (2004) *El teatro de la Muerte*. Argentina: Ediciones de La Flor.
- Lehmann, H. (2013) *Teatro Postdramático*. España: Paso de gato/CENDEAC.
- Lía Bang, C. (2013). El arte participativo en el espacio público y la creación colectiva para la transformación social. Experiencias actuales que potencian la creatividad comunitaria en la ciudad de Buenos Aires. *Creatividad y Sociedad*, (20). (Pág. 1- 25)
- Pavis, P. (2002) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Ranciere, J. (2009) *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Chile:Lom.

- Ramírez, M. y Mendoza, M. (2007). *Las vitrinas de las tiendas de indumentaria como factor clave para generar ventas*. (Seminario de Título Ingeniero comercial, mención Administración). Universidad de Chile, Santiago.
- Ribas, D. (2012). *Site específico. Algunas reflexiones desde el sur de Latinoamérica. Blog de Cátedra. Historia del Arte y la Cultura*. Buenos aires: Universidad Nacional del Sur.
- Sánchez, J. (2008) *El Teatro en el Campo Expandido*. MACBA. Barcelona, España
- Sepúlveda, P. y Vásquez, V. *Cien obras en Formato h-10*. Valparaíso: Instrucciones de Uso.
- Soto, P. (2002). *Diseño de Escaparates*. México: Editorial Océano.
- Tisi, R. y Bernasconi, R. (2010) *Escenografía urbana*. Santiago: Selesianos Impresiones.
- Varas, P. (2009) *La vitrina, el laboratorio, la biblioteca y la red de la experiencia*. Recuperado de <http://revistaplus.blogspot.cl/2009/12/la-vitrina-el-laboratorio-la-biblioteca.html>



