



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO
MAGISTER EN ARTES MEDIALES**

MACRO

**PROCEDIMIENTOS PARA LA INDAGACIÓN
DEL MUNDO MICRO EN LA ESCENA TEATRAL**

Tesis para optar al grado de Magister en Artes Mediales

Por Pablo Cisternas Alarcón
Profesora guía: Mónica Bate

Proyecto Financiado por FONDART
Convocatoria 2016



AGRADECIMIENTOS

En la paradoja de los estudios, donde a medida que se profundiza, en vez de sentirse más sabio y experto en un tema, uno comienza a entender que es mucho más ignorante de lo que pensaba antes; me es muy importante agradecer a quienes, desde distintos ámbitos, me han permitido avanzar en esta *docta ignorancia*, tanto al apoyar en los ejercicios aquí realizados, conversar sobre ideas que van surgiendo o el gran trabajo de contener en el proceso. Tal como una obra de teatro no se gesta por el virtuosismo de una sola persona, es que este proceso tiene un sello personal de muchos con los que he interactuado, y me parece importante destacar a los que han estado de manera más directa en este proceso: Maricel Alarcón, Antonia Aldea, Phillipe Barnett, Mónica Bate, Consuelo Béjares, Enriqueta Bravo, Moira Cadiz, Gustavo Carrasco, Carolina Dominik, Milena Grass, Daniela Jara, Diego Madrigal, Valentina Maldonado, Tania Novoa, Valeska Núñez, Magdalena Quezada, Amauta Relmu, Carlos Sepúlveda, Pablo Serey, Jorge Valenzuela.

Este proyecto de postgrado es financiado por Fondos de Cultura del CNCA convocatoria 2016. Los ejercicios prácticos cuentan con el apoyo de Teatro UC y la Escuela de Teatro UC.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
1.1 EL TEATRO Y LOS MEDIOS	9
1.2 LA AUTONOMIA DE LAS ARTES	17
1.3 MACRO	25
HACIA UNA AUTONOMÍA DE LOS MEDIOS EN LA ESCENA	29
2.1 PRÁCTICAS TEATRALES RUPTURISTAS	30
2.2 PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN TORNO A LA AGENCIA DE LO MATERIAL	39
2.3 EL SOPORTE MEDIAL COMO ELEMENTO SIGNIFICANTE	50
ESTRATEGIAS DE ACERCAMIENTO	56
3.1 INDAGACIÓN MATERIAL	57
3.2 CAMBIOS DE ESCALA	64
3.3 PLANOS DE INMERSIÓN	71
PROCEDIMIENTO DE CREACIÓN ESCÉNICA CON NUEVOS MEDIOS	91
4.1 PARTICULARIDAD DE LA CREACIÓN ESCÉNICA CON NUEVOS MEDIOS	92
4.2 ESTRATEGIA DE ESCENIFICACIÓN	94
CONCLUSIONES	98
BIBLIOGRAFÍA	103

INTRODUCCIÓN

A lo largo de este proyecto de investigación, han aflorado diversas interrogantes, que, miradas a la distancia, se han englobado en una sola pregunta: ¿qué es lo propio del arte escénico, considerando los distintos medios que articulan la creación teatral, el cual ha emergido a lo largo de la historia y sus numerosos contextos culturales? En esta búsqueda he ido indagando a través de referentes prácticos sobre cuáles son los extremos en los que actualmente se entiende que una experiencia sea propiamente del mundo del teatro.

De manera creciente se han ido desarrollando procesos de creación que comienzan a dejar de lado el tradicional procedimiento de producción que emerge a partir de un texto dramático, lo que ha ido obligando a los creadores a buscar continuamente nuevas metodologías que les permita entrar en una construcción escénica que considere otros elementos como parte del esqueleto de la creación. En el caso particular de este proyecto, he ido indagando en la materialidad misma, desde un punto de vista contemplativo, donde lo teatral emerge a partir de la composición de la presencia de cuerpos que acontecen en un espacio determinado. En esta forma de trabajo, cabe preguntarse en torno a las rígidas lógicas de creación artísticas disciplinares, y en el presente conflicto que subyuga a la política cultural. Un claro ejemplo de ello es cómo los fondos concursables estatales ponen un énfasis en el puritismo disciplinar de un modelo de creación teatral tradicional, lo que se da de manifiesto en que las exigencias de la formulación de los proyectos en el ámbito del teatro están concebidas con lógicas de producción de hace más de 70 años, en las que la estructura dramática es el troncal y base de la creación teatral, dificultando la posibilidad de validar un modo de creación que se aleje del paradigma narrativo o, incluso, realista-psicologista.

No es de sorprender que los más antiguos teatros nacionales, como lo son el de la Universidad de Chile (fundada en 1941) y el de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1943), sientan las bases de sus escuelas de aprendizaje actuales en un modelo de creación de mediados del siglo XX, el cual se basaba en aquel método realista. Esta

corriente, en tanto escuelas principalmente formadoras de actores, considera con gran relevancia el elemento dramaturgico, siendo el eje central y arranque del proceso de creación, desplazando y dejando como elemento subordinado al relato narrativo los otros elementos y materialidades que componen el trabajo de la escena. Recientemente, en los últimos años, los programas de estudios han tendido a ampliar las miradas y han comenzado a buscar metodologías que permitan entender otras estructuras de creación. Esto se debe a que, a la par del posicionamiento de la corriente realista en la escena teatral occidental, como un efectivo método, tanto de técnica actoral como de montaje escénico, va cobrando fuerza la figura del director, como un agente clave en la creación. Esto, en el largo plazo, ha producido que exista una necesidad de aumentar los límites del campo disciplinar, generando desde la misma práctica una mayor apertura a la investigación en la escena, lo que ha gatillado las transformaciones en el plano formativo.

Pese a ello, el cambio no es radical, y aún las dramaturgias tienen un peso importante en la creación, en las que incluso los públicos lo exigen a modo de entendimiento de la obra. En términos concretos, la recepción tiende a ser vista de manera exitosa cuando la lectura de la narración de la obra ha sido entendida. El realismo intenta realizar una operación en la cual se presente, dentro de la ficción, una verdad bajo los códigos de un lenguaje teatral, cotidianizando una ficción al interior del espacio. Si bien la búsqueda de nuevos procedimientos ha sido profundamente indagada en diversos estudios desde la práctica artística, su investigación crítica es aún de manera incipiente, repercutiendo en poca reflexión en el ámbito de la teoría y mucha más escasa en el área de la gestión y producción teatral. El ejercicio reflexivo del presente proyecto, ahondará desde la revisión de referentes y ejercicios prácticos, con miras de poder impactar en la discusión sobre la conceptualización de los límites de lo propiamente teatral. Por esta razón, me ha parecido determinante el poder indagar en los límites disciplinares; considerando, por un lado, la instalación desde el campo de las artes visuales y, por otro, el de lo teatral desde las artes escénicas.

Los movimientos de Vanguardia de comienzos del siglo XX realizan una ruptura radical con el pensamiento propio del siglo XIX sobre un teatro naturalista que consolida la articulación de texto dramático con la puesta en escena. En él los decorados eran pieza fundamental para poder acercarse a una mimesis de la realidad. Ya lo indica uno de los

principales exponentes de este periodo, el director francés André Antoine, al señalar que “no debemos temer a la abundancia de pequeños objetos o de una gran variedad de utilería que hace a un interior verse más habitable” (Antoine en Ceballos, 1992, p.46). Esto, según Antoine, permitía potenciar el trabajo de interpretación de los actores, apoyando lo que Stanislavski¹ (2000) denominará *circunstancias dadas*, aludiendo a la interpretación a juicio de Antoine: “la presentación del actor se convierte, sin darse cuenta y casi a pesar de ellos mismos en más humana, más intensa y más viva en actitudes y gestos” (Antoine en Ceballos, 1992, p.46). La práctica teatral se observa como una experiencia plena cuando los públicos pueden entrar en el campo de la ficcionalidad dentro de los códigos teatrales. En este periodo de esplendor de la narración teatralizada se instalan conceptos como la *cuarta pared*, que refiere a aquella convención de pared invisible, que permite observar una realidad ficcional, como si éstos no fuesen mirados desde una ventana. Así lo señala Marie-Claudie Hubert (2013) en su revisión de diversas teorías históricas del teatro, en la que señala cómo Diderot en el siglo XVIII comienza a forjar conceptualizaciones en torno a la importancia de la verosimilitud de la representación escénica; generado, a partir de lo que señala en su publicación sobre la *Paradoja del Comediante*, que los actores deben desarrollar una técnica actoral tal, que le permita imitar el mundo de manera cercana a la realidad sin tener que necesariamente verse afectado por las emociones.

É a Diderot que caberá forjar, um século mais tarde, o conceito de "quarta parede", mas já aparece com o classicismo o princípio dramatúrgico que o embasa, a saber, a autonomia da ação cênica que resulta do imperativo da verossimilhança. O texto e a ação cênica devem concorrer para assegurar essa autonomia, de modo que o telespectador tenha a ilusão de assistir a uma ação real (...) para a maioria dos teóricos do classicismo, o sucesso da catarse está subordinado a esse respeito á verossimilhança cuja importância podemos assim aquilatar. A catarse só pode se dar se a ação representada for crível para o espectador (Hubert, 2013, p.96)²

¹ Constantin Stanislavski (1863 – 1938), director y teórico teatral ruso. Creador de lo que se ha denominado *El Método*, influyendo radicalmente en el modo de actuación desde el siglo XIX hasta la actualidad. Dentro de sus publicaciones más influyentes se encuentra *Un actor se prepara* (1936).

² [Traducción] Es Diderot quien bautizaría, un siglo más tarde, el concepto de "cuarta pared". Sin embargo, ya en el clasicismo aparece el principio dramatúrgico en el que se basa, este es, la autonomía de la acción escénica que resulta del imperativo de la verosimilitud. El texto y la acción escénica deben concurrir para asegurar esa autonomía, de modo que el espectador tenga la ilusión de presenciar una acción real (...) para la mayoría de los teóricos del clasicismo, el éxito de la catarsis está subordinado a la verosimilitud. La catarsis sólo puede darse si la acción representada es creíble para el espectador.

No es de extrañar, por lo tanto, que los decorados en la escena teatral eran parte fundamental para poder entrar en el mundo ficcional, en los que se llevara un fragmento de la vida misma en la escena. Esta forma externa de imitar la realidad, es lo que se contraponen en las nuevas formas contemporáneas del arte escénico, condicionadas fuertemente por el análisis de la performance, sobre la cual desarrollaré más adelante. Tal como lo plantea Bourriaud (2006) “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente” (p.12). En ese sentido comienza a emerger, no solo los elementos materiales sin una suerte de investidura que no le pertenece, sino también la importancia de develar los procedimientos y mecanismos propios de la acción que acontece en la escena.

En el transcurso de estos dos enfoques paradigmáticos, que muy abocetadamente les planteo, diversos creadores y teóricos comienzan a replantear esta hegemonía del texto por sobre la creación escénica a lo largo de la historia, y a realizar un desplazamiento del texto a una creación escénica efectivamente autónoma. Ya lo mencionaba Ramón Pérez de Ayala, periodista español, que señalaba bajo el concepto de re-teatralización que “el arte teatral, si tiene que ver con el arte literario, es ocasionalmente; mas no en virtud de su propia naturaleza” (Pérez de Ayala en Sánchez, 2015, p.13). Por re-teatralizar el teatro, Sánchez (2015) señala que para Pérez de Ayala implicaba devolver al teatro aquel carácter espectacular con la amalgama de recursos que presentaban las experiencias teatrales del inicio de los tiempos, considerándose una experiencia totalizadora, lo que fue opacado radicalmente por la corriente naturalista de mimetizar externamente la realidad del drama, o realizar acciones a partir de una concepción ficcional de la escena a partir de los movimientos realistas psicologistas de inicios del siglo XX. En el documento publicado por Gordon Craig³ (2015) denominado *El Arte del teatro: el primer diálogo* en el año 1905, entabla una conversación ficcional entre un director de escena y un espectador, presentando lo que para él son las bases de un teatro moderno. En él, Craig señala la gran diversidad de expresiones que pueden cobijar lo teatral, en el que no es lo central la palabra, sino que es uno de tantos elementos que se encuentran presentes. Una analogía interesante que presenta es la del pintor, en la que señala que para “un pintor no es un

³ Edward Gordon Craig (1872 – 1966), director y escenógrafo teatral británico.

color más importante que otro, o una nota más importante que otra para un músico” (Craig, 2015, p.83-84).

Para Artaud⁴, los artistas teatrales no son los encargados de presentar una narración para ser contada, sino que deben ser capaces de articular una composición perceptiva que estimule a los receptores a partir de una experiencia artística total. Para este teórico, esto no refiere a eliminar las potencialidades de una puesta en escena basada en un texto dramático, sino que el creador teatral debe ir más allá de una simple dramatización del texto y entrar en la compleja experiencia escénica que invita la co-presencia de los creadores con los públicos. Así lo señala:

Mi proposición no intenta restringir las potencialidades del teatro y el lenguaje y, muy por el contrario, con el pretexto de que no escenificaré obras escritas, vuelvo más amplia la lengua de la escena y acrecienta notablemente sus posibilidades. Al lenguaje oral sumo un nuevo lenguaje que intenta restituir al lenguaje oral o escrito su vieja eficacia mágica, ese poder vital del encantamiento, ya que sus misteriosas posibilidades fueron olvidadas. (Artaud, 2003, p.109)

Para Artaud, lo escénico debe contemplar aquel elemento de misticismo que permita entrar en una realidad co-articulada entre creadores y asistentes de un espectáculo, y no en un mero espacio de ficcionalidad al interior de la realidad que cuenta un relato. Esto se opone a aquella consolidación de la legitimidad artística del teatro a partir de la representación del texto literario de los siglos XVIII y XIX. Lo planteado por Artaud a inicios del siglo XX, es antecedido por algunos intentos reflexivos de poder romper con este modelo artístico decimonónico, como los presentados por Goethe en el texto *Sobre la verdad y la probabilidad de las obras de arte* publicado en 1798 o *La obra de arte del futuro* escrita por Wagner en 1849 (Fischer-Lichte, 2011). Pese a ello, no fue hasta la fundación de los Estudios Teatrales, en tanto “ciencia de la realización escénica” por parte de Herrmann⁵, que se presenta una visión teórica radical que desplaza aquel modelo de creación, centrándose, desde ese momento, en que la esencia del teatro es a partir de la realización escénica. En palabras de Herrmann, presentadas en el texto de Fischer-Lichte:

⁴ Antonin Artaud (1896 – 1948), director y teórico teatral francés. Centró su trabajo en indagar en un teatro que se basara en una experiencia totalizadora. Dentro de sus publicaciones más influyentes se encuentra *El teatro y su doble* (1938) y el *Manifiesto del teatro de la crueldad* (1948).

⁵ Max Herrmann (1865 – 1942), sociólogo y teórico teatral alemán. Considerado uno de los padres de los estudios teatrales.

El teatro y el texto dramático (...) son, en mi opinión, (...) ya desde el origen, contrarios (...) la evidencia de tal oposición es clara: el texto es la creación lingüístico-artística de una sola persona, el teatro es un logro del público y de quienes están a su servicio. (Fischer-Lichte, 2011, p.61)

Según lo planteado escuetamente en esta introducción, el presente ejercicio reflexivo busca entender cómo actualmente se entiende lo teatral, a partir de la disolución del elemento narrativo-dramático como eje articulador de la experiencia escénica. En este análisis, es que consideraré los medios materiales, como el soporte troncal de la creación artística, que han permitido desplazar al paradigma narrativo que tiene su mayor apogeo a inicios del siglo XX, y que actualmente impacta en los modos de pensar el ecosistema teatral desde incluso la esfera de la política cultural.

1.1 EL TEATRO Y LOS MEDIOS

La historia del teatro ha estado en profunda conexión con otras disciplinas artísticas; no es, por tanto, un campo purista, flirteando con mucha frecuencia con la danza, la música, el diseño, las artes visuales, entre otras disciplinas. Así lo plantea Giliberti (2013), al señalar que “la práctica teatral ya desde su génesis está constituida por diferentes dispositivos mediales entre los que podemos considerar: texto dramático, autor, director, actores, objetos, vestuarios y demás signos susceptibles de generar un acontecimiento teatral” (p.239). Esto se pone de manifiesto en lo planteado por Tribe (2006), al explicitar que “los artistas han experimentado siempre con nuevos medios y, a través de ellos, han ponderado (y complicado) la relación existente entre la cultura y la tecnología” (p.25), dando referencias claras de que los “nuevos medios” han estado presentes a lo largo de toda la historia al servicio de los creadores.

El teatro no puede entenderse sin medios materiales externos, porque son éstos los que han permitido históricamente un acercamiento con el espectador. El medio, en este caso, puede ser entendido más allá de una extensión del cuerpo del intérprete, lo que supera a la creación de dispositivos como los *Deux ex machine*, sino que lo podemos considerar como todo elemento material que ha sido capaz de potenciar un trabajo escénico, que permita ampliar los sentidos de recepción del espectador. Esto se materializa en elementos como los *coturnos* utilizados en la Grecia clásica, que permitía elevar la altura

de los actores en escena, o la propia infraestructura de los espacios de representación que apoyaban la impostación de voz de los intérpretes. Esto da cuenta de una especificidad de la técnica, que ha estado presente en toda la historia de la creación escénica:

En la antigua Grecia, en las fiestas Dionisiacas, la figura del técnico era clave para dar forma a un espectáculo complejo – desde el vestuario cuyo color o largo tenían una función dramática, la construcción de las máscaras o la distribución del escenario desde donde salían los actores – todo requería de la incorporación de técnicos y saberes específicos para operar esta naciente maquinaria teatral. (Pérez & Poirot, 2013, p.7)

El desarrollo de las técnicas específicas ha estado presente a lo largo de toda la historia, y así lo plantea Claudia Villegas (2017) al señalar que la historia del teatro siempre ha hecho como propio, los medios que son coetáneos a un determinado periodo histórico:

Es indudable que la tecnología siempre ha tenido un impacto enorme en las producciones teatrales y que su historia está relacionada con las transformaciones tecnológica de cada momento histórico. Es posible afirmar que en toda instancia del devenir del teatro ha existido una íntima interrelación entre este, la puesta en escena y las tecnologías (...) las tecnologías en el pasado contribuían a crear un teatro más “real” y más verosímil en función del actor, el escenario y la percepción de los espectadores. (Villegas, 2017, p.14)

Las condiciones materiales de producción afectan directamente en el modo de concebir la realización. Desde el inicio de los tiempos el arte ha hecho uso de los avances tecnológicos para poder desarrollar la reflexión práctica, así Villegas (2017) señala que “se establece también una relación entre los productos culturales y las condiciones de la sociedad en la que se producen” (p.19), lo cual también pone de manifiesto Luc Van Den Dries (2018), cuando considera como una variable relevante dentro de su metodología de análisis de procesos de creación los espacios de residencia de los distintos creadores, donde según lo planteado, repercute directamente en el modo específico de producción artística que realizan. Al presentar los procesos creativos del director Romeo Castellucci⁶, le es relevante conocer el espacio de trabajo desde donde se gestan y materializan las puestas en escena.

⁶ Romeo Castellucci (1960 –), director y escenógrafo italiano. Conformó la compañía Societas Raffaello Sanzio. Entre sus obras más emblemáticas se encuentran: *Giulio Cesare* (1997), *Tragedia Endogonidia* (2002), *Hey Girl!* (2007), *Inferno* (2008).

Los medios han impactado radicalmente en los modos en los cuales se articula la experiencia escénica, potenciando y desarrollando diversos lenguajes escénicos a lo largo de la historia. Uno de los ejes principales de articulación son las transformaciones del espacio escénico. Este es entendido por Patrice Pavis⁷ como:

Es el espacio concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios o, también los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables. (...) Gracias a sus propiedades de signo, el espacio oscila continuamente entre el espacio *significante* concretamente perceptible y el espacio *significado* exterior, al cual debe referirse de un modo abstracto para entrar en la ficción (espacio dramático). (Pavis, 1998, p.171 - 172)

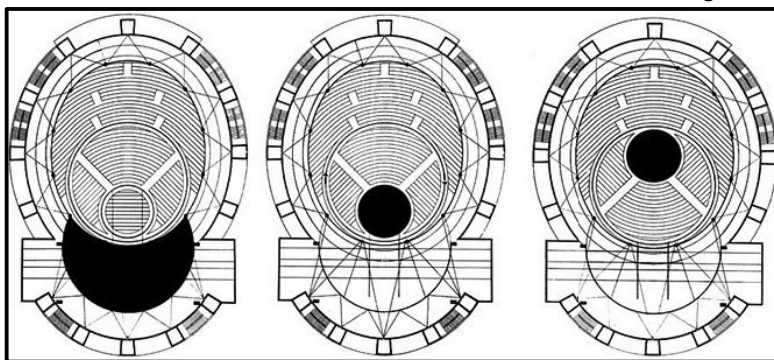
Pese a esta definición clara, Pavis (1998) señala que el espacio teatral correspondería a la ambigüedad presentada en la constitución de dos espacios: el dramático y el escénico. Esta definición es la que a lo largo del documento tensionaremos con lo que denominaré una *dramaturgia de las acciones*, concepto que se detallará más adelante. Centrándonos en lo conceptualizado como espacio escénico, la arquitectura teatral es uno de los mayores ejes en el cual los medios han acondicionado la forma de vivenciar una experiencia escénica. La arquitectura teatral ha permitido indagar en los límites de la ilusión escénica, a medida que este espacio ha permitido profundizar en el desarrollo de una estética particular de los creadores en las distintas épocas. La infraestructura teatral ha tenido diversas estructuras, y se ha ido adaptando y desarrollando acorde a las tecnologías imperantes en los distintos periodos.

Las primeras disposiciones del espacio escénico en Grecia las observamos entre los años 2.000 y 1.000 antes de la era común, lo que se ha denominado el *periodo arcaico*, donde se situaba al centro y los espectadores rodeaban el espacio en una estructura circular (Hubert, 2013). Esta forma de estructuración espacial no debe considerarse como un primer estado de evolución escénica, sino que tiene relación con las necesidades de reflexión artística que acontecen en cada periodo. Ideas de un teatro envolvente o circular se ha presentado continuamente en la historia del teatro. Actualmente son muchos los espectáculos callejeros que exigen una mirada circular de la obra, e incluso han existido proyectos arquitectónicos que no se han llevado a cabo, que han deseado volver a esta forma de articulación teatral. Ejemplo de ello tenemos el proyecto de teatro total diseñado

⁷ Patrice Pavis (1947 –), teórico teatral francés.

por Gropius⁸ por encargo de Piscator⁹ en 1927, donde la acción escénica estaba diseñada para realizarse en todos los espacios, permitiendo que los receptores pudieran estar interactuando con el espectáculo desde todos los puntos de vista. Esta construcción arquitectónica que nunca se llevó a su cabo, presentaba tres lugares de presentación, que podrían articularse de manera simultánea en un mismo espectáculo. En las siguientes imágenes se puede observar en negro los espacios de presentación, los cuales podrían articularse de manera simultánea, dispuestas a distintos niveles del edificio arquitectónico. Los espectadores se sitúan alrededor de todo el edificio teatral, rompiendo con la frontalidad de la arquitectura teatral a la italiana, propia de la época.

Imagen N° 1



El Teatro Total de Gropius

Fuente: Gropius, Wensinger, Schlemmer, Moholy-Nagy & Molnar (1987)

Pese a lo innovador de esta idea de simultaneidad en la presentación, no es algo propio de esta época. A modo de ejemplo, sabemos que en la Edad Media el principal foco de la representación se daba en el instalar espacios compartidos entre los intérpretes y los receptores, a la vez que se producían acciones simultáneas entre los “escenarios”. La forma de presentación de los auto-sacramentales permitía realizar diversos espectáculos en paralelo, con ello generando diversos espacios escénicos que podían observarse al transitar.

Volviendo a los inicios de los edificios arquitectónicos, podemos observar que a medida que avanzan los años, la infraestructura teatral se va haciendo cada vez más compleja y precisa, aprovechando la geografía y construyendo en diálogo con las colinas griegas

⁸ Walter Gropius (1883 – 1969), arquitecto y diseñador alemán. Fundador de la escuela de la Bauhaus, cuyo movimiento tiene gran impacto en la creación artística de inicios del siglo XX, que postula que forma y función deben ir en una perfecta fusión.

⁹ Erwin Piscator (1893 – 1966), director teatral alemán.

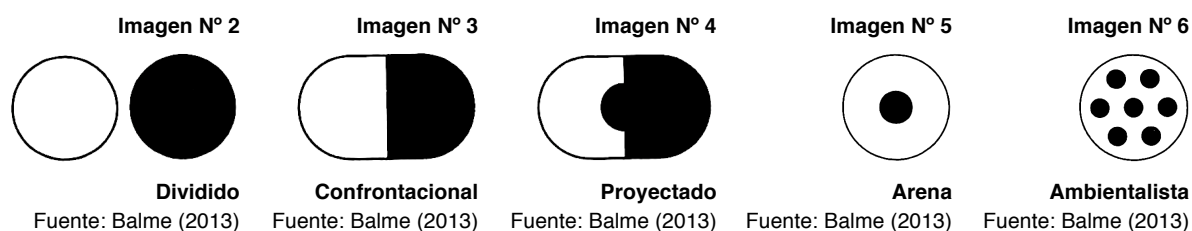
para poder realizar los anfiteatros que comúnmente tenemos como imaginario arquitectónico de la época. Las indagaciones arquitectónicas permitieron amplificar la sonoridad del espacio, permitiendo que hasta el último espectador pudiese escuchar lo ocurrido en la escena, debido a la curvatura en la cual se diseñaban las graderías. La arquitectura griega va transformando el espacio escénico, al llegar a una forma semi-circular, donde permite mejorar la visión de todos los espectadores, y donde la acción acontece ahora desde un lugar determinado, al existir un espacio claro de presentación y donde se protege y enmarca el espacio ilusorio de la representación.

En un traspaso de la cultura griega a la romana, tenemos un mayor desarrollo de la infraestructura teatral, en la cual, si bien se mantiene el espacio semicircular, se amplía el espacio escénico con la invención del *skene*, que corresponde a aquel fondo en altura del espacio de presentación, bloqueando la visibilización de la geografía que es propia de la arquitectura teatral griega abierta. Cabe destacar que el contexto natural, probablemente también fue responsable de estas evoluciones arquitectónicas, esto se debe a que en los territorios del imperio romano no existían los relieves que permitieran construir sobre las colinas, exigiendo el desarrollo de la tecnología ingenieril que permitiera levantar los soportes de estas graderías de manera artificial.

Luego de un periodo de cerca de un milenio donde la arquitectura teatral comienza a perder fuerza, con el renacimiento italiano se genera una vuelta al edificio teatral, desarrollándose una arquitectura muy cercana a la que conocemos en la actualidad. Es en este periodo donde se acuña el concepto del teatro a la italiana, cuya particularidad radica en la construcción de una gran caja ilusoria donde acontece el acto de representación. En este diseño arquitectónico, los espectadores ven la acción escénica de manera frontal, a través de un trazado escenográfico que permite estimular la ilusión escénica. En aquellos periodos, las mismas escenografías se construían con las lógicas de los puntos de fuga y la perspectiva matemática propios de las artes visuales, construyendo en algunos casos ciudades completas que se iban achicando a medida que avanzaba hacia el fondo del escenario.

En estas distintas formas de articular el espacio escénico, es que a lo largo de la historia del teatro la disposición del espectador también ha sufrido variaciones importantes, no siendo propio del arte escénico contemporáneo las formas de des-articulación de la

frontalidad. Pese a ello, es propio del siglo XX la gran inquietud de diseñadores y directores teatrales de intentar romper con la frontalidad propia de estos teatros renacentistas. Según lo presentado por Carlson (Balme, 2013), se pueden apreciar cinco estructuras de relación entre los actores y receptores:



En estos modelos se puede observar distintas formas de interacción entre los espectadores y elencos, lo que ha sido transversal en la historia del teatro.

Si bien la electrificación de los espacios teatrales, ante el desarrollo de la tecnología, comenzaron a instalarse en el siglo XIX, y posteriormente se ha ido perfeccionando en los siglos siguientes, este ha tenido diversas exploraciones con los medios tecnológicos disponibles en los siglos anteriores. La iluminación ha potenciado el trabajo de las atmósferas teatrales desde antaño, utilizando el uso de la luz de manera innovadora a partir de maquinarias de iluminación desarrolladas con lámparas a gas o tecnologías de iluminación propias de cada época. Ya en el antiguo Egipto es que se observan experiencias a partir del trabajo de sombras, indagaciones creativas que se basan en la comprensión de que la luz no solo cumple una función de hacer visible un objeto, sino que permite configurar formas, condicionando la percepción de los espectadores ante una experiencia escénica determinada (Romero, Zapata & Bazaes, 2013).

Sin embargo, es a partir de la electrificación que se desarrolla de manera acelerada el uso de espacios cerrados y la cámara oscura, cambiando la tradición del uso del espacio, que ha tenido desarrollos importantes hasta el día de hoy. La tecnología de la iluminación ha trascendido la esfera de simplemente generar una atmósfera a una escena, siendo una herramienta clave a la hora de articular la composición escénica que se produce. Así lo señalan Pérez y Poirot (2013) al plantear que “hoy la iluminación escénica cumple un rol expresivo clave, capaz de modular, ambientar, dimensionar, caracterizar, construir y seleccionar el espacio escénico” (p.49). Actualmente uno de los cambios radicales que se están presentando, son las exploraciones que está permitiendo la tecnología LED, lo que

ha expandido radicalmente la paleta de colores y atmósferas construidas con los focos de bombilla, permitiendo obtener un mayor control del uso de este medio en el espacio escénico.

Heiner Goebbels (2008) instala en mayo del 2008 la siguiente pregunta en una conferencia del Goethe Institut en Barcelona: ¿Cómo debe ser hoy un teatro si queremos que mañana genere algo que aún no conocemos, y cómo podemos instruir para que surjan nuevas formas de teatro de las que ni siquiera sabemos qué aspecto tendrán? Al leer una afirmación como esta, nos puede remover e inquietar profundamente, en torno a pensar en cómo proyectar un trabajo de creación escénica que no se estanque en los mismos procedimientos que continuamente se ejecutan, los cuales comúnmente, le otorgan mayor importancia al entendimiento de una dramaturgia narrativo-literaria en escena, comprendida como aquella “estructura de signos lingüísticos que regula la historia y los personajes” (Balme, 2013, p.218), que a una reflexión del espacio escénico en sí mismo.

En esta premisa de trabajo me ha parecido pertinente el internarme en un ámbito disciplinar distinto del teatro como son las Artes Mediales, en pos de explorar un lenguaje transdisciplinar, es decir, aquel trabajo escénico donde se incluye una diversidad de disciplinas consideradas de manera transversal, y en el que ninguna de ellas tiene una preponderancia sobre la otra, que permita levantar procedimientos o soportes que lleven a nuevas estrategias de escenificación.

Por estrategias de escenificación (Duarte, 2011) se entenderá preliminarmente como aquellas posibilidades que son tomadas por el equipo creativo, relacionadas a las metodologías, procedimientos, técnicas y lenguaje que se instala en la creación. De cierta forma, plantear así la creación es situarse en una suerte de reivindicación de la autonomía de la puesta en escena, como señala Lehmann (2013), que no aminora ni deja de lado el elemento dramaturgico, sino que genera una equivalencia con otros agentes que intervienen en la composición escénica. A oposición de cómo se ha concebido comúnmente el teatro realista, donde el esqueleto está dado por una dramaturgia analizada desde la psiquis de los personajes, el germen investigativo, tal como lo señala Artaud (2003), debe estar puesto en la estructura que sostiene la puesta en escena, concibiendo la creación como el lugar de desarrollo de la acción y la materialidad, siendo

éstos los ejes fundantes de la interpretación. En el caso del ejercicio práctico, son los mismos cuerpos materiales los que hablan y permiten una aproximación desde la propia agencia de éstos, a través de la operación de amplificación de sus huellas testificadas en sus movimientos y/o sonoridades.

Entender la importancia que ha tenido los medios en la existencia del teatro históricamente, va de la mano con el concepto de innovación que plantea Boris Groys (2005) en su ensayo sobre el acceso a lo nuevo, en el que señala que éste concepto no significa la emergencia de un algo que no ha estado previamente, sino que es una reorganización jerárquica a partir de los contextos históricos, y, por tanto, solo puede entenderse a partir de su relación con lo antiguo. En ello plantea que:

Lo nuevo no es revelación alguna de lo oculto, es decir, no es ningún descubrimiento, ninguna creación o ningún engendramiento desde la interioridad (...) La innovación no opera con las cosas mismas, sino con las jerarquías culturales y los valores. La innovación no consiste en que comparezca algo que estaba escondido, sino en transmutar el valor de algo visto y conocido desde siempre. (Groys, 2005, p.19)

Esta conceptualización, que conecta fuertemente con lo planteado por Bourriaud (2006) con el concepto de estética relacional, sitúa la relevancia del uso de los medios no solo al nivel de perfeccionamiento técnico, sino, además en relación a que estos se encuentran dotados de contenidos específicos. Para Bourriaud (2014) en *Postproducción* esto es clave, porque desplaza la pregunta de lo nuevo que puede emerger en el arte, a un cuestionamiento más reflexivo y atingente donde es la composición de los materiales la que puede generar aquella innovación creativa. De cierta manera, el eje evidencia la importancia de reentender y reactualizar cómo la creación artística hace propia las distintas materialidades con las que opera, según el contexto socio-cultural al que pertenece. Hay un cuestionamiento político de fondo, al darle una relevancia mayor a la reflexión artística en sí, que a la ejecución técnica que hay detrás. En el siguiente capítulo se abordarán algunos referentes desde las vanguardias históricas, que presentan prácticas teatrales rupturistas, incluso a ojos de la época actual, las cuales se gestan a partir de la crisis que provoca la gran guerra de inicios de siglo, y de lo cual se hace necesario realizar una relectura del mundo en que se habita. La innovación artística en este caso, es una forma de reentender el mundo en el cual se encontraban los artistas según el nuevo contexto socio-cultural que estaba consolidándose. Tal como lo plantea

Groys (2005), en este caso la innovación “consistiría en un acto de adaptación negativa a la tradición” (p.26), rompiendo aquellos compartimientos disciplinares de los cuales las artes se encuentran acostumbradas, llevando a nuevas formas de experiencias creativas.

1.2 LA AUTONOMIA DE LAS ARTES

Según la reflexión planteada en torno a los medios como elementos dotados de contenidos en sí mismos, resulta importante preguntarse en qué medida el arte posee un discurso en sí mismo, y no requiere de un discurso verbal que lo sostenga.

Para indagar en el concepto de la autonomía de las artes (Burello, 2012), me concentraré principalmente en el campo de las artes visuales, en el cual se observa una forma más digerida para comprender dicha conceptualización. Si observamos las artes visuales previas al siglo XVIII, la creación artística se encontraba en función estrecha a la política, la religión o la economía mayoritariamente. Esto se comprueba en las obras neoclásicas como las de Jaques Louis David, donde se ensalzaba un discurso político en referencia a elementos del pasado, con un claro mensaje hacia los receptores y donde el fin estaba puesto en el discurso ideológico, más que en la obra en sí (Kraube, 1995).

Imagen N° 7



Bonaparte franchissant les Alpes

[Bonaparte cruzando los Alpes]

Autor: Paul Delaroche

Año: 1848

Fuente: Collections Château de Versailles

Imagen N° 8



Napoléon franchissant les Alpes

[Napoleón cruzando los Alpes]

Autor: Jacques-Louis David

Año: 1801

Fuente: Collections Château de Versailles

En la obra de Jacques-Louis David observamos a un Napoleón majestuoso, vistiendo una gran capa roja, dimensiones que trascienden a este gran caballo con el cual cruza de manera ascendente los Alpes. Ha sido destacada la disposición de su mano, haciendo un guiño al fresco de *La Creación de Adán* de Miguel Ángel. En este caso, Napoleón simbólicamente estaría tocando la mano de dios. Pese a ello la historia es otra, Napoleón tenía una estatura menor a la aquí esbozada, los ropajes no corresponden a lo que podrían llevar camino a la fría ruta hacia los Alpes y finalmente, un dato más concreto: Napoleón intenta cruzar los Alpes en burro, dado que es un animal resistente al clima. En este ejemplo, podemos observar cómo el arte estaba en estrecha relación a revelar un discurso de ensalzamiento comunicacional respecto a su imagen política.

Con los quiebres analíticos que se comienzan a efectuar de manera acelerada desde el auge del movimiento impresionista, muchos teóricos han instalado la reflexión de cómo el arte comienza a devenir en un lenguaje autónomo, como nunca antes en la historia se había producido (Gompertz, 2014; Kraube, 1995; Subirats, 1989). El análisis planteado por Filiberto Menna (1977) señala el desarrollo reflexivo desde una obra más “literaria”, que se instala como una representación artística, a un arte que comenzará a devenir autónomo, y que se instalará bajo sus propias lógicas de construcción. Menna (1977) realiza un trazado a través de la tensión de varios conceptos, en el cual pone de manifiesto cómo el arte, en este caso plástico, va entrando en una lógica propia de análisis. La obra no busca generar un ilusionismo, sino que una coherencia interna, por lo que ella se sustenta en la conceptualización que se realiza en las imágenes al interior del soporte. En este sentido es lo que Subirats (1989) afirma como la concreta superación y negación de la mimesis. Es así que bien avanzado el siglo XX, el sistema del arte tiende a ser autoreferente y se va tornando autopoietico (Luhmann, 1998); es decir, se autoproduce a sí mismo al poseer una referencialidad interna que solo cobra validez en aquel contexto (Luhmann, s/a).

Si bien este quiebre y maduración del arte contemporáneo en la plástica va tomando mayor autonomía, en las artes escénicas no va gatillando nuevos procedimientos, sino que se va consolidando en un modelo de creación que muy bien podría ser reflejo de las obras de Jacques Louis David del siglo XVIII. En este sentido, a diferencia del arte plástico que ha ido buscando caminos de autonomía desde la creación a partir de los elementos

significantes, en el teatro se ha ido instalando una suerte de problematización de una segunda cadena de significación (la discursiva), inserta por sobre la primera (la de en este caso, la representación neoclásica). Lo importante de destacar de esta corriente, es que, en términos de la creación escénica, el foco está puesto en el hacer creer que la acción podría fácilmente suceder en la vida cotidiana. Desde esta metodología en la práctica, observamos, por lo tanto, una selección de elementos que permiten mostrar una ficción y llevar una atmósfera que acompañe aquella narración en el espacio escénico. Tal como lo señala Stanislavski (2000), lo que acontece en escena debe tener tal eficacia, que ésta debe gatillar reacciones al interior del espacio. En las palabras del autor:

Lo que yo busco en el arte es algo natural, algo orgánicamente creativo, que pueda infundir vida humana a un papel de por sí inerte (...) mi verdad ayuda a crear imágenes reales en sí mismas y a excitar pasiones reales también. (Stanislavski, 2000, p.132)

Tal como señala Brook (1990), el teatro se basa en el énfasis de la realidad, y en ello se realiza la selección de aspectos que la construyan de manera óptima. Esta construcción que se produce en la obra misma, tiene sus propias lógicas y códigos, permitiendo generar una realidad al interior de la ficción. Es de esta mecánica que emerge una nueva cadena de significación, que tiene una lógica al interior de la obra. Bajo la mirada de Stanislavski (2000), no debe prestarse para cuestionamientos extra-escénicos (esto es falso), sino que debe caer en una verdad escénica al interior del “rito teatral”. La idea es que lo presentado se muestre bajo una coherencia tal, que pareciera que lo que vemos podría ser real. Según lo señalado por Luhmann (1999) el ámbito artístico posibilita que “...la realidad adquiera un doble significado. Divide la realidad mediante su forma, de tal manera que puede distinguirse entre dos lados: la realidad ficticia y la realidad real” (p.19), es decir, que lo propio del arte contemporáneo es develar sus mecanismos de ficcionalización, lo que abordaremos en los capítulos siguientes.

En este paso de la autonomía artística del realismo, anclados aún en la ficción de lo real, se da paso a un arte propiamente simbólico, en el cual se remite fuertemente a una nueva cadena de significación (Barthes, 2008) a un nuevo esquema que se centra en las propias distinciones que realiza. Pero tal como se ha planteado, el arte escénico aún se ve entrampado en una línea de trabajo que está subordinada a la narración literaria, y por tanto aún no logra tornarse auto-referente (Luhmann, 1999), a través de comunicaciones propiamente artísticas, generándose aquel colapso que menciona el autor entre la tensión

forma y contenido. Para Luhmann este enfoque es un paradigma autoreferencial, porque se define en su diferenciación con el entorno, refiriéndose a su propia estructura interna. Pero el modelo de creación que deviene desde la dramaturgia, aún no lograría generar aquella tensión, dado que los medios aún no se convierten en fines en sí mismo, y se entiende desde la lógica ficcional de recrear una historia, y por tanto estando bajo la subordinación del elemento dramático. En esta idea radica la relevancia de este proyecto en torno a lo escénico, y por qué debe surgir desde una reflexión a partir de la apertura en la mirada de la creación, que conecte transdisciplinariamente las preguntas de campos propios de las artes escénicas y las artes mediales.

El realismo se vuelve un testimonio fiel de la visualidad externa de lo real, presentada de modo sintético, y encauzadas desde un lenguaje coherente internamente. En este sentido, la puesta en escena realista es una deconstrucción de la mirada documentalista, que se instala en un espacio nuevo artístico, y que construye una realidad al interior de la ficción. Pero de cierta forma el realismo no es más que el ensalzamiento de la ficción en un espacio real. En este sentido, ¿cómo podríamos lograr la ejecución contraria?, es decir, ¿de qué manera se podría insertar la verdad en escena, sin entrar en el juego del ilusionismo?

La programación teatral nacional tiene notoriamente un mayor número de montajes que están anclados en el tradicional modelo de creación. Esto se materializa incluso en los sistemas de producción y financiamiento estatales, en los que se exige un texto dramático como referencia al proyecto de obra en creación teatral. De cierta forma, siguen anclados en esta lógica del ilusionismo ficcional, y no se valida la creación teatral a partir de la elaboración de un procedimiento que emerja exclusivamente de una propia materialidad escénica.

A nivel nacional, son pocos los trabajos en los cuales se ha desarrollado una indagación de materiales exclusivamente escénicos. El foco sería el levantar una obra que no necesariamente remita de manera directa a una realidad, como una cadena significativa y significado, exigiendo que la obra no sea subordinada a otro sistema (Luhmann, 1998). En esta operación emergería efectivamente una observación de segundo orden, porque en la emergencia en tanto sistema, el arte exige ser observado (Luhmann, 1998). Esta conexión con la realidad se da por otra operación de distinción, que logra impermeabilizar

de cierta forma al sistema artístico, la distinción: Ficción/Realidad. Tal como lo plantea Féral (2003), el sentido de ingresar a lo ficticio, no es introducir una mera dimensión de ficcionalidad, como en un inicio hablábamos al subordinar una dramatización de historias, sino que ingresar a un discurso autónomo que constituye la escena. Es en el arte donde se abren las fronteras de posibilidad del pensamiento, presentándose un espacio de reflexión interna que permite gatillar interpretaciones a los otros sistemas. Tal como lo plantea Josette Féral (2003) “afirmar lo teatral como diferente de la vida y diferente de lo real, aparece como la condición sine qua non de la teatralidad en la escena. La escena debe hablar con su propio lenguaje e imponer sus propias leyes” (p.98).

La ruptura analítica del arte contemporáneo proviene desde la problematización del soporte en tanto contenedor de forma y contenido. A modo de ejemplo, cuando el artista Lucio Fontana raja la tela: rompe el cuadro, permitiendo que la obra sea el soporte mismo intervenido. En paralelo a ello, en la disciplina teatral, el performer en tanto cuerpo termina siendo el agente material de la misma obra. Este paso de la autonomía de las artes y el impacto de los nuevos medios, es que ha obligado a ampliar el espectro de lo que consideramos teatral, y, por otro lado, entender como los nuevos medios juegan un rol completamente distinto al anterior, que tal como se observa en la relación de teatro y medios al inicio de este capítulo, en principio estaban al servicio de lo que considerábamos teatro, y ahora se sumergen en lo específico del lenguaje, donde forma y contenido se constituyen como un único ente.

Tal como señala Giliberti (2013) “ha sido necesaria una redefinición del campo teatral, porque la aparición de las nuevas tecnologías ha modificado nuestra relación ontológica con las cosas, con los otros y con nosotros mismos” (p.248); señalando que, si bien los medios tecnológicos han estado en función directa de la creación escénica desde los inicios, en la actualidad existe una transformación radical en la forma de articulación de éstos. Max Herrmann (en Fisher-Lichte, 2011) es enfático en señalar qué es lo esencial en la realización escénica, y por tanto los decorados, propios del teatro naturalista de los siglos XVIII y XIX, son meros accesorios que solo acompañaban la narración, pero no se hacían cargo de la reflexión concreta del campo disciplinar escénico. Respecto a los decorados y telones que contextualizaban la representación del espacio señala que:

...se trataba de elementos irrelevantes para el concepto de realización escénica. La singular y efímera materialidad de la realización escénica se constituye más bien a través de los cuerpos de los actores que se mueven en y por el espacio (...) [Max Herrmann] no concibe el cuerpo del actor en el espacio escénico como mero portador de significado, como era habitual desde el siglo dieciocho, sino que se centra en la materialidad específica del cuerpo y del espacio. (Fischer-Lichte, 2011, p.68)

Los límites de lo que denominamos teatro y sus procedimientos han ido cambiando a medida que se va reflexionando tanto en el campo de la teoría como en el de la práctica, en los distintos contextos socioculturales. Esto se pone de manifiesto en *Como reformar nuestra puesta en escena* publicada por Appia¹⁰ (2015) en 1904, donde ya en esa época habla de la evolución que ha tenido el arte escénico, ampliando los límites de lo que hasta ese entonces se consideraba como lenguaje teatral, señalando que por un lado se encuentra el naturalismo, siempre fiel al texto dramático, y por otro, el movimiento wagnerista que “apostaba por la fusión de los lenguajes escénicos en una obra de arte total donde lo musical o lo rítmico actuara como elemento de cohesión” (p.55).

El término *teatro y nuevos medios* o simplemente *teatro y medios*, refiere a la inserción de los nuevos elementos tecnológicos a la creación contemporánea, lo que, ha contribuido a una serie de nuevas reflexiones en la escena. En definición de Tribe (2006) “el arte de los nuevos medios [son concebidos] como la intersección de dos categorías más generales: arte y tecnología y el llamado media art o arte de los medios” (p.7). Los nuevos medios audiovisuales insertaron nuevas preguntas al campo escénico, como también lo hizo en su época la inserción de la iluminación eléctrica en espacios cerrados. Como todo hacer del ser humano, el teatro ha ido modificando sus sistemas de producción y estéticas a partir de los recursos con los que ha dispuesto para hacer carne la creación artística.

Si consideramos los principales hitos culturales de comunicación en la historia mundial: oralidad, escritura y nuevos medios (Beltrán, 1998), podemos encontrar un paralelo con los grandes hitos procedimentales de creación a lo largo de la historia. Podemos observar cómo en sus inicios, la creación teatral se produce a partir de una cultura de la oralidad, donde la creación no deviene desde un texto escrito, sino que es desde una construcción oral, hasta llegar a fijar una estructura escénica. Este modelo es el paradigma de creación que cubre gran parte de la historia del teatro. Consideremos que el teatro griego o incluso

¹⁰ Adolphe Appia (1862 – 1928), escenógrafo suizo.

el isabelino (Shakespeare, por ejemplo), son creaciones escénicas que a modo posterior o en paralelo al montaje, se va consolidando en un texto escrito. Según lo expuesto por Fischer-Lichte (2011), la investigadora británica Jane Ellen Harrison rompe con la hipótesis de que la cultura griega se había gestado desde lo textual, señalando en el texto *Themis: a Study of the Social Origin of Greek Religion* de 1912, que el origen del teatro griego viene desde lo ritual y, por lo tanto, la estructura teatral y el texto se generó con mucha posterioridad. Pese a ello, la gran mayoría tenía por fin contar un relato, una experiencia que permitiera ser un medio para hablar de la política o de la historia. Otro argumento es el señalado por Nietzsche, cuando hace referencia al nacimiento de la tragedia. En él señala que la tragedia griega no surge desde un texto literario, sino que, por el contrario, desde una cultura que sobreviene desde la oralidad, que la compuso a partir de la imitación de acciones dancísticas y cánticas (Nietzsche, 2007). Craig (2015) confirma este punto al señalar que “Nietzsche presenta a Eurípides como `asesino de la tragedia` precisamente por haber impuesto el predominio de lo literario apolíneo sobre lo musical dionisiaco” (p.84). Si observamos de manera ampliada, este modelo de creación mezcla a la perfección mitología con realidad, en un intento por presentar un arte escénico sin puntos ciegos, entregando una conexión perfecta entre los elementos significantes y un significado específico, en pos de relatar una verdad.

Posterior a este modelo se encuentra el consolidado con el teatro realista, en el que su hito fundacional está marcado por la invención de la imprenta, en el contexto de la cultura de la escritura. La creación escénica en este caso, se gesta a partir de un análisis de la estructura dramática, lo que se consolida en el siglo XIX y XX y tiene su clímax con *El Método* de Stanislavski (2000). El modelo de creación, en este caso, es un intento moderno de separar las partes para poder entender el todo, en el que el texto dramático es el eje fundacional de la creación escénica. En *El Método*, por ejemplo, el actor, realiza un riguroso estudio del texto dramático, separando la obra por micro estructuras (unidades, acciones, subtextos), lo que permite entender desde la palabra, cómo realizar una operación concreta en la actuación. A partir de ello se realiza una disección disciplinar del mismo sistema de producción artístico, emergiendo la figura del director o del diseñador, como un profesional con roles específicos en el modelo creativo.

La posmodernidad, principalmente provocada en parte por la irrupción de los nuevos medios que transforman la interacción comunicacional, afectan los modos de concebir la creación artística, en tanto incitan a entender el mundo desde un enfoque relacional (Bourriaud, 2006). La creación ya no es concebida principalmente como la puesta en escena de un texto dramático, y, por ende, la creación escénica deviene en una lógica autónoma. Lo multimedia enlaza, en el contexto de la posmodernidad, esa visión e incapacidad de una verdad absoluta, es decir, la imposibilidad de ver el mundo de manera completa. La modernidad planteó la posibilidad de entender el todo a partir de la disección de la realidad, esto es, dividir la suma de las partes para entenderla a nivel fragmentario. Tal como señala Bourriaud (2006):

El área relacional abierta por el renacimiento italiano fue poco a poco abarcando objetos cada vez más limitados: la pregunta ¿cuál es nuestra relación con el mundo físico” se dirigió en primer lugar a la totalidad de lo real y luego a segmentos limitados de la realidad. (p.31)

Pero esto lleva a la dificultad de entender aquello que emerge a partir de la suma de las partes, lo que genera un estado otro. Este cambio de visión es lo que ya se ha ido entablando históricamente hace más de un siglo, impulsado fuertemente por los artistas de las vanguardias históricas. En este contexto cultural en el que surge lo que se ha denominado *teatro posdramático* (Lehmann, 2013), que acoge experiencias escénicas, en las que los procesos de creación no se centran en el elemento dramaturgico narrativo como base de sus estrategias de escenificación. El concepto es definido por Balme (2013) como:

Desde el punto de vista del análisis, estas performances, señala Lehmann, ponen en aprietos a la interpretación temática porque enfatizan características efímeras como la energía, la presencia y, muy a menudo, las reacciones de los espectadores. Su objetivo es producir respuestas que van más allá de lo intelectual y que, por ende, suelen ser difíciles de verbalizar. Exploran los reinos de la performance que no pueden ser semiotizados, es decir, traducido en signos. (...) Cuando los performers de la obra de Jan Fabre `La historia de las lágrimas` (2005) de verdad orinaban en el escenario, esto era una invitación, quizás para que pensáramos semánticamente en el significado del agua para nuestro cuerpo y para la humanidad. (pp.250)

El *teatro posdramático*, que considera, en coexistencia con el inicio de los estudios de la performance, montajes escénicos que principalmente se han creado posterior a los años setenta, pone hincapié en la autonomía del arte como un elemento fundamental para

entender la creación artístico teatral actual, forzando a estar continuamente reentendiendo los límites disciplinares del arte contemporáneo. No es la integración de una tecnología en apoyo al medio teatral, sino que entra en juego la problematización interrelacionada que traen los distintos soportes a la reflexión artística. En el caso de los ejercicios de creación que se describirán en los siguientes capítulos, será la construcción del relato material un problema enlazado al cuestionamiento de la imagen y la ampliación de la percepción.

1.3 MACRO

La especificidad de ser un proyecto de teatro enmarcado al campo de los nuevos medios, está en relación a lo que señalé anteriormente respecto al ecosistema teatral actual del ámbito de la política cultural escénica, que compartimenta los procesos de creación con lógicas puristas disciplinares. Esto genera problema en el modo de cómo se concibe la creación, y es deber del mismo mundo artístico el reflexionar en torno a cómo estos procedimientos deben diversificarse. Esto ha sido evidenciado hace bastantes años por diversos diagnósticos del antiguo Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en los que los creadores escénicos nacionales han señalado el gran retraso de la política cultural, en torno a entender las lógicas de producción creativa. Esto se manifiesta en los mismos fondos concursables, en los que aún se exige un texto dramático como esqueleto de la producción para la creación teatral, lo cual se puede constatar en testimonios planteados hace alrededor de seis años atrás (Cisternas, López & Sierralta, 2012) y que aún la política cultural actual no ha sido capaz de modificar.

El presente ejercicio de creación realiza una reflexión en torno a ir modificando las escalas de percepción de la realidad, a partir de un procedimiento de recorrido de territorio escénico que se detallará en el tercer y cuarto capítulo, en un intento por permitir la relación individual de micro momentos de contemplación a distintas escalas. Este ejercicio propone eliminar radicalmente la operación de diseccionar la forma para comprenderla, sino de entender la complejidad desde los recursos perceptivos que permiten observar un estado actual, desde distintos planos de inmersión. Es una reflexión basada en torno a que nuestra realidad es más compleja que lo que alcanzamos a percibir, porque no sólo somos un pequeño grano de arena en un universo, para nosotros

infinito, sino que además existe un microcosmos en cada elemento presente en nuestro entorno directo. En este contexto, y haciendo un nexo con la metodología desde el campo de la sociología, una pequeña muestra permite acercarnos a la realidad completa, más que por un intento imposible de captura de toda la realidad. Lo que se plantea en este proyecto es un ejercicio de reflexión del fenómeno particular en toda su complejidad, y cómo esta muestra puede acercarnos a entender una realidad que nos supera.

Cabe señalar que la integración de los nuevos medios a la reflexión de la escena teatral generalmente se convierte en un mero accesorio en la construcción del mismo. Terminan replicando operaciones que podrían solucionarse con el mismo lenguaje escénico tradicional. Entender el juego de operaciones que generan estos nuevos canales es fundamental para entender cómo se desplaza un nuevo conocimiento artístico. Es importante en este contexto instalar el concepto de transmedialidad que señala Alfonso de Toro en la discusión (Giliberti, 2013), el cual es definido como aquella posibilidad de entablar un diálogo comunicacional creativo a partir de distintos soportes y plataformas. En lo expuesto, estas plataformas no deben replicar un procedimiento que podría hacerse con la mera copresencialidad de los artistas y los públicos, sino que debe entenderse como la inserción de un nuevo soporte que permita una apertura del conocimiento y la experiencia, que no sería posible de otra forma.

La intervención de elementos transmediales, en especial las pantallas, videos u otros recursos tecnológicos no puede ser desmedido ni abusivo, debe tener una determinada intencionalidad y no transformarse en una mera agrupación de diferentes lenguajes o medios. De otra forma, se perdería la esencia misma del teatro: ese momento aurático, efímero e insustituible que sin intermediación tecnológica genera el encuentro de presencias en un aquí y ahora. Si bien, decimos que el teatro no necesita de un mecanismo cibernético para producir teatralidad, sí creemos que puede hacer uso de esos mecanismos como medios para expandir aún más la poiesis teatral. (...) El teatro es justamente eso, el imperio de lo “imprevisible”, “lo inabarcable”, “el no saber que sucederá después”, esa es su magia y parte de su poiesis. (Giliberti, 2013, p.246)

Tal como señala Giliberti (2013), aquí lo que no se puede olvidar es el carácter aurático del teatro que proviene de aquella conexión copresencial de la experiencia artística. Este ejercicio de procedimiento de creación teatral, en el contexto de la emergencia de los nuevos medios, tiene tres consecuencias directas: por un lado la maximización de la autonomía del arte en el contexto de una significación interna tanto de los procedimientos como del discurso político-artístico propuesto; por otro, la relevancia y puesta en valor de

entender procedimientos de creación que se acerquen a una investigación por la práctica (practice as research) como modelo de creación del teatro y los nuevos medios; y, por último, la ruptura de los límites disciplinares en tanto concepción de un arte que se gesta desde una multiplicidad de estímulos y por ende, en el cual cobra importancia realizar este análisis desde la vinculación del teatro y las artes mediales. Para ello se propone como objetivo general de investigación **analizar cómo los nuevos medios han ampliado la práctica de la escena teatral, rompiendo los modelos de creación basados en el modelo realista fundado exclusivamente en la narración, reconectado los diferentes medios en una obra integral**. La hipótesis aquí planteada, es que lo teatral no deviene necesariamente por la presencia de personajes y elementos materiales que se subordinan a la estructura escénica de un texto dramático-literario, sino que son elementos autónomos que configuran la experiencia como un todo.

Para el desarrollo de este estudio, se plantea como primer objetivo específico ***reflexionar en torno al concepto de lo teatral a partir de la indagación práctica de una dramaturgia de las acciones, como un acto performático autónomo que tensiona las fronteras de lo conceptualizado como teatro e instalación***. La acción en este caso, parece ser el elemento básico de lo propio del teatro. En ello estoy de acuerdo con lo planteado por Craig (2015), al asegurar que la acción es la esencia del teatro y señala que “quizá, sea la acción la parte más valiosa. La acción mantiene la misma relación con el arte del teatro que el dibujo con la pintura y la melodía con la música” (p.84).

Un segundo objetivo específico se basa en ***levantar una maqueta de obra, que rompa el paradigma de puesta en escena basada en una narración dramática, a través del paso de una forma purista de narración hasta una escenificación en la que los materiales poseen una agencia total en la experiencia – obra***. El ejercicio práctico que se abordará desarrolla la relación planteada principalmente por José Antonio Sánchez (2007) entre la realidad y la escena, amplificando esta correlación a partir de la hipótesis planteada en el proyecto en torno a la agencia de lo material, como un actor que puede explotar su condición pasando de un rol pasivo a activo en la configuración escénica. En este sentido, los elementos materiales son la estructura misma de la obra, en la que la amplificación de la percepción del material es tanto la forma (estética representacional) como el contenido mismo de la experiencia.

El tercer y último objetivo específico es el de **diseñar un procedimiento de creación teatral que reconfigure el elemento dramático como un material escénico y no narrativo**. El problema transversal que permite emerger este objetivo es respecto a cómo se puede iniciar un proceso de creación que se configure desde preguntas basadas en el soporte de lo medial y no del narrativo dramático, es decir, levantar una metodología de creación, a partir de la compleja imbricación entre un modelo de creación teatral y uno desde el campo de las artes mediales. Para ello se analizará los puntos liminales de la práctica escénica explorativa y la generación de una suerte de storyboard escénico.

HACIA UNA AUTONOMÍA DE LOS MEDIOS EN LA ESCENA

Entender una autonomía de los medios materiales en el arte escénico, obliga necesariamente el indagar en las reflexiones y prácticas realizadas por los artistas desde comienzos del siglo XX, principalmente los creadores de las vanguardias históricas que se opusieron al teatro literario de los siglos anteriores, a favor de una reflexión más aguda de la realización escénica (Fischer-Lichte, 2011). Para ello parece relevante revisar algunos conceptos y postulados presentados por diferentes artistas, principalmente desde los movimientos de vanguardia de inicios del siglo XX y las nuevas prácticas contemporáneas, que son herederas de estas reflexiones.

Situar una solución al problema de la extrema primacía del texto dramático por sobre la construcción escénica, no necesariamente ha de llevar a una reflexión en torno al uso de otros medios materiales como soportes para potenciar la experiencia teatral. Han existido otras respuestas tentativas a este problema. Importantes creadores escénicos realizaron un énfasis contrario, buscando indagar en lo específico de la disciplina teatral, alejándose de los intentos por indagar en medios considerados extraescénicos.

Los excesos de la tecnología llevaron a algunos creadores teatrales a poner en marcha una vía regresiva o negativa que consistía en la defensa de la pureza del teatro. Al lado de las propuestas de Jerzy Grotowsky o Peter Brook, debe tomarse en consideración la existencia de un teatro que quiere alcanzar la idea de totalidad gracias a la incorporación de las nuevas tecnologías. (Abuín, 2008, p.48)

El objetivo planteado por estos estos creadores, es la de entender qué es lo propio de la escena teatral, y como estas posturas permiten ingresar a una experiencia de la forma más completa posible. Respecto a la especificidad de lo teatral, Patrice Pavis señala:

Confrontando – le guste o no – a los nuevos medios de comunicación, el teatro o bien pierde en ellos su esencia o bien encuentra una nueva especificidad a través de nuevos intercambios. Esta mediatización del teatro se traduce en intercambios cada día más frecuentes con las artes mecanizadas: la práctica teatral ‘pisa’ alegremente otros campos, tanto cuando utiliza el video, la televisión o la grabación de sonido en la representación teatral, como cuando se ve constantemente solicitado por tales medios para ser grabado,

desmultiplicado, conservado y archivado (...) no tiene demasiado sentido definir el teatro como un arte puro. (Pavis, 1998, p.177 - 178)

2.1 PRÁCTICAS TEATRALES RUPTURISTAS

Debido a los profundos cambios sociales y culturales sucedidos a partir de la primera parte de la gran guerra, y por qué no señalarlo, las nuevas tecnologías desarrolladas a partir de ella, se producen reflexiones importantes en el plano de la creación artística, en el cual el trabajo escénico no fue ajeno a ello. La mayoría de estas reflexiones fueron asimiladas de manera menos radical, pero no por ello con impactos importantes en la forma de concebir el teatro desde el siglo XX. Pese a lo apasionante de explorar en los autores que citaré a continuación, solo me remitiré a los conceptos clave que permitan entender el trabajo que se desarrollará en los siguientes capítulos de este documento.

Uno de los ejes más importantes que se desarrollan en el periodo de las vanguardias de inicios de siglo XX es la reflexión de lo que hasta ese momento se entendía por atmósferas en la escena. La visión de la iluminación en los siglos XIX y principios del XX estaba centrada principalmente en generar una atmósfera naturalista, lo que permitiera observar lo que ocurría en el espacio escénico y, en casos más radicales, en entregar una mayor naturalidad o realismo a la composición escénica. La luz estaba centrada en los decorados y no constituía un elemento agencial en la escena, sino que era un acompañamiento de la dramatización que se presentaba. Así lo señala el director francés Andrés Antoine, al señalar que:

La luz es la vida del teatro, el hada buena del decorado, el alma de la escenificación. La luz en sí, cuando se maneja con inteligencia, proporciona atmósfera y color al decorado, profundidad y perspectiva (...) su magia acentúa, recalca y acompaña de maravilla el significado íntimo de una pieza dramática (Antoine en Ceballos, 1992, p46).

Adolphe Appia, es uno de los referentes más importantes que analiza el papel de la iluminación como un agente clave en las creaciones escénicas, desarrollando importantes análisis al respecto, proponiendo cuatro teorías sobre este tema (Villegas, 2017).

La primera teoría corresponde a la configuración tridimensional de la iluminación en el escenario, eliminando aquella concepción de una iluminación plana en el espacio, lo que

permite generar distintos planos espaciales y profundidades. Las disposiciones de las plantas de iluminación que se conocen en la actualidad han heredado mucho de estas conceptualizaciones, donde los puntos lumínicos provienen desde distintos sectores del escenario, permitiendo enlazar con el movimiento de los actores.

Un segundo punto desarrollado por Appia (Villegas, 2017) refiere al valor agencial de la iluminación al permitir el uso de colorido en el espacio y movilizar la escena acorde con la sonoridad del lugar. Esto fue desarrollado por otros artistas del periodo, donde destaca el trabajo de Fuller¹¹ (Sánchez, 2015). Esta artista escénica, a partir de sus conocimientos del mundo de la danza, es una de las primeras intérpretes que explora la iluminación desde su potencial para desarrollar composiciones en la escena, utilizando el colorido de la luz como un elemento fundamental en la visualidad, con el cual realizó diversas exploraciones a partir de efectos visuales. El escenógrafo checo Josef Svoboda¹² considera la tecnología como un actor vivo en escena y no lo remite al rol de un simple decorado. Juega con los cuerpos en relación a la luz, permitiendo indagar en la proyección en el espacio (Sánchez, 2015). Villegas (2017), da cuenta de los importantes desarrollos espaciales que realiza Svoboda:

Las contribuciones de Svoboda van más de su aporte al teatro multimedia ya que plantean una relación humana y necesaria en cuanto a la tecnología y la puesta en escena. (...) La contribución de Svoboda es definir la tecnología como actor vivo y por lo tanto parte integral de la puesta en escena. El uso de proyecciones no es para contextualizar al espectador, ni para dar información. Las proyecciones en sí son personajes y actores en el espectáculo, por lo tanto, existe una relación intrínseca entre la tecnología (luz, proyecciones, filmes, etc.) que no permite que la obra sea completa sin su uso. (Villegas, 2017, p.42-43)

Un tercer eje, corresponde a ser una herramienta que permita componer y demarcar espacialmente el espacio físico, generando recortes de distinta forma. Por ejemplo, iluminar solo el fondo, luego solo el centro, luego todo el frente, teniendo un factor unificador. Para Appia la iluminación y la disposición espacial permitía generar una continuidad estético – atmosférica a las escenas, esto lo señala el mismo Appia:

Para nuestros ojos un objeto solo adquiere plasticidad gracias a la luz que lo golpea, y su plasticidad no puede ser puesta de relieve artísticamente más que mediante un empleo

¹¹ Loie Fuller (1869 – 1928), bailarina y actriz francesa.

¹² Josef Svoboda (1920 – 2002), escenógrafo checo.

artístico de la luz (...) Todos los artistas saben que la belleza de los movimientos del cuerpo depende de la variedad de los puntos de apoyo que le ofrecen el suelo y los objetos (...) Las dos condiciones primordiales de una presencia artística del cuerpo humano sobre la escena serían, por tanto: una iluminación que ponga de relieve su plasticidad y una disposición plástica del decorado que ponga de relieve sus actitudes y sus movimientos. (Appia, 2015, p.57)

Finalmente, un último eje señalado por Villegas (2017), corresponde a la luz como un elemento de composición, al poder centrar a ciertas disposiciones espaciales del intérprete o ser un contrapunto de la acción misma en escena. Moholy-Nagy¹³ indagó también en el uso de tecnología de la iluminación, generando diversos trabajos a partir de los instrumentos disponibles: iluminaciones intensas, deslumbramientos, apagones (Sánchez, 2015), pero bajo una óptica de entender una obra total (Moholy-Nagy, s/a)

Pero las indagaciones no solo van desde la aplicación de las nuevas tecnologías lumínicas en la creación, sino en reentender las potencialidades del espacio que hasta el momento se habían desechado por la tradición. Appia es un propulsor al modificar radicalmente la relación existente entre el actor y el espacio escénico (Hubert, 2013), pues rompe las fronteras de los creadores con el espectador, desmaterializando la concepción de cuarta pared. Estas reflexiones se observan en otros creadores del momento, a modo de ejemplo, al inicio de este documento hablamos del proyecto de Teatro total de Gropius, cuyo diseño por encargo de Piscator, planteaba una sala donde los espectadores pudiesen ver el espectáculo desde distintos puntos de vista, y no desde la lógica frontal propia del teatro a la italiana, a la vez de poder disponer de tres escenarios paralelos para la representación. Al respecto, cabe destacar que la problematización de romper con la frontalidad del espectáculo no es antojadiza, sino que refiere a comprender que la frontalidad es solo una opción de disposición que debe condicionarlo la misma obra, y no el edificio arquitectónico. En este sentido, estos proyectos espaciales no buscan instalar un nuevo paradigma de espacialidad arquitectónica del teatro, sino por el contrario, romper las concepciones tradicionales que limitan a tan solo un tipo particular de teatro. En el ejercicio desarrollado respecto a los planos de inmersión, que se detallará en el siguiente capítulo, la frontalidad es relevante para poder entrar en planos espaciales dentro de la sala.

¹³ László Moholy-Nagy (1895 – 1946), fotógrafo húngaro.

El teórico del teatro Max Reinhardt desarrolló diversos análisis en torno al espacio y la presentación de escenas simultáneas, en el cual el espectador debía optar en qué escena en particular fijar la mirada. Esto se observa en obras como *Sumurun* estrenada en 1910, lo cual genera un cambio paradigmático de activación del público en el que éste se convertía en un agente de decisión artística tal como lo era el equipo de creación. No existía una única forma de observar la obra, sino que era una cocreación entre los agentes creativos y los espectadores, lo cual se lograba “según las reglas establecidas por una parte por los actores y el director y de otra por los espectadores: era negociable” (Fischer-Lichte, 2011, p.67). Esto se conecta con el concepto de montaje escénico acuñado por Eisenstein¹⁴, quien plantea que la composición realizada por la asociación de dos imágenes genera tercer elemento, que es más que la suma de sus partes, formando un sistema sinérgico en la cual acontece un algo nuevo (Sánchez, 2015). En este sentido, las posturas radicales refieren a lo que se produce con estas nuevas configuraciones espaciales y las formas en las cuales articula a los espectadores en la experiencia. Esta noción impacta en el modo de configurar la espacialidad en relación a los decorados. Adolphe Appia (Sánchez, 2015) observa como la utilización de paneles pintados, juega en contra con la presencia en escena, al dar cuenta evidentemente de la desproporción de los cuerpos en escena y la poca necesidad de naturalizar los espacios con pinturas representativas:

[Appia observó] la contradicción que suponía la presencia del actor de carne y hueso que se desplazaba en medio de una decoración pintada en perspectiva: en el momento en que el actor se iba hacia el fondo de la escena, si la figura quedaba desproporcionada. Frente a tal contradicción, se propusieron básicamente dos soluciones: la sustitución del pigmento pictórico por la luz eléctrica para conseguir la creación de las atmósferas y la de los motivos reales pintados por objetos tridimensionales o espacios articulados. (Sánchez, 2015, p.33)

Appia al eliminar el decorado escenográfico, fortalece la importancia de la presencia que tienen los actores en el espacio. En este punto, es radical la importancia que comienzan a tener los intérpretes, no necesariamente en su valor representacional, sino que como entes dotados de una corporalidad y una presencia en el espacio. Directores actuales como Romeo Castellucci (Castellucci & Castellucci, 2013), dan mucho énfasis a esto, y tal

¹⁴ Serguéi Eisenstein (1898 – 1948), director de teatro y cine ruso.

como señaló Van Den Dries (2018), los castings para sus elencos se basan principalmente en las características físicas de los intérpretes.

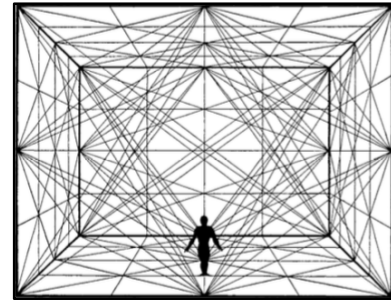
Para Schlemmer¹⁵ (2015), la vestidura no es un decorado que permita necesariamente apoyar la ficción de la obra presentada, sino que guarda una relación directa con la composición escénica, analizando como las restricciones volumétricas permiten entender una forma particular de movimiento. Su función no es la de acompañar solamente un relato dramático, sino que debe ser un material escénico en sí mismo. Las indagaciones de Schlemmer van en la lógica de entender un vestuario que permita condicionar los límites del cuerpo humano en la escena, entendiendo que el análisis espacial y escénico que realizaba el director tenía por fundamento poder analizar su trabajo desde el dibujo de la figura humana en movimiento (Wick, 1993). Así Ceballos (1992) señala respecto al trabajo de Schlemmer que:

La transformación del cuerpo humano y su camuflamiento, se obtiene por medio del vestuario y el travestismo. Vestuario y máscara subrayan su aparición o la modifican, permiten expresar lo esencial o, por el contrario, contribuyen a mantenernos en el terreno de lo ilusorio (...) La humanidad ha conocido numerosas y muy diversas modas, pero nunca ha concebido auténticas vestimentas escénicas, adecuadas a la exigencia del teatro (p.240).

Por espacio escénico, lo entenderemos según lo planteado por Balme (2013), como aquella “área más limitada en que el actor actúa, transformado por ende ese mismo entorno” (p.101). Según lo expuesto por el Balme (2013), el “espacio se puede dividir en dos categorías: espacio kinético (es decir, del movimiento) del actor y el espacio visual del espectador” (p.101). En el boceto *Slat Dance* de 1925, Schlemmer realiza una delimitación espacial del cuerpo humano (Ceballos, 1922, p.241), mostrando todas las posibilidades que tiene el cuerpo al interior del espacio escénico, señalando cuál es el potencial espacio kinético en el cual puede moverse el intérprete (Balme, 2013).

¹⁵ Oskar Schlemmer (1888 – 1943), diseñador alemán.

Imagen N° 9



Slat Dance de Schlemmer

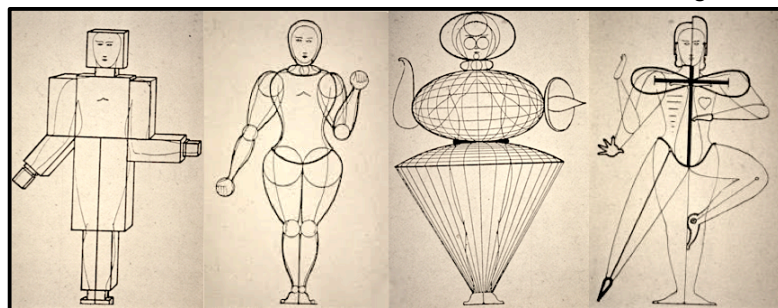
Fuente: Gropius, Wensinger, Schlemmer, Moholy-Nagy & Molnar (1987)

Schlemmer señala que “el hombre en cuanto organismo se sitúa en el espacio tridimensional abstracto de la escena. Hombre y espacio poseen sus leyes” (Ceballos, 1992, p.240). Según lo señalado por Schlemmer:

La ley del espacio tridimensional está dada en una red invisible formada por las líneas de relaciones planimétricas y estereométricas. A esta matemática corresponde otra matemática inherente al cuerpo humano que crea una propia compensación por medio de movimientos esenciales mecánicos que, según la naturaleza, están condicionados por el intelecto (Ceballos, 1992, p.240).

Con *Slat Dance* Schlemmer (2015) menciona las alternaciones que sufre el cuerpo al utilizar determinadas vestiduras en la escena. Éste artista sitúa cuatro leyes expresivas que darán como resultado, en orden según lo señalado en las siguientes imágenes: “arquitectura andante” (p.186), “muñeco articulado” (p.186), “organismo técnico” (p.187) y estado de “desmaterialización” (p.187).

Imagen N° 10



Transformaciones del cuerpo humano según el vestuario

Fuente: Schlemmer (2015)

El trabajo desarrollado por Schlemmer lo decanta en composiciones espaciales con intérpretes con vestiduras que esquematizan los movimientos. Esto va de la mano con lo señalado por Meyerhold¹⁶, sobre el cuerpo del actor:

El movimiento está subordinado a las leyes de la forma artística. En una representación, es el medio más poderoso. El papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales. (...) el actor puede transformar en teatro cualquier tablado, no importa dónde ni cómo, absteniéndose de los servicios de un constructor y confiando en su propia habilidad (Ceballos, 1992, p.118).

A través de estas vestiduras, realiza una reflexión en torno a alcanzar una armonía en el espacio escénico, a partir de la reducción del campo de movimientos del actor, forzando a los actores entrar en una organicidad matemática. A continuación, se observan los trajes originales del *ballet triádico* de la tercera serie, denominada negra. Esta imagen fue publicada en la revista teatral *De nuevo Metropol* del año 1926, del Teatro Metropol de Berlin (Droste, 2013, p.102).

Imagen N° 11



Ballet Triádico en 1926
Fuente: Droste (2013)

En la actualidad algunos artistas escénicos desde el mundo de la danza, han realizado una profundización respecto a esta investigación de las restricciones volumétricas. De creadores contemporáneos tenemos el trabajo que desarrolló la coreógrafa alemana Sasha Waltz, en el montaje *NoBody*, donde en una escena dentro de la composición

¹⁶ Vsévolod Meyerhold (1874 – 1940), director teatral ruso.

presenta a los intérpretes con unas vestiduras rígidas de conos de madera, los cuales condicionan sus movimientos en el espacio y le entregan no solo una forma particular de movimiento condicionando los cuerpos de ellos, sino también la implicación sonora que estos cuerpos volumétricos generan.

Imagen N° 12



No Body, dirección de Sasha Waltz

Fuente: archivo Sasha Waltz

Una restricción volumétrica desde la vestidura no solo se produce a partir de complejos trajes, sino también de cómo los recursos dotan de una cierta rigidez en los desplazamientos. En las *máquinas para caminar como los egipcios*, desarrollado por la compañía Royal de Luxe, los intérpretes a través de unos zapatos con unas cuerdas amarradas con velcro, delimitan el desplazamiento de los tres actores, obligándolos a generar un movimiento simultáneo de traslado, en una suerte de imitación a los jeroglíficos egipcios (Delarozière, 2003). Esta forma de movimiento, termina generando una suerte de danza.

Imagen N° 13



Machine a marcher de *Royal de Luxe*

Fuente: Delarozière (2003)

Meyerhold, señalaba que las creaciones de su periodo mantenían un trabajo centrada en la expresión facial de los intérpretes, coartando la utilización del cuerpo en su máxima plenitud. A partir de ello, es que Meyerhold instala el *método de la biomecánica*, que se basa en la utilización tridimensional del espacio por parte de los actores, utilizando el cuerpo de manera rítmica en el espacio (Sánchez, 2015; Stéphan, 2011) En mirada de Meyerhold “el actor no se sirve de sus movimientos como medios de manifestación de los sentimientos o emociones, sino como realizaciones de decisiones conscientes, generalmente dictadas por el director” (Villegas, 2017, p.37). En el *octubre teatral*, Meyerhold expone la validación que le da a la exactitud de la partitura física de los intérpretes en la escena (Ceballos, 1992), señalando en que las diferencias que pueden generarse de función en función, repercuten directamente en la experiencia que el espectador tiene de la obra, señalando que incluso “adquiría otro significado, totalmente distinto; se escuchaba de una forma totalmente distinta” (Ceballos, 1992, p.110).

Esto no se aleja de lo que Craig señala a partir del concepto de *supermarioneta*, con el cual instala una reflexión en torno al control corporal de los actores en la escena, proponiendo un modo de interpretación basada en la precisión corporal y gestual, más que en el estado psicológico de los personajes (Sánchez, 2015).

Meyerhold pone énfasis en una expresión plástica, como denomina él, que va más allá del texto, algo que contextualiza la escena a partir de un cuerpo comprometido en escena. Esto es una primera aproximación a lo que se desarrollará en el presente proyecto de una dramaturgia de las acciones, donde el cuerpo, en tanto objeto material, habla por sí mismo. En torno a la plástica, Ceballos (1992) señala lo planteado por Meyerhold:

Dos personas hablan del tiempo, de arte, de sus casas. Con la condición de ser un poco sensible, una tercera persona, que las observa, después de ese intercambio de frases comunes, sabría que son los interlocutores: amigos, enemigos o amantes. Porque al hablar, hacen gestos; toman ciertas actitudes; bajan los ojos de una manera que no corresponde a lo que dicen y que permite definir sus relaciones recíprocas (...) Las palabras no lo dicen todo. La verdad de las relaciones humanas está determinada por los gestos, las poses, las miradas, los silencios (...) Es necesario, pues, un diseño de los movimientos escénicos para situar al espectador en la situación que le consienta adivinar las emociones de los personajes (p115).

2.2 PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN TORNO A LA AGENCIA DE LO MATERIAL

Uno de los ejes de análisis del presente documento, es el de esbozar los puntos liminales entre lo propiamente teatral y la instalación, a partir de la indagación en torno a ¿qué es lo real en la escena? Esta pregunta tiene como foco el desarrollo de una observación de distintas materialidades que permitan indagar en lo concreto de la agencia de los objetos, y que serán develados a partir de la amplificación de lo que es percibido por los sentidos humanos de manera no mediada. Sánchez (2007), a partir de las reflexiones de Artaud, señala que los criterios de verdad escénica ya no se encuentran asociados al concepto de realidad, sino que traslada el concepto de representación al de presentación en la escena:

Lo importante ya no es la efectividad de los medios escénicos para la reproducción de una realidad (dramática), si no la realidad de la acción escénica misma y su fuerza comunicativa (...) Artaud insistía en el concepto de `realización` o `materialización` en oposición a [el concepto de] `representación`, y utilizaba `realización` en sentido literal, es decir `hacer real`. Recuperaba así los términos empleados por Cézanne para su pintura, pero liberándolos ya de cualquier referencialidad. (Sánchez, 2007, p.105 - 106)

La indagación creativa arranca desde la exploración de materiales, en tanto personajes, que tienen en sí misma una particularidad específica. De existir una transformación de éstos, sus respuestas a los estímulos vendrán desde las propias características que lo constituyen, es decir, los materiales no quieren representar algo que no les pertenece, sino que se presentan plenos con su propia agencia. A modo de ejemplo, una naranja se observará como tal, maximizando la percepción a nivel de imagen y sonido, pero nunca dejará de ser una naranja.

La propuesta planteada en esta investigación es realizar un ejercicio teatral con materiales que funcionen como agentes autónomos de acción. La reflexión de lo teatral a partir de lo objetual, deviene en la creación de una composición escénica que por principio no presente objetos animados, no permitiendo que aparezcan falseando su real identidad. El elemento, en esta postura de creación escénica, habla desde sus propias cualidades materiales, es decir, desde su propia agencia (Latour, 2001). Este pie forzado potenciará el poder analizar de manera más profunda la interacción de los elementos en la escena.

En las formas teatrales pos-dramáticas, el texto utilizado en escena (si se utiliza) es considerado un elemento más entre otros y al mismo tiempo una composición gestual, musical, visual, etc. La escisión entre el discurso del texto y el del teatro puede abrirse

hasta alcanzar una clara discrepancia e incluso una eliminación del vínculo existente. (Lehmann, 2013, p.81)

En primeros acercamientos a estos ejercicios escénicos, desarrollé estudios a partir elementos materiales como el hielo, los cuales me parecían particularmente interesantes por las propiedades que el agua tiene al modificar su estado, lo que a mi juicio lo vuelve altamente performático en sí mismo. Por otro lado, el hielo puede reaccionar con otros elementos materiales, por ejemplo, con la electricidad, en una suerte de acción dramática que proviene de la acción – reacción de los propios materiales, donde los objetos se presentan en tanto elementos significantes, armando una composición sonora y visual. En esta lógica de trabajo se romperá con lo que señala Balme, de cómo los medios han ido desplazando una suerte de acompañamiento sin relevancia en la creación teatral.

Los esfuerzos por reducir al teatro a una situación minimalista básica fueron de la mano con una actitud que buscaba mantener a los otros medios lejos del escenario (...) (la reacción ante la inclusión de nuevas tecnologías) Una consistió en moverse hacia el separatismo. Otros departamentos, por su parte, incorporaron los nuevos medios como complementos interdependientes, pero rara vez con la intención de integrarlos realmente. (Balme, 2013, p.330)

El ejercicio aquí presentado pone en tensión el concepto de lo teatral al límite del concepto de instalación, observando los elementos claves que conforman a la primera. El sentido de estas experimentaciones debe estar enfocado en que los elementos materiales participen realmente de la acción y no sean un mero acompañamiento atmosférico de éstas o se encuentren supeditados a una narración literaria.

Un referente nacional clave en torno a la indagación de lo material en la escena teatral, es la experimentación material-objetual presente en el trabajo escénico del montaje *Realismo* de la compañía Teatro de Chile, presentado durante el primer semestre de 2016 en la sala Corpartes. La historia ficcional de la obra *Realismo* relata la historia de la familia aristocrática Montes desde principios del siglo XX y lo que sucede con sus descendientes en al menos cien años de historia. Desde ser una familia de grandes hacendados, que vivían del auge económico de una hacienda con constantes viajes a París, hasta terminar en el ocaso y decadencia en medio de un entorno material precarizado. Pese a que el montaje tiene como hilo conductor el relato de una historia familiar y tiene por nombre *Realismo*, la puesta en escena no parte desde una perfecta escena realista teatral. En una primera instancia se nos desdibuja una escena tradicional, presentando una

exacerbación de la agencia de los materiales en torno a las acciones de los personajes, señalando en primera instancia que esta obra no trata solamente de estos individuos, sino que, además, es la historia de los materiales que se encuentran en escena. A la manera de Latour (2001), son los elementos materiales protagonistas también de la historia que se develará. Una aguja que se pierde y las tijeras que se enganchan en las manos, repercute en el accionar de los personajes. Poco a poco, estos objetos no solo generarán vinculación con los personajes humanos, sino que comenzarán a hablar: el sonido de una copa de cristal, el sonido del papel del periódico o la vibración que genera un gran lienzo de aluminio al desenrollarse.

El montaje aborda la exploración de diversas materialidades que se ponen a disposición de la puesta en escena, en una suerte de nuevo personaje, pero desde la dignidad que estos tienen en cuanto a su agencia (Latour, 2001). No existe un fin personificador de los materiales, sino que sus propias condiciones son las que se instalan en el montaje. Los objetos adquieren un valor protagónico en sí mismos, y se les presenta como tales en la escena. Los personajes humanos y los personajes objetuales tienen un nivel similar de status en la obra. El montaje reflexiona en torno a qué es lo real en el espacio escénico, instalando el elemento objetual casi como un performer en el montaje al poner en relevancia la propia agencia de los objetos como un ente comunicador. Aparece el objeto real, honesto, dotado de sus cualidades en la escena:

El dominio del drama y del ilusionismo se traslada a los medios de comunicación, mientras que lo performativo se convierte en una nueva forma de teatro (...) la oportunidad del teatro posdramático se encuentra no tanto en la imitación de la estética multimedia o en la simulación, sino más bien en lo real y en la reflexión. (Lehmann, 2013, p.390)

La indagación creativa arranca desde la exploración de materiales en tanto personajes, instancia en la que la respuesta de estos materiales ante los estímulos, deben reaccionar a partir de las propias características que lo constituyen. Esto va generando una dramaturgia que se gesta desde el propio accionar objetual.

Me ha parecido pertinente, en relación a esta obra, la reflexión planteada por Kantor¹⁷ (Sanchez, 2015) en torno al elemento material, el cual va dotando de relevancia al elemento objetual en escena desde la presentación de sus cualidades, y no como un fin

¹⁷ Tadeuz Kantor (1915 – 1990), director y escenógrafo polaco.

meramente ficcional donde el objeto intenta emular otra cosa. Los materiales no ocultan su agencia en post de representar algo narrativo. Marcan presencia en la esencia desde su condición y cualidades que le son propias. De cierta forma la operación del material realiza una búsqueda de limpiar su campo de ficción en el campo escénico, y se vuelve honesto al despojarse de adjetivos que no le pertenecen. Aparece el elemento real con sus características y agencia de acción.

Todo lo que entra en la escena lo hace como objeto, texto, música o persona real, sin renunciar a su existencia en beneficio de una realidad de segundo orden. Kantor habla de una preexistencia de los elementos escénicos que no puede ser eliminada por la ilusión del texto o de la puesta en escena. Y ello afecta, sobre todo, a la relación actor-objeto: por una parte, el objeto (...) no puede ser tratado como un instrumento, debe ser respetado en su existencia y se convierte en un objeto-actor. (Sánchez, 2007, p.99)

En la obra los personajes aparecen en su sonoridad. Por ejemplo, el carrito de hilo, que en un comienzo pareciera ser una composición sonora externa y al poco rato uno va entendiendo que es la voz del propio objeto. Aparecen golpes de tablas, el piso de madera amplificado, que devela una realidad que ahí se encuentra presente, en un ejercicio muy similar al realizado por Zimoun¹⁸ en el año 2009, cuando amplifica el sonido de un trozo de madera con 25 lombrices en su interior. ¿Qué entendemos nosotros por realismo? ¿Es solo lo que logramos percibir? Si alteramos medianamente la capacidad de percibir nuestro entorno probablemente reconoceríamos otra realidad, la paradoja es que no es otra realidad, sino que la misma, solo que nuestros campos perceptivos no nos permiten acceder a él.

Este cambio de escala en torno a la percepción hace aparecer al objeto como un ente clave en interacción con los humanos, y termina por poner sobre la mesa la tesis planteada por Latour (2001) respecto a que los objetos terminan siendo agentes claves del destino de los humanos. La misma tierra, en tanto soporte de la especie humana, es un agente material que a través de una de sus condiciones (la fuerza de gravedad) impacta profundamente en el destino de los humanos. En la narración del montaje el golpe del piso de uno de los mellizos cuando era bebé, detona en que uno de ellos tenga un problema psicomotor a futuro, repercutiendo en el destino económico de este linaje en el año 2000. Por otro lado, también en la ficción de la obra, el padre al estar ebrio,

¹⁸ Zimoun (1977 –), artista suizo. Conocido por la realización de esculturas sonoras.

provocó que se le callera el hijo al suelo. En definitiva, el alcohol, siendo un elemento inerte y pasivo, es uno de los propulsores de la decadencia de esta familia en los años 40. En este caso, el elemento material está en pos de relatar la historia.

Así planteado, la historia no nos pertenece solo a nosotros como seres humanos, sino también a lo objetual que nos rodea, porque han sido una pieza fundamental en la construcción de lo que conocemos como realidad. Gracias a los elementos materiales es que se ha construido nuestro mundo, y los hitos más relevantes de quiebres en la historia de la humanidad, se han constituido a partir del modo de relacionarnos con los materiales (Latour, 2001): el control del fuego como un gatillante para las formas de sedentarismo de la especie humana, la creación de la escritura como una forma de transmisión no mitologizada y reflexiva de la cultura, la imprenta como una forma de transmisión del conocimiento, la revolución industrial como un paradigma que remeció la forma de concebir el mundo, las nuevas tecnologías de la información como una aproximación al mundo interconectado. De hecho, y tal como lo evidenció en el capítulo anterior, son los medios los que han permitido desarrollar una reflexión profunda de la escena a lo largo de la historia.

Si bien la compañía teatral Teatro de Chile había indagado en la presencia de materiales precarios en la puesta en escena, como el cartón en el montaje Cristo, aquí se ven revalorizados en torno a la puesta en escena. El cartón se presenta como un actor más que se exacerba al permitir amplificar su sonoridad. El papel volantín o el periódico, aparecen como otras calidades de resonadores al diferenciar sus densidades. El objeto es agente de relato, permite desarrollar una historia en su propia condición y desde sus propias cualidades que no ingresan en el plano de lo ficcional como un personaje animado. El objeto puro aparece en la escena y son capaces de generar un relato propio en su condición, no necesitando del campo de la narración literaria para develar su existencia.

En ese sentido se descubre una importancia mayor del elemento material, la reflexión de que el objeto no está en la línea del diseño, que es un elemento al servicio de la puesta en escena. El objeto está en la médula del contenido escénico, y a medida que pasa el montaje los actores también, se van develando en su otra condición: como operadores técnicos. Se va realizando un cruce, en el que los actores están en función del elemento

material como personaje, a la vez que los materiales también aparecen en función de la actuación de los actores, instalándose incluso en una falsa promesa de historia de realismo mágico (mecedoras que se mueven por sí solas, alfombras que se desplazan por el espacio, ropajes que se mueven por sí mismos o lámparas que cambian de nivel).

Imagen N° 14



Escena de *Realismo*, Compañía Teatro de Chile
Fuente: Archivo de la Escena Teatral UC
Fotografía: Sebastián Nuñez Toro

Imagen N° 15



Escena de *Realismo*, Compañía Teatro de Chile
Fuente: Archivo de la Escena Teatral UC
Fotografía: Sebastián Nuñez Toro

Tal como se puede revisar en las imágenes, los objetos obtienen una agencia como personajes que no buscan imitar las cualidades de otro material. Se presentan en escena, con las densidades y sonidos a los que ellos mismos son capaces de producir, ante el gatillamiento de otros elementos. La presencia de estos objetos en la escena, se debe a una suerte de recontextualización de los objetos de la que habla Bourriaud (2014) en *Postproducción*, y en esta composición se produce una reflexión en el espacio. Estos trabajos de composición muy bien heredan los conceptos de *fotomontaje* propias del movimiento dadaísta de John Heartfield, el *ready made* y aquella cultura del uso expuesta por Marcel Duchamp o incluso las composiciones sonoras que son capaces de producir los D.J. como señala Bourriaud (2014).

En la presencia de estos operadores técnicos, que revelan el procedimiento, va visibilizando los objetos como performers. Esto nos lleva a entender esta operación bajo el concepto de hipermediación, lo que señala la “consciencia del medio, el reconocimiento por parte del espectador de que el mundo se percibe a través de un filtro mediático” (Abuín, 2008, p.36). En escena aparecen las poleas que elevan los objetos, que no tiene tapujo alguno en no ser borrados en pos de generar una estética visual más agradable. No simulan un actor fantasmal. No se limpia la imagen. No se ficciona con que los objetos

vuelan por sí mismos. Se da cuenta del truco y el procedimiento. Una capa principal del montaje lo constituyen los elementos técnicos que construyen la escena, y esta no quiere ser invisibilizada, por el contrario, se hace constantemente presente. La polea tiene un grosor, un color, una textura que se observa desde las butacas. Este punto es relevante como eje de análisis del ejercicio de creación realizado, porque aparece la operación que hay detrás, se devela el procedimiento, y por ende la mediación acontece como un elemento más dentro de la composición escénica.

Esto se diferencia completamente de obras en que los recursos materiales están puestos en la escena como forma de articular una falsedad. En *Los Náufragos de la Loca Esperanza*, de la directora francesa Ariane Mnouchkine, los elementos materiales estaban en torno a crear una ilusión del barco y a la vez del escenario de grabación. Son rompimientos de ficcionalidad, que en la última capa terminaba en una puesta en escena supeditada a lo literario de la agrupación cinematográfica. En ese sentido, no aparece el cuerpo real y despojado de representación en la escena.

Volviendo al caso de *Realismo*, la torpeza con la que se manipulan muchos de los materiales, termina visibilizando al material en todo su esplendor. Las poleas que no enganchan bien, cartones que golpean dos veces el suelo o incluso la alfombra que torpemente choca con objetos, pese a que varían de una función a otra, permite que aparezca el objeto en tanto elemento real, aparece la gran *deus ex machina* no solo como elemento de significado, sino también en su operación como elemento signifiante. Esto estaría bajo lo planteado por Christopher Balme (2013) sobre entender que la forma es a la vez el contenido de la obra, lo que históricamente se ha separado en los últimos siglos de las artes escénicas. En ese sentido, esta búsqueda de nuevos lenguajes escénicos planteados por Teatro de Chile, no eliminan la maquinaria escénica que estaba en pos de una ficcionalidad, sino que, al contrario, la reivindica y la instala en un lugar de mayor importancia.

Objetivamente, se puede constatar que el teatro siempre ha unido técnica y tecnología. Ambas eran antiguamente un médium: una tecnología específica para la representación, de la cual la tecnología multimedia más innovadora no supondría más que un nuevo capítulo. En cualquier caso, el teatro nunca ha hecho aparecer de modo ingenuo a los seres humanos más allá de las artes técnicas. Desde la machané antigua hasta la escena contemporánea en la que se utiliza alta tecnología, el placer en el teatro significó también

placer por una mecánica, la satisfacción de que salga bien una aplicación maquinalemente precisa. (Lehmann, 2013, p.394)

El actor-personaje termina teniendo un destino similar al objeto. El mismo actor termina siendo levantado por las poleas, como si fuera un elemento objetual adicional. Los entes humanos terminan siendo, de cierta forma, medios para que los objetos cobren vida.

Tal como se instala en el egreso de la Escuela de Teatro UC del año 2014 dirigido por Manuela Infante *Fuegos Artificiales*, el montaje ingresa sin duda alguna al campo de lo místico, como elemento invisibilizado en la vida cotidiana actual Y esto es de esperarse si considera al objeto con tal relevancia. Incluso un par de escenas presentadas en *Realismo* ya fueron exploradas en este egreso del año 2014. Comienza a aparecer algo muy particular en torno a la construcción de un aura del objeto, sin necesidad de volverlo animado. Se instala como una suerte de diálogo con las culturas indígenas, en las que el tótem cobra un valor en la generación de sentido que los pueblos originarios dotaban del elemento inerte. La composición final de *Realismo* instala una visualidad simbólica de lo material. Nos da cuenta que la misma arquitectura de la que vivimos es algo inerte, y que nos condiciona la forma de vivir. Las mismas maderas del suelo de la hacienda de inicios de siglo, termina siendo una suerte de tótem con el paso del tiempo. Son los mismos materiales de los que nos constituimos, pero la historia nos ha hecho relacionarnos de forma distinta con ellos, que es una tesis muy cercana a las planteadas por Groys (2005) y Bourriaud (2006; 2014), las que mencioné anteriormente.

El montaje se instala desde la reflexión del poder de los objetos que dotan de sentido a la humanidad. ¿Cuán condicionados estamos de los objetos materiales y cuánta poca relevancia le hemos puesto a este hecho? En uno de los trípticos de la obra ponen hincapié en el recorrido en la historia familiar por más de 100 años, pero ninguno de los personajes ha estado en todas las épocas. ¿Quién viene a ser el personaje que permite aunar transversalmente el relato? Simplemente la escala no está en relación a los personajes humanos, sino que a los objetos los cuales incluso se pasan de generación en generación. La silla mecedora está de comienzo a fin, y se devela su existencia en el paso del tiempo.

La obra escarba en una reflexión profunda en torno a cómo nos paramos en el mundo, destruyendo todo a nuestro paso, y no entendiendo que somos visitantes. Hemos

olvidado que la vida humana es más frágil que la existencia de lo material. Con series como *Downton Abbey*, podemos verificar que antiguamente los grandes palacios o mansiones tenían un nombre propio, una existencia inherente, y según las reglas de la herencia las familias habitaban esos espacios en determinados periodos, pero se les daba una autonomía. El hogar no estaba al servicio de las personas, sino que uno habitaba en aquel espacio. Quizás este gesto era inconscientemente un traslado del ser humano que vivía en una cueva, que habitaba un espacio que le superaba temporalmente a la existencia.

Una pregunta que se desarrolla a lo largo de la puesta en escena de *Realismo* es en torno a cuál es el lenguaje de los objetos. El gran rollo de aluminio que se desarma, instala la sonoridad en todo el teatro, y eso pasa con un sinnúmero de objetos que accionan su agencia a lo largo de la puesta en escena. Pese a ello, el texto final de la obra, a mi juicio, no logra cuajar dentro de lo presentado: “tenemos que ser realistas”. La frase se vuelve desencajada a una puesta en escena con un foco distinto, siendo un texto que no calza con la lógica del objeto y se vuelve al plano de lo humano. Volvemos al mundo de las ideas, y deja de lado el desarrollo material que la obra presenta. Aquí no se problematiza de qué manera la reflexión en torno a lo material en la escena, amplía el límite del campo de lo teatral. ¿De qué manera esta reflexión permea los campos de la instalación, considerándola como un espacio de transición hacia las artes visuales? El montaje *Realismo* reflexiona en una nueva forma de mirar la escena, exacerbando los planos de imaginación de lo material en las artes escénicas, pero no lo aborda de manera extrema. ¿Qué pasa con esta suerte de teatro instalación? ¿Qué pasa si prescindimos totalmente del texto? En ese sentido, dos referentes me han parecido relevantes de explorar en torno a esta postura más radical sobre lo material. Por un lado, lo investigado acerca de la presencia en el trabajo de Romeo Castellucci en torno a la denominada *Realidad Concreta*, y por otro, respecto a la agencia en Heiner Goebbels en lo que denominaré una suerte de *Teatro Instalación*.

Es importante destacar, que las investigaciones en la creación han cambiado el eje de observación de la obra finalizada a la obra como construcción, permitiendo ampliar la reflexión crítica sobre el proceso creativo y abriendo posibilidades en torno a los procedimientos que comúnmente se aprenden y reproducen en las escuelas de artes.

Esto pone de manifiesto que la falta de reflexión crítica sobre el proceso, termina en una falta de visualización del propio impacto de la creación (Silva & Vera, 2010). A partir de ello, el trabajo teórico planteado en este trabajo está desarrollado a partir de una bajada de micro ejercicios prácticos que han permitido entender el procedimiento expuesto. Tal como señalé anteriormente, el concepto de *teatro posdramático*, acuñado por Hans-Thies Lehmann (2013), retrata a un tipo de creación escénica en la que existe una menor dependencia del texto dramático como punto de arranque de la creación teatral, lo que señalado por Balme (2013) “ha llevado a replantearse críticamente el papel central que asumido el lenguaje hablado y, en concordancia, enfocarse en el cuerpo como factor expresivo alternativo” (pp. 279). En el caso del presente proyecto, he abocetado una estructura de montaje que transite desde un puritismo de la narración, hasta llegar a los objetos en la escena para ser contemplados.

En el ámbito de la contemplación de los cuerpos, Romeo Castellucci ha desarrollado una importante investigación en sus montajes. En la obra *Julio Cesar*, la cual presentan algunos fragmentos en el Festival Santiago a Mil del año 2016, se observa la irrupción del acontecer real del cuerpo. A partir de una indagación sobre la transmisión de la voz desde distintos intérpretes, instala el problema del canal comunicativo. La investigación que se genera en el montaje es material, porque arranca desde la funcionalidad del aparato fonador. Si bien, este montaje es una adaptación del texto de William Shakespeare, el contenido de la dramaturgia es lo menos trascendente de la puesta en escena. Lo relevante es aquella investigación en torno al cuerpo, presentando cómo se emite el sonido. Este caso me parece relevante para la discusión, dado que el foco de la obra es el canal de transmisión de las palabras, y la sonoridad de éstas a partir de las irrupciones corporales de los intérpretes. Por ejemplo, un hombre que ha sufrido cáncer de garganta habla a través del agujero en su cuello, y desde ahí se puede escuchar el discurso. En la obra, que contiene textos, la acción performática termina generando una experiencia que trasciende las palabras, hasta calar hondo en la exploración interna del canal del sonido.

Afirmo que las palabras no quieren decirlo todo y que, por su naturaleza y por su carácter, fijado de una vez para siempre, detienen y paralizan el pensamiento en lugar de favorecer su desarrollo y dinamizarlo (...) Considero los objetos, los elementos de esa extensión espacial, tal como si fueran imágenes o palabras, articulándolas para que respondan a los interrogantes que se formulan en ese movimiento y obedeciendo las leyes del simbolismo y las analogías vivas. (Artaud, 2003, p.108)

Con el montaje de Castellucci aparece lo desconocido, en aquella indagación sobre el canal y lo carnal, y cómo es que emerge el sonido desde el cuerpo. Es una experiencia sensorial que se acerca a lo conceptualizado como un *Teatro Total*, el cual “se le caracteriza como una práctica teatral en la que se busca utilizar todos los medios artísticos con el fin de impactar a todos los sentidos del espectador” (Villegas, 2017, p.25). En el caso de este montaje aparece no solo la imagen visual de algo oculto, sino también la sonoridad en relación con aquella imagen poco conocida y a la vez cercana. Así lo señalan los mismos creadores:

Una investigación para la que hemos contado con aparatos fonoiátricos que pueden visualizar, no ya el cuerpo, sino incluso la carne de las palabras. Como un endoscopio que el actor se inserta en la nariz y que permite ver el viaje hacia atrás de la voz hasta el umbral de las cuerdas vocales. Una proyección central permitirá la visión boca y deja ver al fondo las cuerdas vocales (...) La imagen vista realiza en efecto la coincidencia total entre la palabra y su visión – la visión de su origen carnal. (Castellucci & Castellucci, 2013, p.55)

Uno de los discursos de Julio Cesar es amplificado visualmente, al realizar la operación de introducir una cámara desde la nariz del intérprete, para visualizar como accionan las cuerdas vocales al momento de emitir el discurso. Lo interesante de esta operación es que, lo proyectado y la acción del intérprete, se realizan en tiempo real, acercándose a aquella conceptualización del *Teatro Total*, dado que éste “no plantea realidades alternativas, ya que los signos empleados tienen como función reforzar una sola realidad concreta: la experiencia” (p.26). El espectador, a la vez que observa al intérprete realizando la acción, escucha el discurso, puede observar como las cuerdas vocales se contraen para emitir aquella declamación.

Imagen N° 16



Escena de Julio Cesar, Compañía Societas Raffaello Sanzio
Fuente: archivo Societas Raffaello Sanzio

Imagen N° 17



Escena de Julio Cesar, Compañía Societas Raffaello Sanzio
Fuente: archivo Societas Raffaello Sanzio

Luc Van Den Dries (2018) pasa por el análisis realizado en torno al trabajo de Castellucci en Julio Cesar, señalando como la operación de visualizar el interior de las cuerdas vocales, a medida que reaccionan. Es una forma de resolver la visibilización de cómo las palabras emergen materialmente al interior del cuerpo del intérprete. Posiciona la importancia de la declamación y la oratoria, en torno a poder instalar un discurso político potente. En este caso, podemos encontrar gatillamientos agudos sobre el sistema político y cultural, pero que devienen desde una reflexión que, en primera instancia, proviene desde el campo de las artes escénicas. La primera aproximación que tenemos con los discursos, son la presencia escénica y los canales de transmisión del discurso.

También se presentan amplificaciones del sonido del mismo cuerpo. Esta búsqueda aparece a lo largo de todo el montaje desde distintos puntos de vista. El espacio también es relevante en la presentación de la obra teatral. Es una propuesta no azarosa que el lugar de presentación en Chile sea el Museo de Bellas Artes. Castellucci ha presentado la misma obra en espacios con condiciones similares. Probablemente la acústica de un teatro sería totalmente distinta.

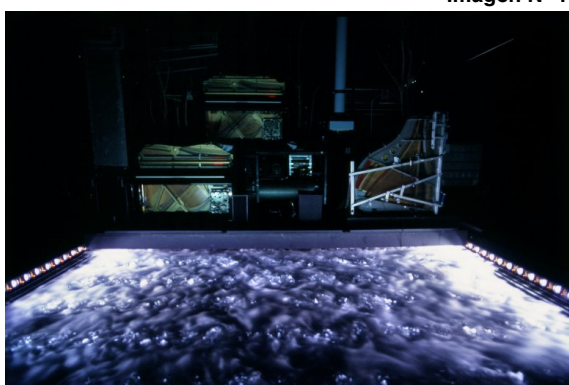
Desde un ámbito más extremo, tenemos montajes donde el canal mismo desaparece y es la misma materialidad que acontece para ser observado y contemplado. Bajo esta premisa tenemos las obras teatrales de Heiner Goebbels, del cual revisaremos el caso de *Stifters Dinge*, presentado en *Estación Mapocho* en el año 2014.

Lo interesante del montaje es el extremo puritismo del que he hablado anteriormente. En escena no existen personajes ni actores, ni siquiera operadores técnicos, y son los elementos materiales los que funcionan por sí mismos. Estos materiales tampoco tienen por función representar un personaje, sino que aparecen en escena a partir de la misma agencia de ellos. La obra se centra en la experiencia escénica, y en generar imágenes visuales y sonoras que impacten en la percepción de los espectadores.

En el inicio de este documento cité a Goebbels (2008) y su reflexión en torno a cómo llegar a un nuevo conocimiento escénico a partir de la apertura de nuevas formas. En este trabajo, la operación que realiza es la limpieza de los agentes que intervienen en la realización escénica. Instala los materiales de tal forma que puedan ser contemplados

desde la agencia del mismo elemento. Esto muy bien podría conectarse con los trabajos de Gordon Craig, quien construye dispositivos escénicos que le permitía la construcción de espectáculos totalmente autónomos basados en las composiciones de movimiento e iluminación (Craig, 2015). En estas indagaciones, Craig señala que, para que el teatro tenga una completa autonomía, debe levantar obras que sea independientes del texto dramático (Ceballos, 1992), por lo que estaría pensando en una idea de montaje de composiciones materiales al interior del espacio, muy cercano a lo que proponía Eisenstein (1994).

Imagen N° 18

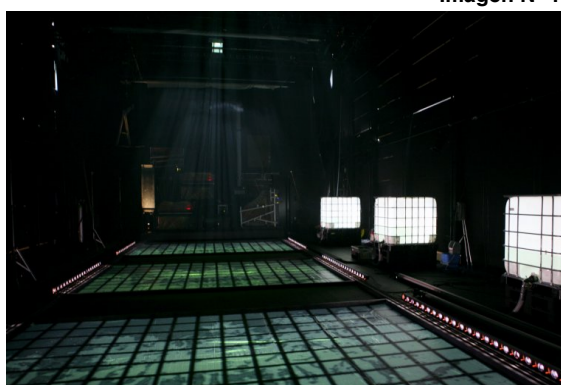


Stifters Dinge, dirección de Heiner Goebbels

Fuente: archivo oficial Heiner Goebbels

Fotografía Mario del Curto

Imagen N° 19



Stifters Dinge, dirección de Heiner Goebbels

Fuente: archivo oficial Heiner Goebbels

Fotografía Mario del Curto

El montaje se constituye principalmente desde la sonoridad de los objetos, al poder gatillarse reacciones entre ellos. Al verla, obliga a los públicos a la contemplación, a abrir las percepciones ante el evento visual y sonoro.

2.3 EL SOPORTE MEDIAL COMO ELEMENTO SIGNIFICANTE

Para entender cómo el soporte medial se valida como elemento significativo, es importante que retomemos la discusión sobre la transformación producida a partir del siglo XIX en torno a la Autonomía de las Artes, presentando una reflexión que sostiene la hipótesis de una vía de trabajo, en la que la inserción de lo material, en tanto su propia agencia, permite un acceso a lo real. Para ello parece pertinente remitirse en primera instancia a la paradigmática ruptura artística, hasta llegar a una teoría de sistemas del arte. El ejercicio planteado problematiza lo teatral a partir de la pregunta por lo real en el

espacio de las artes escénicas. Este cuestionamiento se aterriza, profundizando en elementos inertes como partes constituyentes, tanto de una dramaturgia de las acciones, como también al ser actores/agentes fundamentales en el levantamiento de estructuras escénicas al develar los procedimientos y canales en los cuales opera la mediación.

El presente proyecto indaga en elementos materiales que pueden ser contemplados en tanto objetos en sí mismos, o como potencialmente puedan sufrir alteraciones, los cuales serán amplificados al punto de poder develar los micro mundos que contienen. A partir de esta operación se indaga en el concepto de una dramaturgia de las acciones, en relación a la acción – reacción de los elementos a partir de sus propiedades intrínsecas.

En la actualidad se han insertado, desde la práctica artística, diversos proyectos teatrales en los cuales se ha explorado nuevas posibilidades de trabajo, tanto a nivel de procedimientos como de resultados de obra. Los focos de estos proyectos están anclados en la idea de un trabajo que no se sustente en una narración de historias, sino en un espacio de contemplación y de acontecimiento de una experiencia, en el que los públicos, en tanto receptores de una experiencia estética, puedan abrir todos sus campos perceptivos. Es por ello importante la reflexión crítica sobre las metodologías comúnmente utilizadas, dado que en el modelo tradicional de creación se recurre a los diferentes elementos escénicos como un medio para conseguir un fin preconcebido, en pos de llevar a escena la representación de un texto dramático, trabajando en función de un resultado casi siempre previsto y no con la experimentación del hacer. Esto es a lo que refiere José Antonio Sánchez en relación a la creación artística:

La experiencia artística es temporal. No es estática, sino dinámica. No es simultánea, sino procesual. También lo es la creación misma. La investigación, para ser coherente con la experiencia y con la práctica, debe concebirse como una investigación sobre el proceso y nunca sobre un objeto cerrado. (...) La creación artística es resultado de un proceso singular e irrepetible. (...) la práctica artística se deja situar, analizar, fijar (Sánchez, 2009, p.332, 334)

Uno de los ejes claves del ejercicio práctico es ampliar la conceptualización que comúnmente tenemos de la definición de lo que es lo teatral y tensar aquella conceptualización en la práctica. El montaje *Stifters dinge* ha generado gran controversia en si puede ser considerada una obra teatral, o debe estar circunscrita a otros campos disciplinares como las instalaciones sonoras. Eso se extrapola al proyecto de indagación

del mundo micro que genera una escena a partir de materiales que se gatillen reacciones mutuamente, construyendo lo que he denominado como *dramaturgia de las acciones*. Con ello se ha levantado una definición preliminar de teatro en el contexto de las artes y los nuevos medios. Esta idea estaría en la línea conceptual que señala Balme (2013) en torno a entender la forma como parte del contenido de la obra misma, algo que comúnmente es separado en las artes escénicas.

Afirmar lo teatral como diferente de la vida y diferente de lo real, aparece como la condición sine qua non de la teatralidad en la escena. La escena debe hablar con su propio lenguaje e imponer sus propias leyes (...) Dejar de lado la distinción tradicional entre forma y contenido, porque, desde la perspectiva de la teoría de los medios, la forma material (tecnológica) del medio es su contenido; y eso es, en definitiva, lo que debería estudiarse en términos de sus efectos sobre la vida humana (Balme, 2013, p.98).

Este ejercicio reflexivo creativo, inserto en el proceso de titulación del Magíster de Artes Mediales, valida afirmativamente el planteamiento de Jaume Melendres (2009) quien cuestiona si efectivamente “¿podemos legitimar social y académicamente la creación escénica como una herramienta de exploración, de producción de nuevos saberes [y] de posicionamiento ideológico?” (p. 320). En este caso, en un ejercicio académico de desmembrar los elementos constituyentes de lo que históricamente se ha planteado como lo teatral, a partir de una reflexión de ejercicios en la práctica. Si bien el eje principal está en problematizar lo medial y su conexión con lo escénico teatral, hay una reflexión conceptual importante que me interesa rescatar. Porque a partir de las conclusiones a las que llegue se podrá abrir reflexiones desde otros lugares de acción en la escena.

Es importante destacar que, desde los estudios de performances, observamos un mayor hincapié en entender los procesos que han hecho carne dichas expresiones artísticas, abriendo la mirada a fondo en torno a la investigación de los procesos creativos (Balme, 2013; Féral, 2009; Taylor, 2015). Estas expresiones artísticas no son necesariamente objeto para investigadores, sino para los mismos creadores como insumo necesario al momento de reflexionar de manera crítica sobre la propia obra. Esta reflexión de los procedimientos hace emerger la fundamentación de realizar ejercicios prácticos, como un acercamiento a un futuro proyecto de investigación en la creación, que sustente en el período de ensayos (Silva & Vera, 2010; Grass, 2011), entretejiendo la experimentación y la teoría y permitiendo levantar nuevo conocimiento procedimental además de nuevos “productos” artísticos.

Encontrar una finalidad que no sea la investigación clásica [sino] una finalidad que se centre más en el talante de la práctica, es decir, en la creación en sí misma, y que también permita comprender mejor las etapas y los modos de funcionamiento. Los procesos de creación, por ejemplo, pasan a ser objeto de estudio de la creación. (Féral, 2009, p.323)

Una primera mirada del concepto de lo performativo está relacionada con la teoría de los actos del habla, en la que en el año 1955 John L. Austin situó el concepto en una conferencia denominada *Cómo hacer cosas con palabras* en la Universidad de Harvard (Fischer – Lichte, 2011). Sin embargo, a partir de la década de los noventa se realiza un giro radical a lo conceptualizado hasta aquel momento, debido a los enfoques de análisis que comienzan a tomar en cuenta los rasgos performativos de la cultura (Fischer – Lichte, 2011). En esta lógica comienzan a observarse desde una mirada independiente a las realidades pre-existentes. Judith Butler, en su artículo *Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, de 1988 vuelve a revisar el concepto acuñado por la filosofía del lenguaje, ahora en el contexto de la filosofía de la cultura (Fischer – Lichte, 2011).

...Butler no aplica aquí el concepto de performativo a los actos de habla, sino sobre todo a acciones corporales. Los actos performativos, en tanto que corporales, hay que entenderlos como 'non-referencial' en la medida en que no se refieren a algo dado de antemano, a al interno ni a una sustancia o a un ser a los que esos actos tengan que servir de expresión, pues no hay identidad estable, fija de la que pudieran serlo. (...) Los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ése es su significado más importante. (Fischer-Lichte, 2011, p.54)

Judith Butler en este sentido, sitúa el concepto de lo performativo desde una lógica de elemento signifiante, y no dotada de una connotación significativa previa. Esto lo podemos constatar en el siguiente extracto señalado por Erika Fischer-Lichte:

Esto significa que también el cuerpo, en su particularidad material, es el resultado de una repetición de determinados gestos y movimientos. Únicamente este tipo de actos dan lugar al cuerpo como algo individual, sexuado, étnico y culturalmente marcado. Así pues, la identidad – como realidad corporal y social – se constituye siempre a través de actos performativos. 'Performativo' significa en este sentido, sin duda, como en Austin: constitutivo de realidad y autoreferencialidad (Fischer-Lichte, 2011, p.55)

Tal como ha sido presentado desde la visión de Max Herrmann, el cuerpo acontece en el espacio y, por tanto, aparece como un material signifiante en escena. El cuerpo en escena viene a ser una materialidad presente, que no es olvidada del todo. En ello radica

la puesta en valor que señala Adolphe Appia sobre el actor en escena, en la que señala que “la plasticidad requerida por el actor apunta un efecto completamente diferente, porque el cuerpo humano no busca producir la ilusión de la realidad ¡dado que él mismo es realidad!” (Appia, 2015, p.58). En ese sentido, la presencia gatilla materialmente cuestionamientos al entender el por qué está en aquel espacio determinado. La capa de significado, proviene desde una capa interpretativa, que es posterior al cuerpo en escena.

[Max Herrmann] Desplazó el foco de interés del cuerpo como portador de signos – como expresión y transmisor de determinados significados – al ‘cuerpo real’, es decir, de su estatus sígnico a su estatus material (...) Herrmann excluía completamente la cuestión de la recreación de una realidad ficticia sobre el escenario y la de los posibles significados atribuibles a la apariencia externa de los actores y sus acciones. (Fischer-Lichte, 2011, p.71)

Tal como les señalaba anteriormente, para muchos artistas de las vanguardias este era un principio fundamental en la creación escénica. Para directores como Meyerhold (2015) era de vital importancia que el espectador fuera un agente activo en la creación, en las que, según lo que explica Fischer-Lichte (2011), “los actores tenían que renunciar a transmitir significados al espectador y centrar su tarea a generar sensorialidad” (p.279). Bajo esta mirada, los creadores de artes escénicas no se sitúan en un lugar de superioridad discursiva; sino que, más que entregar un contenido narrativo y dirigido, buscan la apertura de la reflexión, de manera de instalar y potenciar la posibilidad de hacerse preguntas a partir de la obra. Por esta razón es muy importante el aporte que han entregado los estudios teatrales, las vanguardias históricas y la práctica de la performance a partir de los años ´60, para entablar un diálogo real con los espectadores, en tanto los creadores no tengan por misión entregar un mensaje masticado, sino que materiales significantes que gatillen la reflexión individual de los receptores de la experiencia artística. Para Fischer-Lichte (2011), los significados deben ser entendido en la lógica de “emergencias”, desde donde aparece un sentido ajeno a la voluntad consciente de los receptores, que es gatillada por las experiencias individuales que poseen y padecen los espectadores.

ESTRATEGIAS DE ACERCAMIENTO

El presente capítulo describirá los ejercicios prácticos que han permitido entender una aproximación a los procedimientos de creación del teatro y los nuevos medios. En esta revisión observaremos cómo lo técnico ha permitido indagar más allá de lo perceptible y, en ese sentido, cobra relevancia que los medios tecnológicos ingresen en el plano del trabajo escénico, como un soporte que permita canalizar la posibilidad de contemplación de ciertas materialidades desde distintos puntos de vista.

...nuestra época está caracterizada por la mecanización, irresistible proceso que abarca todos los dominios de la vida y el arte (...) las nuevas posibilidades abiertas por la técnica y los continuos inventos que frecuentemente crean bases nuevas y permiten la realización de las más audaces concepciones de la imaginación o al menos, hacen adivinar su proximidad (Ceballos, 1992, p.237)

Como hipótesis de trabajo considero que la irrupción de los campos disciplinares deviene desde las preguntas de creación que se establecen. La instalación de cámaras en el espacio escénico es algo que ha sido utilizado desde que la tecnología ha estado disponible, pero son pocos los trabajos que han indagado en la especificidad del uso de la cámara como reflexión misma de la escena. La pregunta sencilla que emerge es entender si lo planteado escénicamente daría como resultado reflexiones similares de no contar con aquella mediación.

Es importante destacar que, según la literatura (Bourriaud, 2014; Groys, 2005) y lo propuesto en este proyecto, la inclusión de los nuevos medios no tiene por inquietud buscar algo nuevo, sino entender cómo las relaciones permiten apuntar a preguntas que requieren de un efectivo entramado de técnicas, que hasta la fecha se consideran dissociadas, y que permitan potenciar el análisis al interior del campo escénico. Tal como señala Gerfried Stocker (s/a), director de Ars Electronica Center en su presentación sobre *The Art of Tomorrow*:

Media art thus does not reign supreme as a result of the images and sounds that it is able to marshal and dispatch, but rather due to the quality with which the explicit characteristics

of the employed media are orchestrated (...) the products of this art shift from object to process (p.13)¹⁹

La técnica en los últimos siglos nos ha permitido observar lo que a primera vista y con nuestros sentidos no era perceptible, posibilitando no solo tener un conocimiento más profundo del entorno en el que estamos inmersos, sino también la reflexión y apertura de nuestra consciencia. No cabe duda que las observaciones astronómicas del siglo XVI no solo derriban las teorías sobre el universo que se tenían hasta el momento, sino que, por un lado, permiten generar una base para el desarrollo del conocimiento futuro y, por otro, abren la posibilidad a la imaginación de los universos posibles. Muchas teorías hasta hoy son meras conjeturas que la ciencia valida como una forma de proyectar un camino hacia el conocimiento.

3.1 INDAGACIÓN MATERIAL

La descripción de ejercicios que se presentan a continuación, corresponden a exploraciones bajo dos sencillas ópticas. Por un lado, la de reconocer materialidades que en sí mismas tengan cambios evidentes de estado, teniendo ambiguamente el criterio de que la materialidad se presentara bajo una óptica de lo teatral. En este punto me parece importante destacar que no utilizaré el termino *teatralidad* acuñado en los estudios teatrales, porque forzaría a que todo puede ser teatro, entendiendo la fórmula que proviene del estructuralismo que teatralidad correspondería a todo menos el texto, es decir, desde relaciones de status entre individuos, roles que se asumen, espacios que pueden ser habitables e incluso materialidades. En la definición de Balme:

Puede entenderse como la práctica discursiva o bien como una práctica performativa mediante la cual el teatro (como institución y como forma estética) se intercepta con contextos culturales amplios (...) No es posible localizar los campos de la teatralidad dentro de una sola definición, periodo o práctica (...) La teatralidad es una perspectiva cultural interdisciplinaria, más que un enfoque puramente estético, que se aplica a un amplio rango de fenómenos. (Balme, 2013, pp.156)

¹⁹ [Traducción] El arte de los medios no está triunfando como resultado de las imágenes y los sonidos que puede generar y transmitir, sino por la calidad con que se orquestan características explícitas de los medios empleados.

En este ejercicio, la búsqueda es mucho más específica, y corresponde a un material que pueda generar mutaciones que den cuenta de cierta performatividad del mismo. La segunda óptica, y en relación al punto anterior, es que esta mutación material exija de ser observado, es decir, que exista una característica puntual que posibilite la contemplación.

Una primera indagación material permite entender cuáles podrían sufrir mutaciones de manera intrínseca, es decir, que los cambios producidos sean por las propias condiciones del material y no se deba a circunstancias externas. Es así, como a partir de la idea de lo objetual como un agente performático en sí mismo, es que se inició la búsqueda de materiales que fueran capaces de generar una auto transformación a partir de la reacción con el entorno por el solo hecho de estar presentes. Por ello, comencé a trabajar con el agua, al ser un elemento capaz de transformarse a partir de simples estímulos. Se elaboraron una suerte de huevos de hielo [imagen N° 20], los que en un inicio se hicieron con bombas de agua y, posteriormente, con globos. A partir de este simple material, se colgaban estos globos de hielos, permitiendo observar cómo se iban derritiendo al reaccionar con la temperatura ambiente.

Imagen N° 20



Ejercicio *Interruptus Criogenia*
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 21



Ejercicio *Interruptus Criogenia*
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 22



Ejercicio *Interruptus Criogenia*
Fotografía: Pablo Cisternas

El deshielo de estos huevos era progresivo. En un inicio existía poca desmaterialización de sólido a líquido; pero, a medida que aumentaba el estado físico del elemento, se generaba una progresión mayor del descongelamiento. Los huevos de hielo mantienen una temperatura inferior, pero a medida que se iba descongelando, generaba mayor captura de calor, provocando que el elemento sólido comience a cambiar de estado de manera progresiva. En esta simple instalación, el objeto altera sus capacidades intrínsecas al reaccionar con la temperatura ambiente.

En esta indagación de los huevos de hielo, se juega con la inserción de diversos objetos que se hidratan al interior de éste, lo que principalmente estaban asociados a alimentos: harinas, avenas, cuscús. El material que permite una mayor expansión, y que visualmente no contamina la totalidad del huevo de hielo son las legumbres. Estas se expanden ante la hidratación y posteriormente se congelan quedando insertas al interior del huevo de hielo. Las legumbres pueden aumentar entre dos a tres veces el tamaño original, por lo que se vuelve interesante al presentar una nueva cápsula al interior de la cápsula globo de hielo. Con estas figuras, también se realizó la instalación de ser colgadas, permitiendo la caída de las legumbres con el paso del descongelamiento de los huevos.

Imagen N° 23



Ejercicio *Interruptus Criogenia*
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 24



Ejercicio *Interruptus Criogenia*
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 25



Ejercicio *Interruptus Criogenia*
Fotografía: Pablo Cisternas

En esta suerte de indagación de la performatividad de los materiales, una de las riquezas que sitúan la selección del elemento líquido en sus distintos estados, se encuentra en relación a que es un elemento que posee un recorrido (cambios de estado) a partir de las propias particularidades del objeto, y que a menos que se realice una manipulación del ambiente, el material no puede volver a su condición anterior.

Al paso de revisar esta materialidad, comienzo a observar a partir de otro concepto: lo efímero. Si bien podemos acelerar el descongelamiento del huevo de manera muy acelerada, al insertar una fuente calórica como una estufa, la operación contraria de congelamiento siempre será mucho más lenta. Entonces el siguiente paso, es el de entender desde qué mecanismos podríamos devolver aquel estado original del elemento en un breve lapso de tiempo. Es ahí donde comienza la investigación en torno a provocar un congelamiento inmediato del agua o, al menos, disminuir el tiempo de transformación de líquido a sólido.

En esta búsqueda se indaga con distintas estrategias, explorando desde la incorporación de sal para un congelamiento acelerado del agua, en el que la cristalización permite amarrar de manera más abrupta la solidez del agua. Este tipo de experimentación es muy común en internet, pero genera una semisolidés del agua, transformando a una suerte de escarcha, pero no permite una perfecta dureza del material. Posteriormente se trabaja con barras de hielo seco, el cual, a través de la reacción con alcohol, aceleraba más aún la transformación. Este experimento sí permitió generar una mayor solidificación del agua, pero las cantidades necesarias para dejar sólido un globo de agua eran bastante grandes. Por otro lado, el problema que tiene esta reacción es que congela la zona superficial del globo, por ende, el descongelamiento era mucho más acelerado que con las figuras de hielo originales. La experimentación que tuvo mayor éxito fue la realizada con ayuda del profesor Nicolás Yutronic, de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Chile, al hacer reaccionar el agua con nitrógeno líquido, como se puede apreciar en las imágenes N° 26 y N° 27. El nitrógeno permitía acelerar el cambio de líquido a sólido en alrededor de 30 segundos, aunque el deshielamiento es mucho más acelerado, por las mismas razones señaladas anteriormente. No se conseguía obtener un hielo totalmente sólido. Esta fue la experimentación que mejor logro tuvo sobre el congelamiento inmediato.

Imagen N° 26



Ejercicio *Interruptus Criogenia*
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 27



Ejercicio *Interruptus Criogenia*
Fotografía: Pablo Cisternas

Analizando los cambios inmediatos de congelamiento o descongelamiento, comenzó una exploración a partir de la reacción de otros elementos. En este caso se trabajó con el fuego, como una forma de tensión con el soporte hielo que lo cobijaba, congelando el agua con un interior de pita acerada, que permitiera prender la mecha. Esta revisión del material en oposición, permite entender la anulación de un elemento de manera mutua. El

fuego no termina acelerando el deshielo, sino que a medida que se descongela el agua la mecha sigue prendida. La combustión genera una leve fumarola de color negro, al reaccionar con el agua solidificada y el calor de la mecha va secando la humedad de la pita acerada.

Imagen N° 28



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

En la transformación del agua de líquido a sólido se observó la transformación que provocaba el agua con otros elementos. Después de revisar diversos materiales, pareció interesante el trabajo con la desintegración de pastillas. Se revisaron diversas cápsulas y pastillas y las cápsulas de hierro parecieron más interesantes visualmente, ante la belleza que tenía la misma cápsula por lo que contenía a su interior.

Imagen N° 29



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 30



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 31

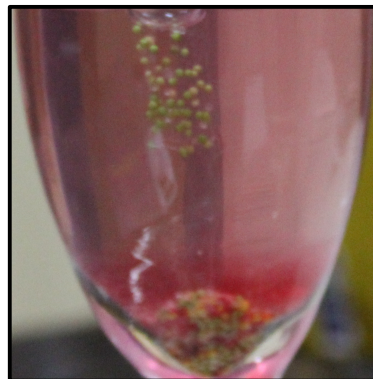


Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Se realizan grabaciones de la cápsula. En un lapso de alrededor de cinco minutos comienza a deshacerse la primera capa del envoltorio, como se puede observar en la imagen N° 31. Una vez que esta suerte de membrana se deshace, las partículas interiores

se disuelven en el agua, contaminando todo el recipiente. En este ejercicio, nuevamente se intenta buscar formas de aceleración de la desintegración a partir de revisar la reacción por crear condiciones similares las del cuerpo humano. Se trabaja con ácidos orgánicos (vinagre blanco, limón) y la temperatura del agua. Luego de algunas pruebas se identifica que la temperatura nuevamente es la que posibilita la aceleración de la ruptura de la cubierta de la cápsula.

Imagen N° 32



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Al realizar estos ejercicios de reacciones materiales, se constata que uno de los ejes principales del trabajo es el acto de presencia y contemplación del objeto. Esto sucedía desde la instalación de los huevos de hielo colgados, observando su desmaterialización, como las pastillas comienzan a reaccionar, despertando la curiosidad de los cambios materiales que suceden al interior del cuerpo humano al ingerir un medicamento.

En esta lógica de contemplación y, a partir de la revisión del agua en sus estados líquido y sólido, pareció pertinente la indagación del fuego como otro elemento que es capaz de generar una transformación de los elementos. Se revisan distintos materiales que puedan generar un cierto recorrido, y los que funcionaban a partir de surcos de metal fueron los más interesantes de observar. De estos materiales, las virutillas de cocina fue el más estable para general los recorridos, porque permitía un camino más largo de un punto a otro.

Las siguientes imágenes muestran tres estados: uno de inicio del fuego y transmisión en la red de hilos de metal de una virutilla, el segundo cuando el fuego se encuentra en su momento de clímax y, el último, en el momento de ocaso del fuego.

Imagen N° 33



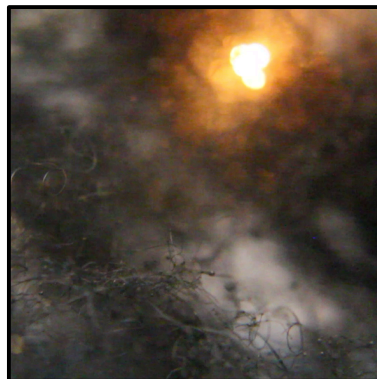
Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 34



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

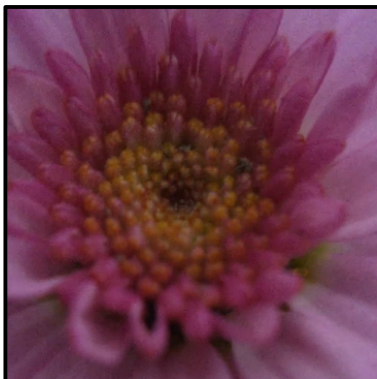
Imagen N° 35



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

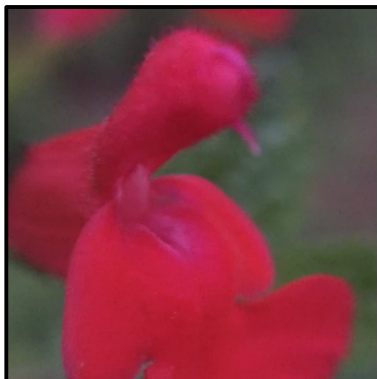
Posterior a esta revisión de materiales, me centré en la presencia y contemplación, como conceptos claves en la revisión de los elementos. Dado que mis estímulos iniciales de abrir los campos perceptivos estaban en relación a la escala de la naturaleza, en tanto átomo y galaxia son dimensiones inalcanzables a mi percepción, me pareció relevante recoger imágenes desde la misma naturaleza, indagando en plantas y pudiendo observar todas las particularidades que ellas presentaban. Se realizaron pequeños videos haciendo recorridos como si fuera una suerte de *drone* recorriendo desde lo alto toda su estructura. Se realizan tomas también de la tierra, troncos de árboles, del mismo pasto u objetos que han invadido aquellos lugares. Este recorrido obligó la necesidad de poder aumentar la capacidad de la imagen, utilizando un lente macro que permitían capturar más detalladamente la imagen que se registraba.

Imagen N° 36



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 37



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

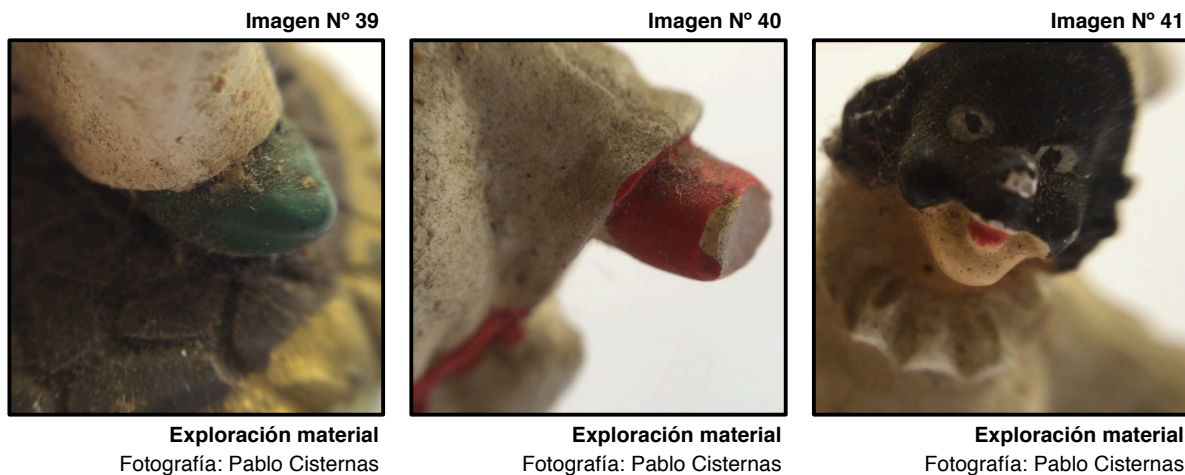
Imagen N° 38



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Estos recorridos de la naturaleza dan pie a reflexionar en torno al encuadre, a lo que queda fuera y lo que se deja como parte de la composición. En algunos casos, el aumento del video es a tal nivel, que se termina deformando la misma imagen. En el segundo cuadro presentado anteriormente, se observa un fragmento de flor, que da una sensación ambigua del contenido de la imagen.

A partir de este recorrido de materiales de la naturaleza con un lente que amplificara la imagen, se comenzó a revisar objetos. En ellos se indagó en diversas figuras de pequeño tamaño observando los rasgos imperceptibles a simple vista. Tal como se observa en las siguientes imágenes, la suciedad y las fallas de las figuras son parte importante del descubrir la imagen en su particularidad, aquello que no es tan detalladamente perceptibles al verlo a una escala normal. La imagen N° 39 da cuenta de un particular tipo de suciedad, que en tamaño normal se observa como simple polvo en la pequeña figura, pero al ver de cerca se constata lo particular del posicionamiento de aquella suciedad, y que incluso existen zonas del zapato que no están cubiertas con polvo.



La indagación con el lente macro y los hallazgos encontrados en relación a la suciedad del objeto, obliga a entender cómo la mediatización del aparato tecnológico nos permite no solo entrar en las particularidades del objeto, sino que son una herramienta que, al mostrar lo desconocido, posibilita la contemplación.

3.2 CAMBIOS DE ESCALA

Desde aquí la revisión de materiales cambió totalmente de enfoque y se comenzó a centrar en el procedimiento de operación de lo medial. El lente macro posibilitó materializar la hipótesis planteada respecto a la idea de los micro mundos que se constituyen al interior de lo no perceptible, como una forma de poder acceder a ese campo de visión en una operación bastante sencilla de amplificación de la visualidad. Cabe destacar que el concepto de macro proviene del término *fotomacrografía* (Nieto, 2015), que refiere a la técnica de retratar elementos de pequeña escala.

Este ejercicio se comenzó a concebir desde la contemplación de los objetos, al observar que existen planos que no son visibles en una primera mirada, lo que posteriormente se traducirá en el juego escénico de los planos de inmersión. En este caso, los materiales son develados en toda su magnitud, observando a través de encuadres específicos a modo de zoom, una nueva configuración existencial.

Un ejercicio realizado fue tomar imágenes y videos de té chai. En una mirada de escala humana, sólo se observan hojas y tallos de manera reconocible [imagen N° 42], pero que le dotan una menor importancia a su existencia. Al acercarnos a través de la mediación del lente, observamos las particularidades de ellos. Las distintas texturas que poseen y nuevamente los micromundos que se contienen. Es así como en el último encuadre observamos el detalle y particularidad de un clavo de olor, en el que podemos observar no solo la textura, sino también la gran diversidad de tipos de color que éste posee.

Imagen N° 42



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 43



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 44



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Posterior a ello, se exploran diversos tipos de té. Las siguientes imágenes corresponden a roibos un tipo particular de arbusto africano, del cual se observan tallos de madera que pueden muy bien imitar el suelo de ciertos bosques del sur, con otro tipo de elementos naturales, pero a distinta escala.

Imagen N° 45



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 46



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 47



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Estas ramas en particular develan un colorido mucho más grande que el que uno puede observar a primera vista. De cierta forma, el ejercicio aquí presentado tiene que ver con el aprender a observar la realidad y entender que lo teatral no solo está en el plano de la relación social como se ha planteado, sino que además se constituye en la misma acción que provoca la contemplación de los objetos. Las imágenes a continuación, muestran otras indagaciones a partir de materiales secos, en los que se observan coloridos que no son vistos a escala normal. En la imagen N° 48 se constata un verde en las ranuras, o diminutos puntos anaranjados en las pepas de la imagen N° 50.

Imagen N° 48



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 49



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 50



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

En estos planos de contemplación desde un lente macro, se indagó en materiales que tuviesen estructuras más complejas al incluir líquido en su interior, observando lo que acontecía con los huevos de hielo, en tanto el líquido como un elemento que se desplaza en el objeto. Se revisaron diversas frutas como naranjas y frutillas, que permitían este ejercicio, dado que comparativamente se podían observar diferencias en su superficie. Como se constata en la imagen N° 53, la superficie de la frutilla es totalmente distinta a la hoja, la primera es más brillante y de sensación lisa, la segunda presenta mayor opacidad e incluso se observa el detalle de pequeños pelitos imperceptibles a una escala humana de visibilización.

Imagen N° 51



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 52



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 53



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

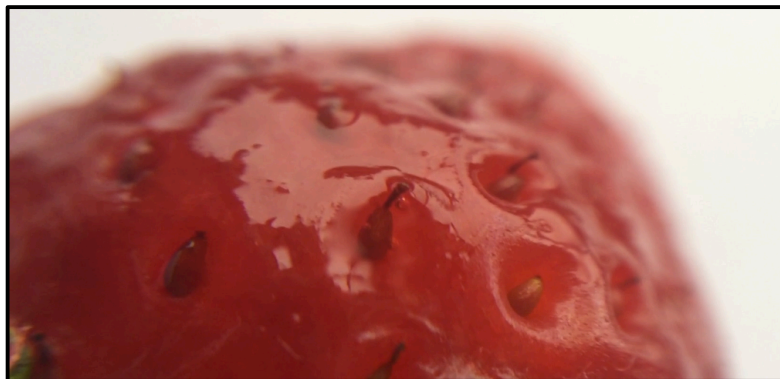
El recorrido de las frutillas nuevamente fue desde el concepto del paneo de un territorio, en el cual se va indagando por distintas áreas del objeto. Los videos se inician desde un sector, redescubriendo la superficie y observando los cambios de la materialidad.

Imagen N° 54



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

Imagen N° 55



Exploración material
Fotografía: Pablo Cisternas

La indagación en estas texturas llevó a que el ejercicio de observación se desplazara al cuerpo humano. Se observa en este caso la piel, como un material de indagación, donde al acercarse con el lente se observan las líneas de discontinuidad del color de piel o los maquillajes, las texturas de la piel o los labios de manera más detallada.

Imagen N° 56



Exploración material
Fotografía: Jorge Valenzuela

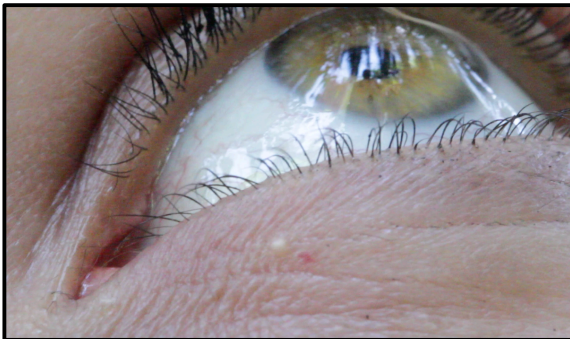
Imagen N° 57



Exploración material
Fotografía: Jorge Valenzuela

En las indagaciones del cuerpo aparece el mismo cuerpo como soporte o lente de reflexión del elemento externo. El ojo, en tan amplitud, llega a ser una suerte de pantalla sobre otro espacio, permitiendo el acontecimiento e irrupción de otros materiales desde la visualidad.

Imagen N° 58



Exploración material
Fotografía: Jorge Valenzuela

Imagen N° 59



Exploración material
Fotografía: Jorge Valenzuela

Las teorías referidas a la expansión del universo y los nuevos alcances de la astronomía nos han dado pruebas concretas de lo pequeño e imperceptible de nuestra realidad en la escala del universo. Pero, por otro lado, tenemos pequeños universos tan complejos como este, en cada uno de los elementos que nos rodean e incluso en nuestro cuerpo. Nuestra percepción solo nos permite conocer un aspecto muy acotado de nuestra realidad, existiendo sonidos y descripciones particulares del mundo que somos incapaces

de observar. Al realizar estos ejercicios se experimenta una vivencia distinta del mundo, al poder percibir estos micro lugares, que son parte de nuestra existencia.

Los ejercicios de aproximación que aquí se han esbozado levantan un recorrido de materiales desde sus propiedades intrínsecas, y cómo se van develando micro-mundos contenidos en el recorrido de estas. Se ha utilizado como estrategia, el uso de la proyección de un video en vivo que permita amplificar visualmente las imágenes. Jussi Parikka (2012), indaga en torno a la materialidad del polvo, observando como la mayoría de los elementos que nos rodean son parte constituyente de lo que somos, pero que no somos capaces de percibirlos. Dentro de este foco el ejercicio práctico se concibe a partir de una correlación de acciones, construidas a partir de un recorrido que va develando estos micro-mundos. Esta no es una nueva mirada desde la observación científica, sino que la de enfocar lo propiamente teatral, en la lógica de aproximarnos contemplativamente a los elementos reales presentes en un espacio determinado.

Lo material agencial está en el germen de los ejercicios que aquí se presentan, en tanto lo real irrumpe en la escena, siendo una existencia presente, pero que no puede ser percibida de manera no mediada. En este caso, lo material será considerado como un cuerpo performador en escena, tomando en consideración lo propuesto por Latour (2001) sobre la agencia del objeto. El objeto se convierte en un actor relevante en la construcción, considerando cómo este elemento cobra una relevancia tal en el proceso de creación y es un discurso en sí mismo, en tanto presencia. Es por ello que cabe la pena visitar el concepto de *teatro posdramático* a partir de la inclusión de los nuevos medios en la escena teatral. Tal como se ha mencionado, el *teatro posdramático* es un concepto instalado por el teórico alemán Hans Thies Lehmann (2013), que da cuenta de una serie de experiencias escénicas que se enmarcan posterior a la década de los años 60 y que se caracteriza por la eliminación de la centralidad de lo literario como construcción y base de la creación escénica. En este sentido, el ejercicio de contemplación del espectador es una manera forzada de indagar en cómo se construye una dramaturgia, no desde un plano literario, sino desde un plano perceptivo, donde el recorrido deviene desde las acciones que acontecen en el espacio, razón por la cual en este escrito he denominado dramaturgia de las acciones.

En la acción de comer, que se puede constatar desde el video en proyección aumentada, se observa una serie de detalles que no son percibidos en la escala habitual del ser humano. La imagen N° 60, da cuenta del simple acto de comer, que tiene una derivación de diversas acciones, desde el masticar, los jugos gástricos del que lo come, los jugos que explotan de la fruta que es mutilada por los dientes, el brillo de la fruta y los dientes, cómo se mezclan los líquidos del cuerpo con lo de la fruta.

Imagen N° 60



Exploración material
Fotografía: Jorge Valenzuela

Se realizan diversos videos en torno al acto de comer, observando como la fruta se desmaterializa al ser triturada. Es aquí donde emerge otra operación y dificultad significativa desde la amplificación: el sonido. ¿Cómo poder amplificar la percepción del sonido? Cómo es posible poder poner a disposición la sonoridad de la explosión del jugo de la fruta al ser triturada, la mezcla de la salivación de quien lo come. ¿Existirá un sonido en el acto de masticar? La etapa que parece lógica es la de poder ingresar en este micro mundo, entendiendo la sonoridad total de aquel espectáculo, la de un simple acto de comer, que, ante el zoom de la amplificación dotada por la tecnología, la prepara como un acto contemplativo de una acción como si no fuera cotidiana.

3.3 PLANOS DE INMERSIÓN

El último ejercicio desarrollado denominado planos de inmersión, se centra en el punto central de la linealidad presentada en el objetivo específico dos de este proyecto, que busca levantar una maqueta de obra, que rompa el eje de construcción teatral a partir de una dramaturgia, pero deconstruyéndola internamente en el tránsito de una escenificación basada desde la palabra, hasta llegar a un estado de contemplación de los materiales que componen la escena.

Para ello siempre me fue claro qué de trabajar con un texto dramático, debía realizarlo con una dramaturgia que fuera lo suficientemente potente para entrar en un estado de realismo profundo. Si bien se escoge una dramaturgia traducida, lo que conlleva otro tipo de problemas asociados a la pérdida de la riqueza de la misma palabra que se pone en escena, me interesaba enfocarme más que nada en el modelo de micro estructuras basadas en unidades, acciones y subtextos, por ende, un texto en otro idioma podría realizarse sin mayores pérdidas bajo este objetivo.

Imagen N° 61



Imagen de ensayo

Tania Novoa, Antonia Aldea
Fotografía: Pablo Cisternas

Para el presente ejercicio se escogen las últimas tres escenas de la obra *Pelikanen* [El Pelicano] del autor sueco August Strindberg. Otro requisito, es que la representación se

realizara con una vestidura que llevara a una época distinta a la actual, por dos razones. La primera basada en la interpretación, que el vestuario permitiera cierta rigidez en la composición espacial de los intérpretes. Como se observa en la imagen N° 61, los vestuarios femeninos implicaban entender una forma particular de desplazamiento, ante la rigidez de los corset y lo largo de los mismos trajes, moldeando una forma especial de movilidad que permitía entrar a un estado particular de ficción. Como segunda razón, cumple una función estratégica de poder develar a los operadores técnicos de manera progresiva, de esta manera los vestuarios de época son utilizados por los tres personajes y una de las operadoras técnicas, lo que se puede observar más adelante en las imágenes N° 92 y N° 93, para dar paso a la visibilización de escena del procedimiento técnico.

El modelo de análisis descriptivo del proceso, ha sido construido para articular las distintas variables analizadas en el montaje: texto dramático, decisiones de dirección, partitura física de los intérpretes, composición espacial y composición de planos. El trabajo desarrollado se basa en la agrupación de tres signos de exposición escénica, rearticulados según los conceptos y modelos expuestos en los referentes de creadores escénicos del periodo de vanguardias, mencionados en el capítulo anterior:

- Signos primarios: partitura y espacio
- Signos secundarios: medios técnicos teatrales tradicionales
- Signos terciarios: amplificación sonora y visual en macro

El levantamiento de las escenas se fue construyendo a partir del análisis del texto dramático, en la lógica de planos de visualización espacial. Entrando desde planos espaciales a planos compositivos para dar paso a la imagen en macro. Se realiza un trabajo acotado de partitura corporal en el espacio. Esto tiene que ver con la hipótesis práctica levantada en el laboratorio, donde se logra entender la lógica de relación entre el teatro y los nuevos medios, exigiendo una lógica distinta de puesta en escena, según lo planteado por Ceballos en torno a Eisenstein:

Sergei E. acostumbraba afirmar: el drama se divide en actos, los actos en escenas, las escenas en su puesta en escena, pero en el cine la división va más allá: la puesta en escena se fragmenta en nudos de montaje, y el nudo de montaje en cada uno de los encuadres (Ceballos, 1992, p.129)

Por esta razón, el foco central del ejercicio fue levantar una partitura espacial con los cuerpos. Se entenderá cómo partitura (Pavis, 2000) aquella organización del cuerpo en el espacio escénico, que será la composición espacial que se irá construyendo a medida que avanza la progresión del ejercicio. La subpartitura (Pavis, 2000), refiere a la interpretación generada a partir de aquellos desplazamientos y movimientos. Coloquialmente en teatro, la distancia entre la partitura y subpartitura es denominada como acción marcada, es decir, un desplazamiento o movimientos fijados (partitura), pero que no poseen una acción orgánica al interior de la escena.

La imagen de la escena inicial parte con el espacio en penumbra, no existiendo iluminación de la sala, sino que desde una luz externa que permita tenuemente identificar los cuerpos y movimientos en el espacio. Todas las voces de los diálogos se escuchan en el espacio en vivo, sin apoyo técnico.

Imagen N° 62



Partitura espacial ensayo
Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

Imagen N° 63



Partitura espacial ensayo
Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

(Entra el hijo discutiendo, algo bebido)

Federico. Y por cierto el pelícano nunca alimento con su sangre a sus polluelos.

Madre. Si tienes alguna queja de mí, dílo.

PELIKANEN (1907)
El Pelicano
Fragmentos
August Strindberg
Traducido por Albert Herranz

El hijo inicia el diálogo discutiendo desde fuera de la sala, presentando la existencia de un espacio externo que también es parte del lugar de representación. La sonoridad es distinta, dado que se imposta en otra dirección. En esta entrada los personajes de la madre y Federico (hijo), entablan un diálogo en un plano horizontal.

Imagen N° 64



Partitura espacial ensayo

Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

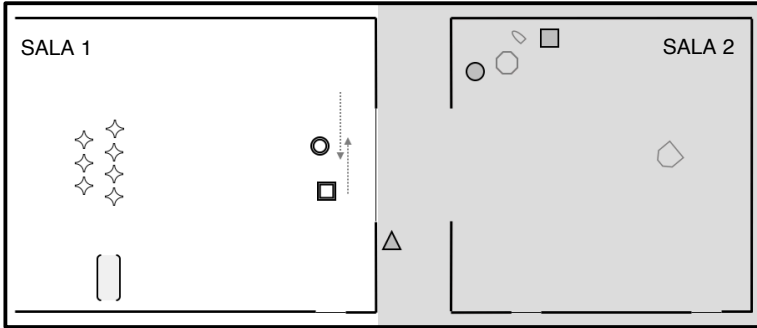
Federico. Mira mamá, si no estuviese un poco borracho, no podría hablarte con franqueza porque no me atrevería. He leído la carta de papá, la que robaste y tiraste.

Madre. ¿No sé de qué carta me hablas?

PELIKANEN (1907)
El Pelicano
Fragmentos
August Strindberg
Traducido por Albert Herranz

El juego de status es continuo durante toda esta escena de reproches. Los desplazamientos se realizan en la horizontal del espacio escénico, configurando los focos de los actores desde distintos frentes. En la imagen N° 65 se constata que la madre tiene el foco mostrando el frente contrario al público, mostrando giros de la partitura en todas las direcciones posibles.

Cuadro N° 1



Estructura de desplazamiento escénico
Procesamiento de la imagen propio

Figuras

- Círculo blanco: madre.
- Cuadrado blanco: hijo.
- Estrellas cuatro puntas: espectadores.
- Paréntesis: operador sonido.
- Figuras con fondo oscuro: operadores.
- Flechas: direcciones posibles.
- Líneas gruesas: muros.
- Líneas delgadas: puertas.
- Fondo oscuro: espacio no visto.

Imagen N° 65



Partitura espacial ensayo
Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

PELIKANEN (1907)
El Pelicano
Fragmentos
August Strindberg
Traducido por Albert Herranz

Federico. Siempre mintiendo. Aún me acuerdo de cuando me enseñaste a mentir por primera vez... Y de la primera vez que me mentiste ¿Te acuerdas?

En esta composición espacial el estatus de los personajes se observa por el movimiento corporal de los personajes. Es una primera capa de aproximación, donde la partitura está en función directa con lo que evidencia la palabra en la dramaturgia. Los juegos de poder se evidencian al paso que los cuerpos se ven disminuidos frente al otro, y en algunos segmentos del texto, donde existe el desplazamiento de un status a otro, existe paridad

en la composición visual de ambos cuerpos, estando frente a frente, tal como se puede observar en la imagen N° 66.

Imagen N° 66



Partitura espacial ensayo
Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

Madre. ¡Basta Federico, por favor!

Federico. ¿Sabes por qué soy tan débil? Porque nunca me diste de pecho. Me crié con el biberón que me daban las niñeras. Mírame Pelicano! Tu sabes muy bien como asesinaste a mi padre, cómo lo empujaste a la desesperación, un crimen que no castiga la ley.

PELIKANEN (1907)
El Pelicano
Fragmentos
August Strindberg
Traducido por Albert Herranz

Las recriminaciones planteadas en el texto se van generando continuamente en un juego de status entre los dos personajes, hasta que la madre sale de escena. En aquel texto de diálogo con la madre ya fuera del espacio escénico, el hijo dialoga con la madre a la distancia, jugando con distintos niveles espaciales y focos. En la imagen N° 68 se observa cómo la voz del hijo se dirige al plano espacial que no se observa en la escena y luego, a la vez que recuerda al padre, va deshaciéndose en el muro, partiturizando el texto a partir de niveles y focos en una imagen contenida por recuerdo.

Imagen N° 67



Partitura espacial ensayo
 Fotografía: Jorge Valenzuela
 Procesamiento de la imagen propio

Imagen N° 68



Partitura espacial ensayo
 Fotografía: Jorge Valenzuela
 Procesamiento de la imagen propio

PELIKANEN (1907)
 El Pelicano
 Fragmentos
 August Strindberg
 Traducido por Albert Herranz

Madre. ¿No crees que ya has hablado suficiente?

Imagen N° 69



Partitura espacial ensayo
 Fotografía: Jorge Valenzuela
 Procesamiento de la imagen propio

Imagen N° 70



Partitura espacial ensayo
 Fotografía: Jorge Valenzuela
 Procesamiento de la imagen propio

Imagen N° 71



Partitura espacial ensayo
 Fotografía: Jorge Valenzuela
 Procesamiento de la imagen propio

Federico. Un día papá dijo en un ataque de cólera, que la naturaleza había hecho de ti una inmensa impostora... que no habías aprendido como los demás niños a hablar sino a mentir... (madre se va) que siempre te las arreglabas para sacudirte el yugo de tus obligaciones para así poder irte de fiesta... Aún recuerdo la noche que estando Gerda agonizando te fuiste a ver una opereta. Recuerdo perfectamente tus palabras: “bastante dura es la vida ¿para qué hacerla más difícil?”. Papá decía: Aunque la pongan en el banco del tormento, tu madre es absolutamente incapaz de admitir una falta o confesar una mentira...” Sé que en tu matrimonio hubo otros secretos, cosas que he intuido, que han despertado mis sospechas, pero que nunca he querido admitir.

PELIKANEN (1907)
 El Pelicano
 Fragmentos
 August Strindberg
 Traducido por Albert Herranz

Aquí se presenta la primera ruptura espacial, abriendo a una sala contigua en continuidad a la escena siguiente entre Gerda (hija) y la madre. En este plano es el hijo el que rompe la espacialidad para entrar a un segundo plano de acción.

Imagen N° 72



Partitura espacial ensayo
 Fotografía: Jorge Valenzuela
 Procesamiento de la imagen propio

Imagen N° 73



Partitura espacial ensayo
 Fotografía: Jorge Valenzuela
 Procesamiento de la imagen propio

El hijo sale de cuadro por un espacio intermedio entre ambos espacios escénicos. El espacio de fondo se encuentra iluminado con luz eléctrica alógena, presentando un cambio en la iluminación respecto a la escena anterior. [Los dibujos no muestran los

cambios lumínicos para poder mostrar específicamente las composiciones espaciales desarrolladas en el ejercicio]. La Madre se encuentra sentada al centro del escenario.

Imagen N° 74

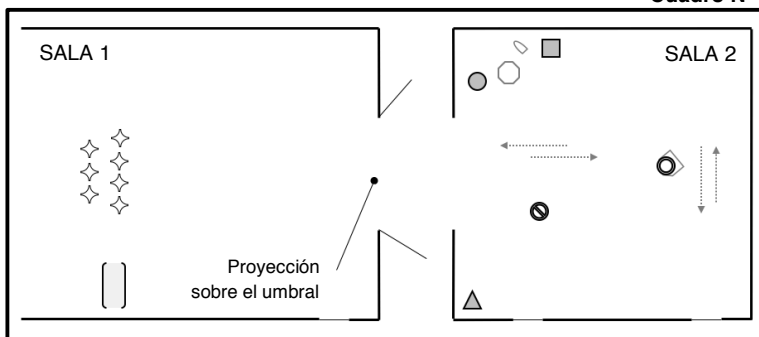


Partitura espacial ensayo
Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

PELIKANEN (1907)
El Pelicano
Fragmentos
August Strindberg
Traducido por Albert Herranz

Federico. Siento un desprecio tan enorme por la vida, la humanidad, la sociedad y por mí, que ni siquiera tengo ganas de hacer el menor esfuerzo por seguir viviendo (abre la puerta).

Cuadro N° 2



Estructura de desplazamiento escénico
Procesamiento de la imagen propio

Figuras

- Círculo blanco: madre.
- Círculo blanco tachado: hija.
- Estrellas cuatro puntas: espectadores.
- Paréntesis: operador sonido.
- Figuras con fondo oscuro: operadores.
- Flechas: direcciones posibles.
- Líneas gruesas: muros.
- Líneas delgadas: puertas.

El resto de las escenas se realizan a partir de la mediatización de amplificar el sonido desde la otra sala. De esta forma, el sonido comienza a ser mecanizado a partir de llevar

el sonido de la pieza del fondo a la de la primera sala donde se encuentra el espectador. La primera acción que da por iniciada la escena es con el texto de la madre: “no apagues”, seguido de la hija apagando la luz de sala (alógena), para dejar la luz de sala teatral. Se evidencia dos tipos de calidades de iluminación, la primera que iluminaba todo el espacio, y la segunda, que concentra y limita los cuerpos en el espacio.

Imagen N° 75



Partitura espacial ensayo
Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

PELIKANEN (1907)
El Pelicano
Fragmentos
August Strindberg
Traducido por Albert Herranz

Madre. (A la hija, respecto a la luz) No apagues.

La hija parte desde el afore que está entre la sala 1 (espectadores, escena 1: hijo y madre) y la sala 2 (hija y madre), desplazándose el personaje de Gerda desde este plano hacia el fondo. Tal como ocurre en la primera escena, los cuerpos se develan gradualmente y la hija aparece en primera instancia dando las espaldas al espectador.

Imagen N° 76



Partitura espacial ensayo
Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

Imagen N° 77



Partitura espacial ensayo
Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

Gerda. Sí. Tenemos que ahorrar.

Madre. ¿Ya de vuelta?

Gerda. Sí, como le faltabas tú, Axel se aburría.

Madre. Se agradece la gentileza.

Gerda. Aquí tienes la cena.

Madre. No tengo hambre.

Gerda. Sí, tienes hambre, pero no comes sobras

Madre. Sí, a veces...

Gerda. No, nunca. Pero hoy te las vas a comer. ¿Sabes por qué? Por aquella sádica sonrisa que iluminaba tu cara cuando nos martirizabas obligándonos a comer las sobras, las mismas que les dabas a los perros.

Madre. Yo no trago las sobras. Me da escalofríos.

Gerda. Ahora a comer. Y que yo te vea.

Madre. ¡No puedo!

PELIKANEN (1907)
El Pelicano
Fragmentos
August Strindberg
Traducido por Albert Herranz

Gradualmente el plano de la hija se va componiendo en una escena donde se devela el rostro de ella, presentando un plano a la italiana donde los dos actores en diálogos se presentan a vista de los espectadores.

Imagen N° 78



Partitura espacial ensayo
Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

Imagen N° 79



Partitura espacial ensayo
Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

Gerda. Si no comes le diré a Axel que has robado la leña.

Madre. Axel, que tanto me echaba de menos, no me hará ningún daño. ¿Te acuerdas del día de tu boda, cómo bailó conmigo el vals?

Gerda. Sería más prudente no recordar semejante escándalo.

Madre. Y me dedicaron poesías. Para mí fueron las flores más hermosas.

Gerda. ¡Cállate!

PELIKANEN (1907)
El Pelicano
Fragmentos
August Strindberg
Traducido por Albert Herranz

Como se constata en la imagen se juega con planos de focos en las miradas, y luego en la composición espacial de desplazamiento. Los textos van en todas las direcciones, ampliando los planos. En este segmento de la partitura es donde se evidencia el trabajo asociado a fijar las direcciones, como si estuviésemos marcando una espacialidad para cámara. Los planos de espalda, muy bien podrían reflejar un lente que se posiciona detrás de la hija para enmarcar la dirección de foco de la madre.

Como se observa en la imagen N° 81, ambos personajes se encuentran dando la espalda a los espectadores. En este momento aparece la imagen de la cámara, que se encuentra en la sala 2 y proyecta en la sala 1, lo que no se puede ver en aquel plano. Mientras ambos personajes se encuentran dando la espalda al público en vivo, la cámara está

mostrando en vivo lo que sucede con las reacciones de los personajes en escena (imagen N° 82).

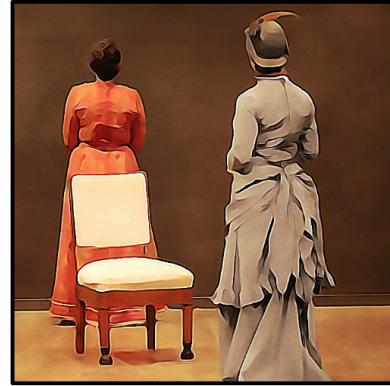
Imagen N° 80



Partitura espacial ensayo

Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

Imagen N° 81



Partitura espacial ensayo

Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

Madre. Y el tío Víctor se me ha declarado ¿Qué diríais si me volviese a casar?

Gerda. ¡Pobre mamá! Todavía andas como una sonámbula. Pero ¿es que no vas a despertar nunca? ¿No te das cuenta de que todos se ríen de ti? ¿Es que tampoco entiendes los insultos de Axel?

Madre. ¿Qué insultos? Yo sigo creyendo que es mucho más considerado conmigo que contigo...

Gerda. ¿Hasta cuándo te amenaza con el bastón?

Madre. ¿A mí? Es a ti a quien amenaza con el bastón, hija mía.

Gerda. Pero mamá ¿has perdido la razón?

Madre. Él me ha echado de menos esta tarde... Tenemos siempre tantas cosas de qué hablar... es el único que me comprende, y tú no eres más que una niña.

PELIKANEN (1907)
El Pelicano
Fragmentos
August Strindberg
Traducido por Albert Herranz

Cabe destacar que la cámara aún aparece solo respecto a la proyección en la primera sala, pero no se observan los operadores, que aún están cubiertos por el afore entre ambas salas.

Imagen N° 82



Imagen proyectada desde la cámara en sala 1

Antonia Aldea

Fotografía: Jorge Valenzuela

Imagen N° 83



Partitura espacial ensayo

Fotografía: Jorge Valenzuela

Procesamiento de la imagen propio

Gerda. ¡Despierta, por dios, despierta!

Madre. Aún no eres una persona adulta. Yo soy tu madre que te crio con su sangre...

PELIKANEN (1907)

El Pelicano

Fragmentos

August Strindberg

Traducido por Albert Herranz

Imagen N° 84



Partitura espacial ensayo

Fotografía: Jorge Valenzuela

Procesamiento de la imagen propio

Imagen N° 85



Partitura espacial ensayo

Fotografía: Jorge Valenzuela

Procesamiento de la imagen propio

Gerda. No, me diste una botella de cristal y un pedazo de goma que yo chupaba. Después me vi obligada a robar del aparador, donde no había más que pan de centeno viejo. Me lo comía con mostaza y cuando no podía resistir el ardor de la garganta me la refrescaba con la botella de vinagre.

Madre. Así es que ya robando desde niña. Muy bonito. ¿No te da vergüenza confesarlo? Y pensar que he sacrificado mi vida por unos hijos así.

Gerda. ¡Podía habértelo perdonado todo! ¡Pero el haberme quitado la vida... eso no te lo perdonaré nunca! Sí, él era mi vida, porque con él empecé a vivir...

PELIKANEN (1907)
El Pelicano
Fragmentos
August Strindberg
Traducido por Albert Herranz

Imagen N° 86



Partitura espacial ensayo
Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

Imagen N° 87



Partitura espacial ensayo
Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

Imagen N° 88



Partitura espacial ensayo
Fotografía: Jorge Valenzuela
Procesamiento de la imagen propio

Madre. ¿Tengo acaso la culpa de que me prefiriese a mí? Quizá me encontró... ¿cómo lo diría? Más atractiva... sin duda tenía mejor gusto que tu padre, que no supo apreciarme en lo que valía hasta que no tuvo rivales...

PELIKANEN (1907)
El Pelicano
Fragmentos
August Strindberg
Traducido por Albert Herranz

La espacialidad se vuelve a romper cuando la madre irrumpe en la frontera de los límites del espacio 1. Los diálogos se levantan desde el fondo y hacia delante.

Gerda. ¡No hables mal de mi padre! No creo que me baste toda mi vida para arrepentirme del daño que le hice. ¡Pero tú lo vas a pagar, sí, tu que me azuzaste contra él! ¿Te acuerdas de cuando me enseñaste a decirle palabras hirientes? Claro que papá no me castigaba. Era lo bastante inteligente como para saber quien manejaba el arco que lanzaba las flechas que lo herían. ¿Recuerdas cuando me enseñaste a engañarlo diciéndole que necesitaba libros para la escuela? Cuando le sacábamos el dinero. ¿Cómo voy a olvidar ese pasado? ¿Es que no hay ninguna bebida que borre los recuerdos sin ahogar la vida? Si al menos tuviese fuerzas para dejar todo esto. Pero yo soy como Federico, somos impotentes, víctimas abúlicas, tus víctimas. Y tú, un ser empedernido, que ni siquiera puedes sufrir por tus propios crímenes.

PELIKANEN (1907)
El Pelicano
Fragmentos
August Strindberg
Traducido por Albert Herranz

Imagen N° 89



Partitura espacial ensayo
 Fotografía: Jorge Valenzuela
 Procesamiento de la imagen propio

Madre. ¿Qué sabes tú de mi infancia? ¿Puedes siquiera imaginarte el horror del hogar en que me crié? ¿El mal que aprendí allí? Es como una herencia que nos viene desde arriba... pero ¿de quién? De nuestros primeros padres, dicen los libros de infancia y bien puede ser. No me eches la culpa y así yo no se la echaré a mis padres, que a su vez podrían echársela a los suyos y así sucesivamente. Además, lo mismo pasa en todas las familias, aunque no andan pregonándolo ante extraños...

PELIKANEN (1907)
 El Pelicano
 Fragmentos
 August Strindberg
 Traducido por Albert Herranz

Imagen N° 90



Partitura espacial ensayo
 Fotografía: Jorge Valenzuela
 Procesamiento de la imagen propio

Imagen N° 91



Partitura espacial ensayo
 Fotografía: Jorge Valenzuela
 Procesamiento de la imagen propio

En esta fase del ejercicio aparece la operadora de sonido con una fruta. Ella vestida de sirvienta de la época, permite realizar un ingreso en la escena sin que irrumpa la representación. Dando la espalda a los espectadores, éstos no pueden observar la acción que realiza al tomar la naranja, con excepción de ver la imagen proyectada en la sala 1. El operador de cámara ingresa al espacio y se desplaza la operadora de sonido, permitiendo entrar la imagen de los operadores. En esta fase del ejercicio, partitura y subpartitura tienden a disociarse en la escena, generando una transformación espacial donde los cuerpos son ejecutores de la acción que comienza a acontecer en el espacio de la pantalla. Ya no es necesario que se oculten los operadores.

Imagen N° 92



Imagen de ensayo

Amauta Relmu, Tania Novoa
Fotografía: Pablo Cisternas

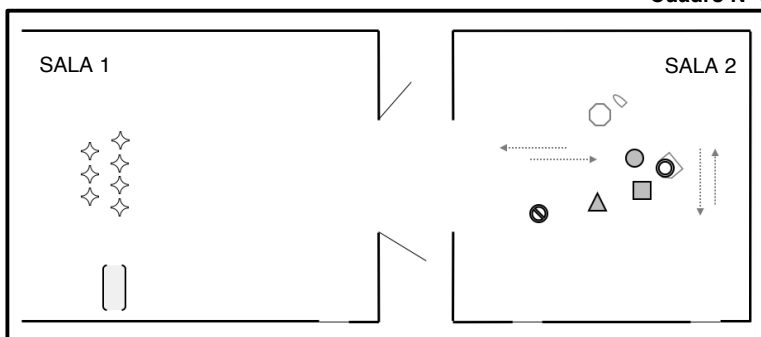
Imagen N° 93



Imagen de ensayo

Jorge Valenzuela, Amauta Relmu, Tania Novoa
Fotografía: Pablo Cisternas

Cuadro N° 3



Estructura de desplazamiento escénico

Procesamiento de la imagen propio

Figuras

- Círculo blanco: madre.
- Círculo blanco tachado: hija.
- Estrellas cuatro puntas: espectadores.
- Paréntesis: operador sonido.
- Figuras con fondo oscuro: operadores.
- Flechas: direcciones posibles.
- Líneas gruesas: muros.
- Líneas delgadas: puertas.

Al ingreso de los operadores la cámara comienza a cambiar la operación, amplificando visualmente los objetos materiales. La subpartitura en tanto representación comienza a desaparecer y, con ello, el material acontece como un agente dotado de realidad propia. Se devela que los actores están construyendo una ficción, y por ende se observa la

operación de construcción de las escenas. La cámara empieza a entrar gradualmente en la imagen, recortándola lentamente hasta entrar a fragmentos en la escena.

Imagen N° 94

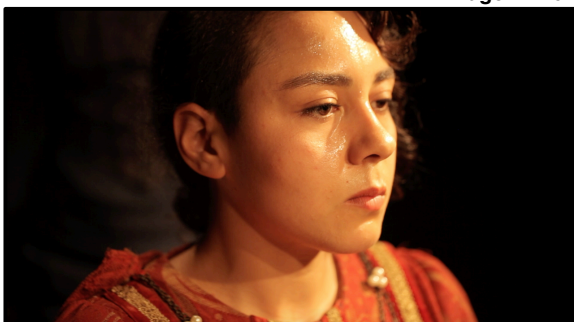


Imagen proyectada desde la cámara en sala 1
Tania Novoa
Fotografía: Jorge Valenzuela

Imagen N° 95



Imagen proyectada desde la cámara en sala 1
Tania Novoa
Fotografía: Jorge Valenzuela

Se comienza a realizar un plano de paneo del cuerpo, posteriormente al vestuario y luego a la acción que ejecuta la madre. Posterior a ello se llega a la fruta, describiéndola visualmente a medida que se abre para ser digerida. En la proyección de la sala 1, se observa la imagen del objeto. Las imágenes en video fueron trabajadas a través de un estabilizador de cámara denominado *steadicam*, que permitían tener menor movimiento de la filmación en vivo y en directo.

Imagen N° 96

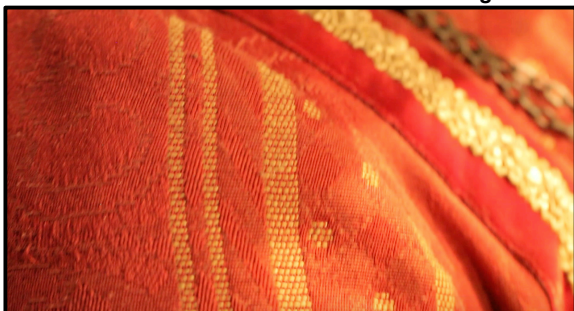


Imagen proyectada desde la cámara en sala 1
Vestuario
Fotografía: Jorge Valenzuela

Imagen N° 97



Imagen proyectada desde la cámara en sala 1
Vestuario, naranja
Fotografía: Jorge Valenzuela

Se vuelven a los planos trabajados anteriormente, realizando tomas con mayor aumento de la visualidad en el acto de comer la naranja. En la amplificación visual de la imagen, también se realiza una amplificación de la sonoridad del acto de comer.

Imagen N° 98



Imagen proyectada desde la cámara en sala 1
Tania Novoa, naranja
Fotografía: Jorge Valenzuela

Imagen N° 99

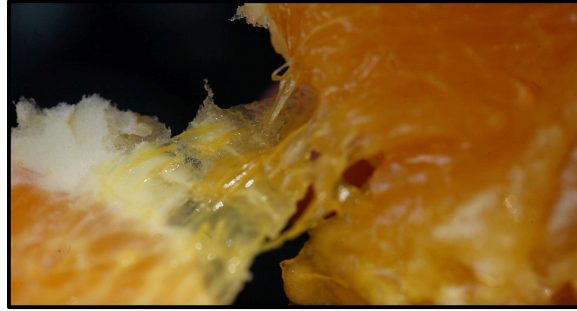


Imagen proyectada desde la cámara en sala 1
Naranja
Fotografía: Jorge Valenzuela

Vuelve la escena mientras se observa la amplificación de la visualidad. Desaparece la amplificación del sonido en macro, solo se traslada el sonido a la sala 1. En este ejercicio se toma mayor conciencia de la rigidez de las partituras, dado que la cámara está encuadrando las tomas de aumento del cuerpo y el vestuario.

Gerda. Sí la vida es así, yo no quiero vivir. Y si tengo que seguir viviendo, entonces preferiría estar ciega y sorda para cruzar por toda esa miseria, pero con la esperanza de una vida mejor después...

Madre. Qué exagerada eres hija mía. Cuando tengas el primer hijo ya verás cómo se te van esas ideas de la cabeza...

Gerda. No puedo tener hijos...

Madre. ¿Cómo lo sabes?

Gerda. Me lo ha dicho el médico

Madre. Pues se equivoca...

Gerda. Soy estéril. Raquítica, como Federico. Y por eso no quiero vivir.

Madre. Tonterías

Gerda. Si yo pudiese hacer daño como quisiera, tú ya no existirías. ¿Por qué es tan difícil hacer daño? Cuando levanto la mano contra ti, es como si me golpease a mí misma...

[ESPACIALIDAD CAMBIA]

Federico. ¡Fuego! ¡¡Fuego!! ¡¡¡Fuego!!!

(...)

[Madre fallece]

PELIKANEN (1907)
El Pelicano
Fragmentos
August Strindberg
Traducido por Albert Herranz

El llamado de fuego se realiza desde el exterior de las dos salas. Se proyecta la escena del incendio. En un plinto se prende fuego a virutilla y se proyecta en primer plano con la cámara, mientras sucede la acción de fondo.

Imagen N° 100



Imagen proyectada desde la cámara en sala 1
Fotografía: Jorge Valenzuela

En los ensayos se intentó amplificar la sonoridad del fuego en vivo, pero fue imposible. Por esta razón, se diseñó una estrategia de foley, que era vista en primer plano en escena, realizando una amplificación de sonido de bolsas de globos, aire y papel metálico.

PROCEDIMIENTO DE CREACIÓN ESCÉNICA CON NUEVOS MEDIOS

Es importante destacar que la investigación en la práctica artística es un campo que se ha ido desarrollando recién en las últimas décadas, y aún queda mucho por entender sobre una metodología de investigación que sea propia de la disciplina (Gray, 1993). Tal como en algún momento las ciencias sociales se desenmarcaron de un tipo de investigación de la ciencia empirista, es rol de los campos disciplinares artísticos poder instalar una reflexión autónoma a los mecanismos de investigación que le son propios a su área de expertise.

Pese a que ya existe una historia de varias décadas en la que se ha ido entendiendo metodologías de investigación que les sean propias al campo de las artes, con publicaciones que se han hecho cargo de aquel campo particular (Borgdorff, 2012; Cantalozella, 2010; González, 2013; Grass, 2011), aún se utilizan herramientas que pertenecen al campo de la ciencia o las ciencias sociales y, muy gradualmente, es que se ha ido instaurando un ejercicio que permita entender la especificidad de metodologías que se hagan cargo de las particularidades del campo artístico. Esto se observa en un texto publicado hace alrededor de 25 años atrás en el cual constatamos que, si bien han existido avances al respecto, aún queda mucho por desarrollar:

...being forced to adapt (preferably) or (more commonly) borrow a 'standard' methodology, which may distort the research; or alternatively, taking the risk of inventing esoteric methodological devices / tools, which may remain so project-specific to be of little, if any, use when applied to other situations (...) Art & Design research requires a distinctive approach and the use of procedures / methodologies which are appropriate and sympathetic to the nature of the discipline, but no less rigorous, respectable and accountable than those of the Sciences and Social Sciences. (Gray & Malins, 1993, p.3)²⁰

²⁰ [Traducción] ...han sido forzados a adaptar (preferentemente) o (más frecuentemente) tomar prestado una metodología 'estandar' la cual puede distorsionar la investigación; o por otro lado, asumir el riesgo de inventar dispositivos / herramientas metodológicas esotéricas los cuales pueden quedar tan adaptadas específicamente al proyecto como para ser de utilidad, si es que tiene alguna, cuando se aplican a otras situaciones (...) La investigación en Arte y Diseño requiere un acercamiento característico y el uso de procedimientos / metodologías que sean apropiadas y comprensivas con la naturaleza de la disciplina, pero no menos rigurosas, respetables y responsables que las de las ciencias y ciencias sociales.

He ahí la importancia de entender de manera profunda no solo las relaciones conceptuales que plantea un fenómeno artístico a desarrollar, sino que además comprender la especificidad que conllevan los procedimientos en la creación.

La importancia de desarrollar este último capítulo tiene una fundamentación política de validación de los campos disciplinares en los que me he formado. Estamos enmarcados en una región en la que las academias de artes están inmersas en el espacio universitario; a diferencia de las escuelas de formación artística europeas, en las que por lo general existe una disociación de la práctica con la teoría. La teoría se encuentra anclada en la universidad y la práctica en academias independientes de estos lugares. Esto pone de relevancia que, en nuestro contexto local, debemos entender cómo la investigación en la práctica se construye y validarla como un espacio de generación de nuevo conocimiento en el campo artístico.

Tal como plantea Luc Van Den Dries (2018) es fundamental evidenciar los procedimientos que operan en el proceso de creación, pues con ellos se consolidan metodologías que potencialmente puedan ser compartidas entre los creadores. Esto también es señalado por Bourriaud (2014) en *Postproducción*, al señalar la importancia del avance del conocimiento artístico a medida que se retroalimenta del paso de un análisis a otro, con la recontextualización de las producciones. En el foco del presente documento, existe una inquietud particular por entender los procedimientos eficaces de un tipo de producción definido con los nuevos medios, que se inserte en las lógicas específicas de las preguntas que se plantean en este campo.

4.1 PARTICULARIDAD DE LA CREACIÓN ESCÉNICA CON NUEVOS MEDIOS

Parece relevante en este punto generar respuestas ante la pregunta de los límites disciplinares que compromete un trabajo de artes escénicas y nuevos medios. Según lo estructurado en el presente proyecto, el rango disciplinar se movería en todos los extremos de lo que denominaríamos lo teatral. Esto correspondería desde un casi puritismo del texto narrativo, hasta una presencia de elementos materiales sin actores ejecutando personajes; es decir, desde un lugar que tensiona la performance con la instalación.

Uno de los elementos que parece ser indispensables para que la creación aquí señalada sea considerada dentro del marco de lo teatral, tiene que ver con la copresencia de los creadores y espectadores. En esta lógica me remito a lo señalado por Fischer-Lichte (2011) para definir el concepto de realización escénica, pero desplazando el concepto de actores a un rol más amplio de agente teatral que sería el de creadores. Este cambio conceptual me parece pertinente al pensar en un intérprete que toma un rol más amplio, donde su función no es exclusiva del plano de la representación, sino también de la acción - ejecución en escena. Por otro lado, el concepto de realización escénica acuñado sustituye la idea de obra por la de acontecimiento, generando un impacto rotundo en el modo de conceptualizar la creación escénica. Este concepto le otorga una importancia radical a la copresencialidad entre los agentes creadores y espectadores y señala la materialidad escénica como efímera de por sí, obligando a pensar la creación escénica como “un proceso dinámico y no como un artefacto” (Fischer-Lichte, 2011, p.72). Esta cita de Fischer-Lichte, nos daría el fundamento específico del por qué una obra contemplativa no debería ser bautizada como instalación.

El proyecto de creación desarrollado ha tenido etapas de maduración y entendimiento a medida que la práctica ha dado insumos para poder definir los límites disciplinares a los cuales se desea ampliar y consolidar. Esto pone de manifiesto que los ejercicios realizados para dar sustento a este escrito, no terminan con la producción de una obra completa, sino que dan insumos para la realización de una obra futura, en la línea que esta reflexión práctico y teórica es la que ha permitido indagar y entender los procedimientos metodológicos de la creación. Tal como señalan Le Roy, Cassiers, Crombez & Van den Dries (2016) “a hitherto little researched aspect is how the emergence of new media not only influences theatre aesthetics, but also transforms the creative process” (p.470)²¹; es decir, que ha producido un cambio, no solo al incorporar nuevas materialidades para poder trabajar en la escena, sino también nuevos soportes que exigen plantear preguntas desde otras formas y puntos de vista. El haber desarrollado este tipo de ejercicios prácticos, en paralelo a una reflexión teórica, permite levantar las bases conceptuales y procedimentales de una futura investigación en la práctica que integre lo propio de ambas disciplinas.

²¹ [Traducción] Un aspecto hasta ahora poco investigado es cómo la aparición de los nuevos medios no solo influye en la estética del teatro, sino que también transforma el proceso creativo.

Esta es la razón de por qué este escrito no ha sido estructurado desde una lógica de memoria de obra, sino que hace el intento de dar un paso mayor, generando insumos para entender una investigación por la práctica, como una forma de avanzar desde un trabajo práctico a nivel descriptivo a uno que efectivamente relacione variables y de cuenta de una generación de conocimiento procedimental, desde la especificidad de los campos disciplinares que articulan el trabajo. Parece prioritario consolidar una base metodológica desde donde arrancar un proceso de creación, en el cual particularmente confluyen los nuevos medios como contenido propio de la obra.

4.2 ESTRATEGIA DE ESCENIFICACIÓN

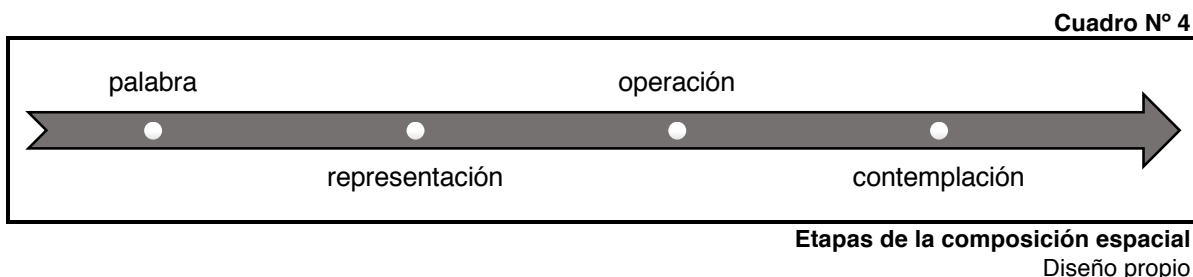
El ejercicio de los planos de inmersión, permitió levantar la estructura troncal del ejercicio escénico, explorando la particularidad de las conexiones entre los elementos teatrales y mediales. Craig (2015) plantea un modelo de proceso de producción que tiene una relación directa con el actual procedimiento de creación en el campo del audiovisual. Plantea que deben cumplirse tres etapas: una primera con la construcción del decorado, una segunda con la memoria del texto y una tercera con los ensayos en conjunto con los actores. Recién teniendo las dos etapas primeras, según lo señalado, es que se puede generar un trabajo fructífero, dado que existen las condiciones mínimas para que los actores puedan entrar en disposición creativa. En el ejercicio de los planos de inmersión, este fue el pie forzado necesario para entrar en el trabajo escénico. Una primera etapa correspondía a la partiturización de los movimientos en escena, que, en el caso del ejercicio, era lo más cercano a la construcción del decorado, puesto que limitaba una espacialidad. En una segunda etapa, se realizó el análisis del texto, para culminar en la fase de indagación medial en la que se integran todos los materiales a disposición de la composición.

A partir de los ejercicios levantados, parece pertinente modelar una obra ideal que contemple la reflexión aquí establecida. En primera instancia, y como premisa de trabajo, los puntos extremos deberían estar centrados en una narración pura de la palabra de la dramaturgia, hasta terminar en composiciones materiales basadas en la contemplación. En ese sentido, el ejercicio del plano de inmersión ya se instala desde un lugar resuelto

de la configuración teatral realista, y faltaría un paso previo que sería la de materializar desde la palabra el plano de la representatividad. En este caso, la propuesta debería partir desde un espacio vacío, idealmente de poca profundidad, en la cual se instale la mera lectura del texto y poco a poco ir materializándose en una construcción representacional. Un referente importante de este inicio de obra es el montaje *Ernesto* estrenada el año 2010 por la compañía Teatro de Chile, en el que se instala un texto de mediados del siglo XIX que se tensa con juegos de representación, utilizando solamente el trabajo corporal y la imaginación de los espectadores. Esta primera fase de la composición se debe iniciar en una casi ausencia de personificación, en la que se relata el texto a voz y poco a poco ir pasando a un plano representacional. Escénicamente esta mutación de la palabra a la representación se va construyendo con la transformación de la espacialidad escenográfica como de la vestidura del intérprete.

Las fases de representación y operación son las desarrolladas en el ejercicio de planos de inmersión, en las que se desmaterializa un procedimiento representacional para dar paso a la ejecución y dar cabida a la presentación de las articulaciones técnicas en la escena. En aquella acción copresencial, en la cual se devela los mecanismos de operación, acontece las relaciones de lenguajes disciplinares.

Una última etapa es lo señalado como la contemplación de los materiales en escena, que se logra a través de la estrategia de amplificar visual y sonoramente los elementos. Aquí la operación realizada para amplificar la imagen y la sonoridad debe ser más radical que lo expuesto en la capa de operación, vista en el ejercicio de planos de inmersión. Parece relevante que en esta etapa aparezca aquel mundo desconocido desde la percepción y la amplificación del lente macro, porque aún estaría situado en un plano relativamente reconocible. En esta fase lo principal sería entrar con un equipamiento capaz de ingresar efectivamente en un plano microscópico de la materialidad.



Con una obra estructurada desde esta lógica es importante destacar el rol que asume el actor. En los dos extremos de este tipo de obra termina volviéndose en una suerte de actor operador en función de una materialidad que se pone en escena. En el primer caso, cuando se relata el texto dramático, es un medio para que emerjan las palabras y pueda ser entregada a los espectadores. En el otro extremo es quien enlaza las composiciones materiales presentes en el espacio. En ambos existe un acto performativo, donde se devela el actor sin personificación y se abre camino desde un ejecutante de una dramaturgia, en tanto texto dramático, a un operador de una dramaturgia de las acciones.

Como fue presentado a lo largo del escrito, el cuerpo y el objeto, como elementos presentes en escena, son elementos significantes que antecede a ser portadores de un significado particular. Por esta razón, parece importante como se conjugan espacialmente los cuerpos en la escena, radicalizando una partitura espacial para dar énfasis a los planos de inmersión presentados. Esto se observa en el ejercicio de inmersión de *Pelikanen*, donde la lógica de composición espacial es relevante para entrar en este nuevo punto de vista.

Como se ha detallado en este punto, las decisiones de dirección de un trabajo integral están profundamente unificados. La realización espacial, la composición de cámaras, el trabajo sonoro, la dirección de actores, entre otras decisiones escénicas, deben tener una perfecta congruencia. Esto se relaciona con la visión radical de Craig (2015) en la cual señala que el director también debería ser un diseñador, siendo la única posibilidad de observar la obra como un proyecto integral y no dissociado en partes. Para él es inconcebible que exista un diseño por encargo desde un director, porque estaría por debajo de una mirada total de la obra, por ende, debe estar conceptualizada desde una óptima de dirección del montaje. Esta mirada holística del quehacer teatral es lo que señala a continuación:

El arte del teatro, como ya lo he dicho, está dividido en numerosos oficios: interpretación, escenografía, vestuario, iluminación, carpintería, canción, danza, etc., y es preciso darse cuenta desde el principio de que lo que se requiere es una reforma total, no parcial; y hay que darse cuenta de que cada parte, cada oficio tiene una incidencia directa sobre cada uno de los otros oficios teatrales. (Craig, 2015, p.93)

Esta visión necesaria de la mirada global e integradora tiene sentido si lo conectamos con la lógica de trabajo con los nuevos medios. Esto se relaciona con la idea de montaje

entendida por Eisenstein (2015) como algo que genera un algo nuevo que va más allá de la suma simple de sus fragmentos, no siendo un simple ensamble de partes individuales, sino que genera un resultado indivisible en su identidad. De cierta forma, la obra aspira a ser una obra de teatro total y, por ende, el diseño, como otras funciones de la obra, están enmarcadas bajo la misma premisa de creación. En ese sentido, vale la pena revisar claramente la función del realizador, el cual es el experto de una técnica, la que podría conectarse a la interdisciplinariedad en la creación artística. Pese a ello, concordando con Craig (2015), la conexión que se establece entre creadores que manejan una especificidad técnica y que asume el rol de director o artista principal, se percibe como garante de una pregunta de investigación que sea transdisciplinaria.

Bajo el concepto de atracciones, Eisenstein (2015) refiere a la unidad más ínfima y esencial en el que se constituye el teatro. Lo que plantea con el concepto de composición es poder instalar un juego de relaciones entre las partes. Volver a constituir una esencia de la obra artística que no es un simple agujero que observa limitadamente la realidad, sino que, por el contrario, el arte genera preguntas a partir de instalar relaciones entre los distintos elementos. Esto es lo que plantea José Antonio Sánchez (2015) al hablar de “las estrategias de construcción de los movimientos de la escena moderna en torno a la imagen” (p.22). En esta idea se establece la importancia de delimitar la (1) autonomía de la narratividad, (2) la asociatividad, que acontece tanto en las construcciones rítmicas como en los aleatorios, remplazando por lo tanto el principio causal por el asociativo, y (3) el concepto de montaje. La apertura al mundo no se refiere solo a generar un discurso que nos permita abrir los ojos, sino por el contrario, darnos cuenta de cómo nosotros mismos no somos capaces de observar el mundo en el que vivimos y entablar críticamente las relaciones que corresponden. La postura teórica de Bourriaud (2006) en *Estética Relacional*, está en este foco que permita entender las relaciones subyacentes que acontecen en la realidad y que los artistas presentan a partir de la composición de sus materialidades.

CONCLUSIONES

El proyecto explora el uso de los elementos materiales como componentes significantes de la creación teatral, dotando al artefacto un rol relevante en la composición escénica. En esta reflexión, se observa que los objetos escénicos son parte fundamental de la experiencia que acontece en escena y, por tanto, la composición sinérgica que se realiza no podría ejecutarse sin la presencia de éstos. El documento analiza como los medios siempre han estado presentes a lo largo de la historia del teatro, permitiendo mediar la copresencia de los creadores y espectadores. Sin embargo, a medida que el arte se ha vuelto más autónomo, estas mediaciones van insertándose en las lógicas de producción que le son propias a los procedimientos creativos. Los ejercicios desarrollados plantean esta última problemática, en los que la inserción de los nuevos medios no funciona como un simple decorado o elemento anexo a la creación, sino como un fin para traer a escena otra materialidad en vivo, que no puede acontecer de otra forma.

La importancia de entender un proceso de creación basado en la relación sinérgica de diversos elementos que responden a una pregunta de investigación creativa se basa, según lo expuesto en el primer capítulo, a un cambio en los modos de comunicación que han afectado las lógicas de creación artísticas y que han obligado a las artes a transformarse en un campo en el que, no solo se transmitan reflexiones, sino que además se genere nuevo conocimiento.

Para desarrollar esta idea me remitiré a la estructura comunicacional que utiliza Barthes (2008) para analizar el mito. En un inicio, y como fue planteado en el primer capítulo, el elemento ritual está presente en el código de la simbolización, a partir de la copresencialidad. Esta idea está al alero del primer modelo de creación planteado desde la cultura de la oralidad; en el que, según el modelo de comunicación de Saussure, correspondería a la centralidad del elemento signo, como total asociativo de significante y significado. Es decir, se entendería la dualidad del componente mensaje con el de materialidad significante. Si hacemos una analogía con lo ritual, aquí se comprende la razón del por qué un ritual obliga a que los actores participen de la experiencia y no sean

espectadores pasivos del fenómeno. El paso de la cultura de la escritura, que instala los procesos de creación basados en la dramaturgia, se inserta principalmente como simbólico. En otras palabras, llevar a la reflexión en un contexto específico, hablando de otros ámbitos desde el arte. En este caso, la centralidad estaría puesta en el valor del significado. Por último, y en el plano de exploración de este trabajo, en una cultura multimedia, se comenzaría a eliminar el plano simbólico, quedando con mayor fuerza el plano del acontecimiento que, en el contexto del desarrollo de la autonomía del arte, queda remitido al ámbito de lo significante.

El trabajo desarrollado se inserta en un punto de inflexión entre una memoria de obra y un acercamiento a lo que se ha denominado *práctica como investigación* (practice as research), debido a la dificultad que se presenta actualmente en entender un procedimiento de creación que no restrinja un campo disciplinar por las formas instauradas de creación. Uno de los objetivos planteados corresponde al de diseñar una estructura de creación que reconfigure lo dramático como un elemento material escénico y no narrativo, permitiendo articularlo en igual condiciones con los otros materiales escénicos con los que se trabaja. Es decir, permitiendo un diálogo horizontal y no supeditando una técnica en función de un relato. La agencia de lo material arranca desde el concepto acuñado por Latour (2011), contextualizándolo en el plano de la realización escénica, en el que los distintos elementos tienen un status equivalente al del cuerpo del actor en escena. Esto está fundado en el marco de la teoría de la performance, donde la presencia en sí misma se inserta como un discurso.

Uno de los objetivos principales del proyecto de investigación fue articular una exploración de territorio escénico, a través de las mediaciones tecnológicas. He conceptualizado territorio escénico como toda agencia material que acontece en escena y que puede ser observada por los espectadores; pese a que, en la mayoría de las ocasiones, se requiera de algún tipo de mediación tecnológica para ello. El término territorio escénico abre la puerta a ampliar los elementos materiales con los cuales se edifica el esqueleto de un montaje basado en el texto dramático, el cual está condicionado por las unidades de acciones que provienen de la palabra.

Es importante, por tanto, entender la conexión de la creación basada en los, arbitrariamente denominados, campo de las artes mediales y escénicas y el juego de

procedimientos interdisciplinarios y transdisciplinarios que comprende el fenómeno. Realizo una diferencia de operación que permite entender la importancia de ambos conceptos, donde la interdisciplina aparece en tanto realización de la obra, permitiendo la confluencia de diversos saberes técnicos, pero anclados en una pregunta de creación que se levanta desde la transdisciplina. Las preguntas planteadas desde la interdisciplina, solo obligarían a que una termine siendo superada por la otra, no generando reales sinergias en el proceso de creación.

La figura del director emerge con el auge del teatro de texto del siglo XIX, como aquel rol capaz de orquestar los elementos de la escena en pos de la narración dramática y, posteriormente, se fue validando con la presencia de los directores de vanguardia, que reflexionaron a partir de problemas situados en la misma escena. En esta lógica el director no debe necesariamente tener los conocimientos técnicos desde todos los campos disciplinares. La creación contemporánea exige especialistas de distintas áreas, cada cual con un expertise y una mirada particular. Parece relevante, por tanto, la validación desde el ámbito del ecosistema teatral, la existencia de las compañías teatrales como un ente autónomo, porque considera en términos políticos que la creación no es exclusiva de un director, sino de un colectivo en el cual cada uno aporta una mirada especialista al fenómeno de creación. Lo que debe existir es una pregunta que trascienda las disciplinas, y permita situar un lenguaje común en el proceso de construcción de la obra. Lo interdisciplinar, por ende, se sitúa en el acervo de los distintos agentes que intervienen en el proceso de creación. Esto va en la línea del ideal de los constructivistas rusos, que plantearon la idea de la *Obra Total* en la interrelación de creadores, la cual no se basaba en una sumatoria enlazada de técnicas y procedimientos, sino que una integración perfecta y orgánica.

Es importante destacar algunas de las definiciones que instalan los artistas de vanguardia expuestos en el segundo capítulo, quienes se preguntan por lo específico del teatro y lo relacionan a una experiencia total desde distintas definiciones. En ella, puede existir una narración, pero es uno de los tantos acontecimientos que deben emerger en la obra. El problema de la sobre narración de la experiencia produce que la obra se vuelve dirigida y auto explicada y posiciona al espectador en un rol pasivo. Los postulados de los diversos referentes señalados en el documento, consideran la importancia de activar a los

espectadores como un agente clave a la hora de crear la obra. No en el sentido de decidir qué poner en escena como elemento significativo, sino al permitir dotar de sentido la experiencia que se vivencia.

Por esta razón, la gran pregunta de investigación articulada a lo largo del proyecto está relacionada con los puntos de vista, siendo estos el eje central de la creación escénica. La propuesta de creación que se plantea parte de la base de que, al conocer un fenómeno en profundidad, cambia el modo de relacionarnos con ese hecho. Esta es la operación mágica que sucede con el teatro, instancia en la que existe un encuentro copresencial, único y efímero, que permite ahondar en una experiencia. El ejercicio es una invitación, no solo a abrir los campos perceptivos, sino a entender que las dimensiones de nuestro entorno trascienden las posibilidades de nuestra limitada sensorialidad. De cierta manera, se inserta en aquella paradoja de que la finitud puede ser solamente un problema de escala.

El proceso de desnarrativización de la creación en el ámbito teatral no es propia del siglo XX o XXI, sino que hay referencias que lo presentan desde inicios de la historia de las artes escénicas. El cambio paradigmático no se centra, por lo tanto, en los materiales, como se planteaba en un inicio de esta investigación; sino que, tal como señalan diversos autores expuestos en este documento (Bourriaud, 2006, 2014; Groys, 2005), corresponde a las referencias y, por otro lado, en las preguntas artísticas que emergen según el actual contexto sociocultural de las nuevas fronteras de aproximación que han levantado los nuevos medios tecnológicos.

La reflexión busca expandir los límites de lo teatral al punto de entender que las lógicas disciplinarias han sido arbitrarias y con intereses más bien formativos en la historia del teatro. Las artes mediales tienen una conceptualización interesante al concebir límites disciplinares más amplios, ante preguntas que reflexionan no en las materialidades en sí, sino que, por el contrario, en las comunicaciones que interaccionan esas materialidades. En palabras de Bourriaud (2006), en las relaciones. En este sentido, y como una reflexión final a este documento, se puede declarar un estado de transformación de la creación artística, en la que las lógicas de compartimientos disciplinares obedecen a parámetros económicos (fondos concursables) o de transmisión de conocimientos y tienen por lógica permitir una facilidad en estos ámbitos, pero no por ello son una reflexión del medio

artístico en sí mismo. Según lo planteado por Groys (2005) y Bourriaud (2006, 2014), hay una postura política, en cuanto a entender que el arte no es relevante exclusivamente en su ejecución técnica, sino que en su ejecución reflexiva (la composición). Lo que importa es qué es lo que se hace. Ahí emerge la idea de interdisciplinariedad, en la que un artista no necesita necesariamente conocer la técnica medial o escénica, sino que es una comunidad de trabajo colaborativo que se comunica desde una pregunta que arranca de lo transdisciplinario; entendiendo que lo medial, más que una técnica, es un punto de vista desde la cual se aborda la creación.

BIBLIOGRAFÍA

- Abuín, A. (2008). "Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos". *Revista Signa*, N°17 pág. 29-56.
- Appia, A. (2015). "Como reformar nuestra puesta en escena" en *La escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal ediciones.
- Archivo oficial Heiner Goebbels. Recuperado de <https://www.heinergoebbels.com>
- Archivo Sasha Waltz. Recuperado de <https://www.sashawaltz.de/>
- Archivo Societas Raffaello Sanzio. Recuperado de <http://www.societas.es/>
- Artaud, A. (2003). *El teatro y su doble*. México: Editorial Tomo.
- Balme, C. (2013). *Introducción a los estudios teatrales*. Santiago: Frontera Sur.
- Barthes, R. (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Beltrán, D. (1998). "Oralidad, escritura y medios electrónicos: la escritura, la lectura y la percepción en las nuevas tecnologías" en *Revista Tecnura*, N° 2 pág. 34-38.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.
- Brook, P. (1990) *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: ediciones Península.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bourriaud, N. (2014). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Burello, M. (2012). *Autonomía del arte y autonomía estética: una genealogía*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Cantalozella, J. (2010). "Frente al reto de la investigación artística. Algunas consideraciones en torno a la creación y su contexto". *Observar*, (4), 45-65.
- Ceballos, E. (1992) *Principios de Dirección Escénica*. México: editorial Gaceta.

- Castellucci, R., & Castellucci, C. (2013). *Los peregrinos de la materia: teoría y praxis del teatro: escritos de la Societas Raffaello Sanzio*. Continta Me Tienes.
- Cistermas, P. López, P. & I. Sierralta. (2012) *Gestión de compañías teatrales: diagnósticos y desafíos*. Santiago: Proteatro Chile.
- Collections Château de Versailles Recuperado de <http://collections.chateauversailles.fr/>
- Delarozière, F. (2003). *Le grand répertoire: machines de spectacle*. Actes Sud.
- Droste, M. (2013) *Bauhaus 1919 - 1933*. Berlin: Taschen.
- Duarte, C. (2010) "Chile, el proceso de creación teatral; primeras aproximaciones" *Revista Teatro/CELCIT*, N°37-38 pág. 115-125.
- Duarte, C. (2011). "Estrategias de Escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral". *Revista Cátedra*, N° 19 pág. 58-76.
- Eisenstein, Sergei. (1994) *El montaje escénico*. Mexico: Fideicomiso para la Cultura.
- Eisenstein, S. (2015). "El montaje de atracciones" en *La escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal ediciones.
- Féral, J. (2003). *Teatro, Teoría y Práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: ediciones Galerna.
- Féral, J. (2009) "Investigación y Creación". *Revista Estudis Escénics Quaderns del' Institut del Teatre*, N° 35. pág. 321 – 326.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada.
- Giliberti, A. (2013) "La transmedialidad en la escena teatral: un complejo diálogo de lenguajes". *Actas de las V Jornadas nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires.
- Goebbels, H. (2008). *Sobre Call Cutta - Rimini Protokoll*. Realizado en la conferencia del Goethe Institut de Barcelona.
- Gompertz, W. (2014). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Santiago: Taurus.

- González, J. D. (2013). "Investigar, crear, interpretar. Reconocimiento del trabajo de creación teatral como ejercicio investigativo". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 8(1), 41-58.
- Gordon, C. (2015). "El arte del teatro: el primer dialogo" en *La escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal ediciones.
- Grass, M. (2011) *La investigación de los procesos teatrales: manual de uso*. Santiago: Frontera Sur Ediciones.
- Gray, C. & J. Malins (1993). "Research procedures, methodology for artists & designers".
- Gropius, W., Wensinger, A. S., Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., & Molnar, F. (1987). *The theater of the Bauhaus*. Wesleyan University Press.
- Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos.
- Hubert, M. C. (2013). *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Kraube, A. (1995). *Historia de la Pintura: del Renacimiento hasta nuestros días*. Colonia: Konemann.
- Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora*. Barcelona: Gedisa.
- Le Roy, F., Cassiers, E., Crombez, T., & Van den Dries, L. (2016). Tracing Creation: The Director's Notebook as Genetic Document of the Postdramatic Creative Process. *Contemporary Theatre Review*, 26(4), 468-484.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Buenos Aires, Paidós.
- Luhmann, N. (s/a) "Sobre la Obra de Arte". *Revista Fractal*, N°28.
- Luhmann, N. (1998). "El arte como mundo". En *Teoría de los sistemas Sociales II*. Jalisco.
- Melendres, Jaume. (2009) "Dos aportaciones a las jornadas Scanner: Investigación y creación". *Revista Estudis Escénics Quaderns del' Institut del Teatre*, N° 35. pp. 320 – 321.
- Menna, F. (1977). *La Opción Analítica del Arte Moderno*. Barcelona: Gili.

- Meyerhold, V. (2015). "Escritos sobre teatro" en *La escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal ediciones.
- Moholy-Nagy, L. (s/a) El arte de la luz. Catálogo de exposición, recuperado de https://monoskop.org/images/b/b4/Moholy-Nagy_Laszlo_El_Arte_de_la_Luz_catalogue_Spanish.pdf
- Moholy-Nagy, L. (2015). "Teatro, circo, variedades" en *La escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal ediciones.
- Nieto, F. (2015) *Fotografía Macro*. JdeJ editores.
- Nietzsche, F. (2007) *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa Calpe.
- Parikka, J. (2012). "La nueva materialidad del polvo". *Artnodes* N°12 pp. 24 - 29.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2000) *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pérez, P & A. Poirot (2013) *El escenario, lugar de trabajo en equipo*. Santiago: LOM.
- Romero, R., Zapata, S. & R. Bazaes (2013) *El diseño teatral: iluminación, vestuario y escenografía*. Santiago: LOM.
- Sánchez, J. (2007) *Prácticas de lo Real en la Escena Contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Sánchez, J. (2009) "Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas". *Revista Estudis Escénics Quaderns del' Institut del Teatre*, N° 35. pp. 327 – 335.
- Sánchez, J. (2015) *La escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal ediciones.
- Schlemmer, O. (2015). "Hombre y figura artística" en *La escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal ediciones.
- Silva, M. I. & A. Vera. (2010) *Proyectos en arte y cultura. Criterios y estrategias para su formulación*. Santiago: Ediciones UC.
- Stanislavski, C. (2000). *Un actor se Prepara*. México: Editorial Constanza S.A.

- Stéphan, J. (2011). *3 Teatros de vanguardia: Meyerhold, Fassbinder, Griffero*. Santiago: Editorial Arcis.
- Stocker, Gerfried. (s/a) *The Art of Tomorrow*. Ars Electronica Center.
- Strindberg, A. (2014). *El Pelicano*. Baile del Sol editores.
- Subirats, E. (1989). *El final de las vanguardias*. Barcelona: Anthropos.
- Taylor, D. (2015) *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso ediciones.
- Tribe, M., & R. Jana. (2006). *Arte y nuevas tecnologías*. U. Grosenick (Ed.). Taschen.
- Van Den Dries, L. (2018). *Investigación de procesos de creación a partir de materiales de archivo*. En M. Grass. *Archivo abierto: prácticas y alianzas teatrales en el siglo XXI*. Seminario realizado por Centro de Teatro y Sociedad UC, Santiago de Chile.
- Villegas-Silva Claudia (2017). *Integraciones: Nuevas tecnologías y practicas escénicas, España y las Américas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Wick, R. (1993). *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza.