



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO

LA PARTICIPACIÓN DEL ESPECTADOR EN LA
PUESTA EN ESCENA

Tesis para optar al grado académico de Magister en Artes
mención en Dirección Teatral

TOMÁS ANDRÉS AHUMADA HERMOSILLA

Profesor Tutor: Héctor Ponce de la Fuente

Profesor Guía componente Práctico: Marco Espinoza Quezada

Santiago, Chile 2019

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi padre, mi madre y mi pareja por el constante apoyo para lograr terminar esta investigación.

A Héctor Ponce de la Fuente, profesor de Semiología en mi paso por la carrera de Diseño Teatral en el año 2008 y actual tutor de esta tesis, por su dedicación y paciencia, mediante extensas y apasionantes discusiones sobre Teatro, me permitieron encaminar mis inquietudes y resolver teóricamente los alcances en torno a la figura del espectador.

A Marco Espinoza, profesor guía del componente práctico, por entregarme el primer material de creación para la realización de *“Rebecca, una reflexión escénica participativa en torno a la política habitacional”*, y por su asesoría previa a nuestro estreno.

A Ana Harcha y Gabrielle Brunnet por su tiempo, organización y preocupación en cuanto a la coordinación de los procesos correspondientes al programa.

A los académicos del Magíster de Dirección, por dejar huella en mi formación como teatrista.

A mis compañeras Galia Arriagada y Camila Rojas, por ser luz en momentos de oscuridad.

Por último, a los integrantes de Teatro Colaborativo, principales gestores de la materialización de este proyecto. A través de su confianza y disciplinado trabajo, me permitieron experimentar libremente en torno a la figura del espectador y que hasta el día de hoy me acompañan.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I: ESPECTADOR	15
1.1 Antecedentes conceptuales en torno a la figura del espectador	16
1.2 Condiciones de la medialidad en el teatro	22
1.3 El teatro como espacio de encuentro y negociación entre actantes y espectadores	30
1.4 Distancia y alteridad	34
CAPÍTULO II: PARTICIPACIÓN DEL ESPECTADOR	38
2.1 Conocimiento y percepción de la experiencia	39
2.2 El embelasmiento por el espectáculo	45
2.3 El teatro como detención del espectáculo	48
2.4 Apertura y espectador	53
2.5 La participación como dimensión perceptiva de la experiencia	57
2.6 La participación del espectador como experiencia perceptiva	65
CAPÍTULO III: REBECCA, UNA REFLEXIÓN ESCÉNICA PARTICIPATIVA EN TORNO A LA POLÍTICA HABITACIONAL	71
3.1 Punto de partida, Ashes to Ashes y Rebecca	73

3.2 Inicio de Proceso	78
3.3 Rebecca y la política habitacional	79
3.4 Síntesis dramática	82
3.5 Propuesta de dirección o cómo dirigir actores en montaje que incluye gestos de participación del espectador	83
3.6 Procedimientos escénicos de participación en Rebecca durante la temporada de funciones	86
3.6.1 Apertura de Sala	86
3.6.2 Bienvenida y Nuevo Lenguaje	89
3.6.3 Casa de papel	99
3.6.4 Derecho al a ciudad	104
CONCLUSIONES	108
BIBLIOGRAFÍA	113
ANEXOS	116
Anexo 1	117
Anexo 2	120
Anexo 3	126
Anexo 4	128
Anexo 5	131

RESUMEN

La importancia de la figura del espectador en la práctica teatral es un asunto central en la producción escénica contemporánea. Es por ello, que esta investigación busca proponer una plataforma teórica para convertir al espectador en un participante activo de la puesta en escena, concentrándose primeramente en su función y las condiciones que permiten el acontecimiento teatral, para luego proponer las estrategias que fundamentan su inclusión y participación en el montaje: *Rebecca, una reflexión escénica participativa en torno a la Política Habitacional*.

En consecuencia, la tesis pretende entregar herramientas a la práctica escénica y dar cuenta de nuevas formas que amplíen las posibilidades de acción y comunicación del espectador en el teatro.

INTRODUCCIÓN

El diálogo que se establece entre espectador y teatro, y remontándonos a la *Poética* de Aristóteles, propone el aprendizaje por medio de la imitación de actos u acciones, se constituía como el mecanismo original de la construcción en la sociedad griega en términos éticos, morales, y políticos; es decir, de cómo debían comportarse los hombres en la sociedad ateniense. Para ello, las tragedias y las comedias se preocupaban de representar “acciones” y no a “personas” necesariamente, puesto que, en términos filosóficos los actos trascienden la existencia temporal del ser humano. Estas “acciones representadas” tenían por objetivo purificar al espectador a través de la catarsis, y generar compasión por medio de la identificación.

“El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez y se diferencia de los animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que al contemplarlas, aprenden y deducen que es cada cosa.” (Aristóteles, 1974, p. 135)

Es posible plantear con esto que el teatro se constituía como una asamblea en donde se discutían las formas y los contenidos sobre cómo

articular la sociedad. El rol educativo que le pertenece al teatro en esta “reflexión sobre el hacer”, permite comprender la función social de la tragedia, en un contexto en donde la responsabilidad sobre la política en la sociedad helénica era responsabilidad de todos sus ciudadanos.

En cambio, Bertolt Brecht y su proyecto, centran su atención en la historia y los contextos sociales, los cuales se configuran como la empresa principal del teatro: “El teatro consiste en producir representaciones vivas de hechos humanos o inventados, con el fin de divertir. Sea el teatro antiguo o moderno” (Brecht, 1963, p.15) Su vinculación con la dialéctica materialista¹, lleva a Brecht a comprender las condiciones sociales como procesos, subordinados a sí mismos en su contradicción. Para él, estas condiciones sociales son creadas y mantenidas por los hombres, y son ellos quienes han de transformarlas. El efecto que pretende generar en el espectador es ideológico, de reflexión o distancia, con el objeto de que éste no se comprometa emotivamente con lo que está presenciando, ya que él ve en el teatro una forma de manifestación pública, en que el espectador se

¹ “El Materialismo dialéctico ciencia es la filosófica sobre las leyes más generales del desarrollo de la Naturaleza, de la Sociedad humana y del pensamiento, la concepción filosófica del partido marxista-leninista, creada por Marx y Engels y perfeccionada por Lenin y Stalin”. (Rosental, 1946, p.201)

enfrenta de manera crítica a las acciones de los hombres, con el fin de transformar sus condiciones sociales.

A pesar que los modelos Aristotélico y Brechtiano se articulan de forma distinta, podemos declarar que ambos concuerdan en que el teatro es el lugar donde el espectador se estudia a sí mismo y definen al mismo tiempo, la función política del teatro, como lugar físico y simbólico del estudio de la conducta o acciones humanas. Podríamos plantear que el teatro es un lugar determinante debido a que pretende hablarle a los hombres y las mujeres en sociedad, este acuerdo entre el teatro y el espectador fundamenta sus orígenes en la historia de la práctica teatral.

Iuri Lotman, semiólogo ruso proveniente de la Escuela de Tartu (Estonia, ex URSS) concibe el teatro como el lugar donde se estudia la conducta humana. A partir de su estudio acerca de la semiótica dentro del espacio de representación, propone que esta ciencia se preocupa sobre el trato entre las personas y que se define mediante lenguaje. La relación entre teatro y espectador es un tipo de trato dentro de este sistema comunicacional, en el cual, el teatro le demanda al espectador un dominio de lenguaje específico.

Por conducta, define diversos niveles en los cuales se encuentra un cúmulo de acciones y actos de personas de forma consciente y subconsciente. Entre ellas, destaca la Conducta Lúdica, ensamblaje entre la conducta práctica (acciones que remiten a un primer nivel de significado) y conducta sígnica (aquella que se traduce en acciones con un sentido simbólico). Basándonos en un ejemplo de Lotman, cuando los niños juegan a la guerra elaboran un mundo que adquiere una dimensión de doble sentido. Por una parte, mediante acciones que pertenecen a las conductas prácticas, corren, saltan, se agachan, se esconden del bando enemigo, etc. Y, por otro lado, conductas sígnicas que aluden a ese mundo en acciones simbólicas, como por ejemplo utilizar armas de juguete o usar casco, que remiten a la ficción creada por ellos mismos. Dado el carácter no monosémico de la conducta lúdica, condición basal para la articulación de la escena y su relación con el espectador, se establecen las condiciones en que los actores (responsables de la acción dramática) construyen la convención de realidad dentro de la escena, y de cómo el espectador se enfrenta a la representación. La utilización del “como sí”, herramienta usada por los actores como la condición para entrar en situación y articular la representación, proviene de la conducta lúdica. Sin embargo, se distingue que a diferencia del juego la

representación requiere de sujetos co-presentes que participan y observan el desarrollo de las conductas prácticas y sígnicas desarrolladas dentro del teatro, pues, en el caso de un juego de niños, esta relación podría desaparecer debido a la presencia de un agente externo a esta realidad creada. “El juego es uno de los mecanismos para la producción de una conciencia creadora, que no sigue pasivamente algún programa dado de antemano, sino que se orienta en un continuum de posibilidades complejo y de muchos planos.” (Lotman, 2000 p. 62) Sin embargo, Lotman sitúa al espectador en el espacio de las vivencias estéticas. Dentro de la escena, define dos tipos de acontecimiento: el acontecimiento vivencial, que depende de cómo se desenvuelve la acción dramática, éste recae en la capacidad de los actores, y el acontecimiento como signo de sí mismo, que es la proyección de la relación entre significante y significado de la acción escénica, tarea que le corresponde al espectador desentrañar. “El espectador teatral mantiene un punto de vista natural hacia el espectáculo, determinado por la relación óptica de su ojo con la escena, y a lo largo de la escena esta posición permanece invariable.” (Lotman, 2000, p.73) Sin embargo, en la escena contemporánea, el lugar del que contempla está en constante desplazamiento, puesto que ya no se sitúa en un lugar determinado y

tampoco se articula de forma rígida. Esta reflexión se elabora, en una primera etapa, a partir de mis lecturas en torno a Jaques Rancière. Este descubrimiento, me provocó un profundo interés en la tesis que desarrolla sobre la relevancia del espectador en el teatro. Si bien, no necesariamente se refiere a la actividad participativa de éste dentro del teatro, propone ciertas ideas que compatibilizan con el arte contemporáneo actual, sobre el rol del espectador dentro del Arte.

“La emancipación por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de dominación y sujeción.”
(Rancière, 2010, p.19)

El planteamiento de la emancipación me parece muy atractivo en un contexto global en donde perdemos diariamente la posibilidad de decidir sobre los hechos que nos afectan directamente como individuos. La participación, es un concepto que está cobrando fuerza en el siglo XXI, como proyecto político de vinculación y eje activo de creación de nuevos núcleos de organización de personas. Su objetivo pretende constituir nuevos modos de acción, de existencia y de organización, cambios que nos afectan directamente como personas dentro de la sociedad. Con esto, surge la pregunta: ¿Cuál es nuestra función y nuestras posibilidades cómo

espectadores de teatro?, interrogante que invita a pensar nuestro lugar como espectadores, se encuentra vinculada a un arte que luche contra la mercantilización de las relaciones humanas, por medio de procedimientos relaciones que integren a los espectadores como ejes de acción. Por lo tanto, esta investigación se centra en los siguientes objetivos:

- Invitar al espectador a reconocer su función política dentro del teatro como un ente activo en la construcción discursiva y práctica de un montaje.
- Descifrar las diferentes posibilidades escénicas en el campo de estudio del espectador e identificar los puentes comunicativos que existen con él, dentro de una representación teatral
- Proponer una metodología de investigación escénica que sirva de guía para los creadores que están en búsqueda de este vínculo.

En resumen, el primer capítulo consiste en la figura del espectador. Luego, el segundo capítulo examina el nexo entre la percepción de la experiencia y la participación como acción comunitaria. Finalmente, el tercer capítulo expone los procedimientos de participación utilizados para *Rebecca, una reflexión escénica participativa en torno a la política habitacional*, que corresponden al componente práctico de esta investigación.

Al involucrar el espectador dentro de la puesta en escena, emerge la posibilidad de movilizarlo a la acción, a que descubra su función política, a entregarle herramientas que le permitan reconocerse como un elemento artístico activo y de narración.

CAPÍTULO I
ESPECTADOR

1.1 Antecedentes conceptuales en torno a la figura del espectador

Toda obra de arte necesita una mirada, o presencia, para constituirse como tal. En el caso del teatro, fenómeno comprendido dentro de un sistema de códigos escénicos que permiten la representación, quien cumple esa función es el espectador.

“Hay teatro mientras exista un espectador”, esta frase es particularmente especial, en el sentido que le otorga al teatro una condición para su existencia. Esta condición de existencia se ha establecido desde la concepción antigua sobre el teatro, en tanto experiencia artística colectiva como edificio o emplazamiento destinado a la representación (*theatrôn* o *koilos*: lugar desde donde se ve²). El espacio arquitectónico del edificio teatral en la antigua Grecia, destinado a actividades cívicas y religiosas al culto de Dionisios, construido en las laderas de los cerros de las Polis, se emplazaba en función de sus habitantes, de modo que desde una distancia y una altura definida en función de la *Skené*, lo que llamaríamos

² “En todas estas fiestas, el teatro (hablando con propiedad, el lugar desde donde se ve), estaba edificado en terrenos dedicados a Dionisios. La consagración del lugar del teatro entrañaba la consagración de todo lo que allí sucedía: los espectadores llevaban la corona religiosa, los ejecutantes eran sagrados y, a la inversa, el delito se convertía en sacrilegio”. (Barthes, 1986, p.75)

tradicionalmente el lugar donde ocurre la acción o escena, los espectadores se convertían en participantes materiales (presenciales, oculares y auditivos) y pensantes, vinculados a una experiencia colectiva que trasciende la historia social y cultural de la civilización occidental.

Históricamente, el teatro ha sido estudiado en distintas disciplinas; desde la filosofía, la estética, la sociología, y a partir del siglo XX, en cuanto a lenguaje desde el campo de la semiótica y desde una perspectiva en cuanto a su producción, desde la poética. Sin embargo, una de las aproximaciones en torno a la figura del espectador como participante de la puesta en escena, ha sido desarrollada por la disciplina de los Estudios Teatrales³ y el concepto de: realización escénica⁴

³ “Cuando a principios del siglo veinte fueron fundados los estudios teatrales en Alemania y empezaron a extenderse como disciplina universitaria autónoma y como una nueva y necesaria rama de la teoría del arte, se produjo una ruptura con la idea de teatro que había preponderado hasta ese momento. Desde los intentos de literaturización del siglo dieciocho, el teatro se impuso en Alemania no sólo como una institución moral, sino también como una institución <<Textual>>. En las postrimerías del siglo diecinueve el carácter artístico del teatro pareció legitimarse casi exclusivamente por su relación con la obra de arte dramática, es decir, con el texto literario.” (Fischer-Lichte, 2014, p.60)

⁴ “Conforme a este criterio, el teatro se consideraba hasta entonces objeto de los estudios literarios. En cambio, el fundador de los estudios teatrales en Berlín, el germanista Max Hermann, especialista en la Edad Media y la primera Modernidad, centraba su atención en la realización escénica. Defendía la necesidad de crear una nueva rama de la teoría del arte –los estudios teatrales– con el argumento de que lo que constituye el teatro como arte no es la literatura sino la realización escénica.” (Ibíd., p.61)

Patrice Pavis, en su diccionario del teatro, se refiere a la figura del espectador como:

“Es el objeto favorito del estudio de la semiología y de la estética de la recepción. Nos falta, sin embargo, una perspectiva homogénea capaz de integrar las diversas aproximaciones al espectador: sociología, sociocrítica, psicología, semiología, antropológica, etc. No es fácil aprehender todas las implicaciones derivadas de la dificultad de separar al espectador como individuo y al público como agente colectivo.” (2005, p.180)

Esta dificultad por unificar una definición en torno al espectador, deviene del contraste de la naturaleza dinámica de esta figura como objeto de estudio dentro de los estudios teatrales. Ambas perspectivas apuntan al mismo concepto; empero, desde el campo de la semiótica, el espectador se plantea como aquel sujeto lector y decodificador de los signos presentes en la escena, acción determinada por un texto dramático como señala Iuri Lotman,⁵ y desde la estética relacional, como un sujeto participante y central en la producción organizada de la realización escénica. Si bien existe una mirada sobre el espectador en relación a cada campo de estudio, dentro del mismo diccionario no encontramos una definición precisa para el concepto de público. En nuestro lenguaje cotidiano, generalmente nos

⁵ “El proceso de transmisión del mensaje desde la escena y de descodificación del mismo en la conciencia del auditorio, podrá ser definido como las dos caras de un único proceso de pensamiento colectivo.” (Lotman, 2000, p.77)

referimos a ambos términos para referirnos a lo mismo. Sin embargo, como sugiere Pavis, el espectador es el individuo “portador de códigos ideológicos y psicológicos de grupos diversos” (2005, p.180), en contraste con la figura del público (integrada a la definición de espectador), la que “constituye a veces una entidad, un cuerpo que reacciona en bloque” (Íbid, p.180). Por otra parte, Marco de Marinis también se refiere a esta dicotomía e indica que existe un tránsito teórico en relación a estos dos términos:

El paso de la noción de *público* en tanto que entidad sociológica homogénea y bastante abstracta, a la de *espectador*, entidad antropológica mucho más compleja y concreta, determinada no solamente por factores sociales, sino que también, y sobre todo, por factores psicológicos, culturales y hasta biológicos. (1987, p.143)

A partir de ello, el término espectador -como sujeto individual y/o colectivo, e ideológico, versus la idea de público como entidad colectiva unificada- igualmente contiene de por sí un conflicto en sí mismo o una antinomia⁶, lo que ha sido definido por Agamben como una condición otorgada por el lenguaje a aquellas palabras que contienen al mismo tiempo un sentido que apelan a lo individual y lo universal. Con esto quiero decir,

⁶ “La palabra árbol nombra de hecho a todos los árboles singulares inefables (*terminus supponit significatum pro re*). Por tanto, la palabra transforma la singularidad en miembro de una clase, cuyo sentido define la propiedad común (La condición de pertenencia)” (Agamben, 1996, p.13)

que al utilizar la palabra –espectador- nos referimos igualmente a aquel conjunto de personas que constituye la audiencia presente de un espectáculo. Es por ello, y en relación a las variables propuestas anteriormente, el teatro es el lugar del espectador, puesto que se establece entre ambos una relación de dependencia que permite la existencia de ambos. Respecto a lo anterior, se posibilita el análisis en relación al espectador para afirmar una relación dinámica entre teatro y espectador, que modela y determina el funcionamiento de las realizaciones escénicas.

Iuri Lotman concibe la condición del espectador como presencia en tiempo presente: “Solo el teatro exige un destinatario dado en presencia, presente en ese mismo momento, y percibe las señales provenientes de éste (el silencio, los signos de aprobación o de desaprobación), variando correspondientemente el texto” (2000, p.65). A causa de esta condición, se concibe la existencia y la necesidad de un cuerpo situado en el tiempo y en el espacio, el cual se articula como el receptor de los signos emergentes de la escena (el teatro), y, al mismo tiempo, un acontecimiento escénico estructurado que dialoga con la figura del espectador, lo que permite establecer una relación de dependencia mutua entre destinatario y teatro. Bajo este supuesto, se desprende que el teatro se diferencia de las otras artes,

debido a que requiere de un receptor al mismo tiempo de su realización, a diferencia del cine, la fotografía o la pintura. Bajo esta lógica, los factores comunicacionales del teatro se homologan a los modelos de comunicación humana propuestos por Roman Jakobson, en la que los actores figuran como los responsables de la emisión de los signos de la escena, y los espectadores como los encargados de la recepción e interpretación de estos mismos. En esta misma línea, Lotman sostiene que este diálogo se ve condicionado a las indicaciones propuestas por el texto dramático; por lo tanto, rige las condiciones de creación y materialización de las realizaciones escénicas dentro del teatro. Sin embargo, el desplazamiento del texto dramático como piedra inicial de la creación escénica comenzó a manifestarse a principios del siglo XX, con la transición entre el drama moderno, la crisis de la representación y las vanguardias artísticas europeas⁷, lo que dio paso a la valoración de la praxis escénica, como modelo de negociación con lo real.

⁷ “Como consecuencia de la revolución artística que se apoderó de la escena teatral alrededor de 1900 ocurre, paralelamente a la crisis del drama, una crisis de la forma discursiva del teatro en sí mismo. El rechazo de las formas teatrales tradicionales tuvo como consecuencia una nueva autonomía del teatro en tanto práctica artística independiente.” (Lehmann, 2013, p.88)

Por otra parte, la investigadora teatral alemana Erika Fischer-Lichte señala: “Como ha mostrado Herrmann, la condición medial de la realización escénica radica en la copresencia física entre actores y espectadores.” (2014, p.77) Este componente primordial, el cual considera a actores y espectadores como unidades mínimas y fundamentales del teatro⁸, se sustenta en que es posible prescindir de todos los elementos que pertenecen a la realización escénica; no obstante, lo único que no puede desaparecer por completo es el diálogo existente entre los actores y los espectadores, que son los responsables de las acciones que se producen en el teatro.

1.2 Condiciones de medialidad en el teatro

“Todos los objetos y en este contexto particularmente las obras de arte, son mediados por relaciones sociales específicas, pero no pueden reducirse a una abstracción de esa relación; la mediación es positiva y en cierto sentido autónoma. Esto se relaciona, aunque de manera polémica, con la teoría formalista (v.c.), en que la *forma* (que puede verse o no como una mediación), reemplaza las cuestiones de las relaciones existentes en uno u otro de sus lados, entre sus “productores” o sus consumidores.” (Williams, 2003, p.222)

⁸ Hacia 1931, Otakar Zich define al actor como *principio de dramaticidad*: “el componente del arte actoral es el componente central y rector de la obra dramática, no por ser el más importante, sino porque solo él es *dramático* en el sentido cabal de la palabra; los otros son *dramáticos* solo en la medida que contribuyen a la eficacia del componente actoral.” (Jandova y Volek, 2013, p.46)

La condición medial como fenómeno comunicacional entre teatro y espectador, se construye por medio de relaciones sígnicas⁹ en tiempo presente, que establecen ejes de interacción entre actuantes y observantes. Para esto es necesario acercarnos al concepto de mediación desde el planteamiento de Fischer-Lichte, éste se concibe como un problema que le pertenece a la recepción. En el caso de la comunicación, la mediación se encuentra determinada por el canal, el cual se convierte en el espacio y/o vehículo de transmisión entre un emisor y un receptor. Mientras que en las realizaciones escénicas, Fisher-Lichte ve en el teatro un sistema cultural preocupado de la creación de significado a través de la producción de signos en tiempo presente, y se diferencia de los demás sistemas culturales porque tiene una base especial, el código interno del teatro. Las condiciones de medialidad están determinadas por la escena en tanto espacio físico y simbólico de negociación entre sujetos que observan, y sujetos que actúan en una realización escénica. Ésta se compone de diversos elementos humanos (actores) y materiales (escenografía, vestuario, iluminación,

⁹ Tadeusz Kowzan señala: "En una representación teatral todo se convierte en signo." (Bobes, 1997, p.126)

utilería, proyecciones, música, etc.), bajo el alero de un código¹⁰ común que el espectador pueda decodificar (acción entendida como la capacidad de establecer relaciones sígnicas y sensoriales). Si la escena se articulara con códigos ajenos al espectador, probablemente el espacio de la recepción se vería perturbado. Aunque es casi imposible que no se establezca ningún vínculo comunicacional, aunque sea mínimo, ya que pueden existir signos que remitan al sistema cultural y al contexto personal del espectador. Si no existiese una relación comunicacional por medio del lenguaje, de todas formas, los estímulos sensoriales permiten entregar un mensaje a nuestro cerebro que determina nuestra relación con el entorno, lo que nos lleva a pensar que la mediación también influye en las experiencias humanas. Por esto, es importante reconocer que la mediación es un factor que no sólo tiene por objetivo la comunicación, sino que también, se constituye como una plataforma de recepción de percepciones y experiencias. En síntesis, la escena es el espacio de encuentro entre teatro y espectador, en donde se

¹⁰ “Como código entendemos un sistema de reglas general para la creación e interpretación de signos, como también de sus contextos. En la cultura siempre se dan significados comunes, cuando en su constitución todos los miembros se relacionan con el mismo código. Se originan significados divergentes, cuando grupos distintos utilizan diferentes códigos con respecto al mismo signo.” (Fischer-Lichte, 1999, p.19)

articulan y ocurren las acciones escénicas, las cuales devienen en entramados de signos y experiencias perceptibles que el espectador interpreta y percibe.

Otro de los factores relevantes en torno a la condición medial del teatro, es el fenómeno de *copresencia*, el cual es clave en el estudio de las artes que requieren cuerpos actuantes y cuerpos observantes de una acción escénica. Fischer-Lichte define este concepto como:

“Por copresencia física se entiende más bien la relación de cosujetos. Los espectadores son considerados parte activa en la creación de la realización escénica por su participación en el juego, es decir, por su presencia física, por su percepción y por sus reacciones. La realización escénica surge, pues, como resultado de la interacción entre actores y espectadores.” (2004, p.65)

Tal es el caso del teatro, la danza o la performance. Podemos comprender, a través de esta idea, que se establece una relación dinámica de intercambio entre actores y espectadores en términos temporales, espaciales, visuales, lingüísticos, sonoros y kinésicos. Esta multiplicidad de elementos funcionales a la práctica escénica, se constituyen como *reacciones* perceptibles, tanto de parte de espectadores, como de los actores en el escenario, pues, como sabemos, el trabajo de la escena depende exclusivamente del contexto temporal de la obra: “Hagan lo que hagan los actores, sus actos tienen efectos en los espectadores, y hagan lo que hagan

éstos, sus actos tendrán igualmente efecto en los actores y el resto de los espectadores”. (Íbid., p.72)

Esto es lo que la ya citada investigadora ha llamado “el bucle de retroalimentación”, fenómeno recíproco entre actuantes y observantes que la institución teatral del siglo XVIII y XIX intentó suprimir para provocar la inmersión absoluta del espectador en la puesta en escena.

“A finales del siglo dieciocho y durante el diecinueve se apostó, además, por la literaturización, por disciplinar al espectador. Se promulgaron normas para el teatro con la intención de prevenir el muy molesto y, por desgracia, a menudo contagioso <<comportamiento indebido>>. Bajo amenaza de sanción se prohibió llegar tarde, comer, beber o hacer comentarios entre los asistentes durante la realización escénica. La invención de la iluminación a gas se utilizó para eliminar una de las principales fuentes de problemas: que los actores pudieran ver a los espectadores, y sobre todo, que estos pudieran verse entre sí.” (Ibíd., p.78-79)

Como menciona Fischer-Lichte, el espectador del siglo XVIII y XIX, fue educado por medio de mecanismos y códigos de la arquitectura teatral para suprimir su conciencia de presencia. Esto significó situar a los actores como los responsables de la emisión y a los espectadores cómo los contenedores de la recepción. A la vez, esta anulación provocó que el espectador dejase de ver a los demás espectadores, y solo se concentrara en lo que ocurría en la escena. Por ende, la noción de experiencia colectiva pasó a convertirse en

una experiencia individual, lo que dio paso a la reducción del teatro como un arte que operaba dentro del campo de las experiencias estéticas. Con el tiempo, esta relación ha vuelto a modificarse con la aparición de los movimientos de vanguardia del siglo XX, el teatro posmoderno, y las experiencias *site-specific*¹¹, por mencionar algunos casos más emblemáticos. Podemos establecer, entonces, que la figura del espectador se encuentra en constante desplazamiento de acuerdo a los proyectos estéticos en los que se enmarca el arte.

En síntesis, una realización escénica podría modificarse de forma parcial o radical de acuerdo a la reacción del espectador durante el transcurso de ésta (los espectadores aplauden, se emocionan, se ríen en las escenas jocosas; duermen cuando se aburren o salen de la sala; se quejan cuando no se sienten cómodos; a veces sus teléfonos celulares suenan; cuando son interpelados por los actores, en ciertas ocasiones responden, etc.)

¹¹ Según Lehmann, “el *Site specific theatre* significa que el *site* en sí mismo se muestra bajo una nueva luz. Cuando se actúa en una nave industrial, una central eléctrica o un vertedero se origina una nueva mirada estética en la que el espacio se presente a sí mismo; deviene coactor (Mitspieler) sin estar comprometido con una significación determinada. No se enmascara, sino que se hace visible. En una situación así, los espectadores también son coactores. De este modo, mediante el *site specific theatre*, se pone en escena un nivel de comunalidad entre actores y espectadores.” (2013, p.297)

En relación a lo anterior, recuerdo un caso concreto en el Teatro Nacional Chileno (2017). La obra *Mateluna*, dirigida por Guillermo Calderón, aborda el caso penitenciario de Jorge Mateluna, ciudadano chileno injustamente acusado -por la Justicia y Carabineros de Chile- de asaltar una sucursal bancaria. Esta acusación se fundamentó en el pasado político de Mateluna, que en los años noventa perteneció al movimiento de resistencia política Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), contra la dictadura cívico-militar chilena. En dicho espectáculo, los actores en escena explicaban las razones de por qué llevaban a cabo el montaje (como una forma de presentar las pruebas erróneas que lo inculpan), lo cual era un recurso muy efectivo, pues la mayoría de los espectadores que nos encontrábamos en la sala manifestamos nuestro apoyo a Mateluna. Sin embargo, en medio del espectáculo, un bebé comenzó a llorar desde las butacas, acto que se repitió varias veces durante el transcurso del montaje. En un momento, una de las actrices decidió interrumpir la escenificación para comentar que se volvería un poco difícil continuar si esa situación seguía ocurriendo, a lo que una espectadora (y reconocida actriz) demandó que la madre y el bebé salieran para continuar el espectáculo, lo que molestó a otra parte de los espectadores y generó un debate ético sobre si la madre debía salir con su bebé de la sala

para que el espectáculo pudiera continuar. Todos los espectadores entendimos que esa situación no estaba preparada, y quedó de manifiesto que el montaje dependía exclusivamente de esa situación y que finalmente se resolvió con la madre saliendo de la sala, bajo la presión ejercida por ambas posturas dentro del Teatro Nacional Chileno. Se torna particular que en una obra que plantea una discusión en torno a derechos humanos, emerja una situación de discriminación. Con posterioridad a este hecho, la obra continuó su curso sin mayores intervenciones de los espectadores.

Hay que dejar en claro que, si bien la acción escénica no necesariamente le corresponde al espectador en todos los casos, ésta influye en la forma en cómo se desenvuelve durante el transcurso de una realización escénica, pues, si bien los actantes desarrollan una línea o partitura de acciones físicas, que tiende a mantenerse durante una temporada de funciones, ella puede verse modificada de acuerdo a la reacción de los espectadores y, por ende, cambiar o ampliar las posibilidades de sentido.

1.3 El teatro como espacio de encuentro y negociación entre actantes y espectadores

El ejemplo anteriormente mencionado, sugiere que el teatro es un lugar de encuentro, donde se construyen comunidades particulares, que en algunos casos trascienden la obra de arte. Oscar Cornago (2015), ha definido esta negociación bajo el concepto de teatralidad, al que se refiere como uno de los paradigmas estéticos de la modernidad. Según él, la teatralidad es una condición otorgada a diversas manifestaciones culturales, no necesariamente de carácter representacional, en la que, la mirada de otro sobre una acción o acontecimiento, se conforma como el punto inicial para comprenderla como proceso. Por tanto, se establece la idea de *encuentro*, un acuerdo entre alguien que ejecuta y alguien que observa. En este caso, el presente, la mirada de otro, el acuerdo e intercambio, se convierten en los elementos que cruzan dicho procedimiento. Al respecto, Cornago señala:

“Ahora bien, la idea de encuentro no es sólo una realidad, sino también una utopía y un ideal que recorre tanto el imaginario del teatro como la sociedad en general. Si uno de los discursos que ha conformado el teatro remite a su función como espacio de representación, tradicionalmente apoyado en un texto dramático, el otro ha sido el del teatro como lugar de encuentro, lo que ha servido para alimentar el mito comunitario en relación con la escena. Una perspectiva no excluye la otra. La representación puede ser la excusa para que tenga lugar un encuentro, y también al revés.” (2015, p.42)

La escena, como espacio de encuentro, nos permite concebir el teatro como el lugar donde se articula la sociedad: una comunidad de sujetos que pertenecen a un mismo tiempo y a un mismo espacio, en donde se definen los puentes y las reflexiones en torno a la identidad colectiva, por medio de la interacción de sujetos que participan de un espacio común.

A partir de esta reflexión, es posible establecer que la noción de encuentro tiene dos variables: por un lado, aquel encuentro que se produce por copresencia entre actores y espectadores; por otro lado, aquel que instauro al teatro como espacio de encuentro comunitario, vinculándose con la práctica social antropológica y política. En ambas variables, el teatro dialoga con las prácticas interculturales¹² desarrolladas en ceremonias o ritos de paso, que tienen como objetivo realizar un proceso de transformación entre los individuos que participan de dichos acontecimientos. Estas ceremonias constituyen un elemento fundamental en la construcción de las sociedades o núcleos que las llevan a cabo. En algunas comunidades

¹² Uno de los principales representantes del estudio de las prácticas interculturales y performance es el norteamericano Richard Schechner: “Mi propósito es resumir un proceso a través del cual el teatro nace del ritual y, a la inversa, el ritual se desarrolla a partir del teatro.” (Schechner, 2000, p.28)

indígenas, por ejemplo, el desarrollo de estas prácticas se relaciona con la constitución y revalidación del mito de origen de la misma. Tal es el caso del Klóketen, extinto rito de iniciación del pueblo Selknam, que consistía en jornadas guiadas por los hombres adultos de la tribu, quienes buscaban la instrucción de los más jóvenes en su paso a la adultez, y la concientización sobre el peligro que implicaban las mujeres en la construcción de la sociedad Ona, ya que, en una etapa primitiva de la conformación de este mito, las mujeres ejercían el dominio sobre los hombres. Martín Gusinde se refiere a su función:

Hay todo un complejo de mitos que conforma la base sobre la que se estructura la multiplicidad de las ceremonias secretas. Existen tres narraciones independientes, que tienen por tema el mismo objeto y desarrollan sucesivamente el ideario básico. Su intención es explicar la creación primitiva de las celebraciones del Klóketen, justificar su forma actual, y servir a una finalidad de fundamental importancia: Asegurar para el futuro las instituciones sociales creadas en épocas remotas. (1982, p. 836)

Estas prácticas organizadas incorporan dos variables que me parecen relevantes destacar y que son compartidas por el teatro. El primero es que necesariamente se configuran a través de relaciones de poder entre los guías y los participantes, en donde los jóvenes eran dirigidos por los hombres adultos. Es necesario aclarar que esta relación de poder no se establece bajo la perspectiva de sujeto dominante versus sujeto dominado. Es más bien

funcional a los procedimientos. Podríamos decir que existen participantes activos y participantes pasivos. Sin embargo, el participante pasivo no es pasivo por no desarrollar acciones, si no, porque se deja conducir por el guía; en este caso, lo que permite la concreción de la ceremonia. Sumado a esto, los individuos participantes manejan un código compartido entre destinatador y destinatario, vínculo fundamental para desarrollar esta interacción.

En síntesis, de estas prácticas emergen comunidades particulares que cohabitan y dialogan en sincronía, en un mismo tiempo, espacio y lenguaje, a su vez, se encuentran jerárquicamente distribuidas en pos de su realización. Sin embargo, respecto a la negociación, la relación entre teatro y espectador también comparte dichos factores, dado que el actor se encuentra en pleno conocimiento de que sus acciones físicas serán observadas por una audiencia, y el espectador es consciente de que los actores desarrollarán acciones escénicas durante un tiempo determinado, y, cualquier quiebre en esa relación, puede provocar la no continuidad de la realización escénica. A la vez, tanto la obra como los espectadores deben manejar un código en común que permita que la operación comunicacional se lleve a cabo.

1.4 Distancia y Alteridad

En el arte de *performance*¹³, existen puentes comunes en relación al término de espectador, en tanto sujeto que observa y participa de una experiencia en tiempo presente. No obstante, en la performance existe una distancia que generalmente es suprimida, debido a que ésta se encuentra en la búsqueda frecuente de provocar al espectador de forma directa, en donde en algunos casos tal provocación suprime por completo la experiencia estética. El componente de -experiencia estética- es fundamental para comprender la relación entre teatro y espectador. En el caso del teatro, como espacio de comunicación humana, tradicionalmente se ha establecido una relación de distancia física entre la figura del espectador y el teatro. Esta distancia, según Stavros Stravrides, es propicia para reconocer la existencia de la alteridad (o la diferencia) orientadas la una a la otra. En el caso del teatro, es un espacio donde se lleva a cabo el encuentro con la alteridad. Esta relación, definida como un intercambio temporalmente estructurado, mediada a través de la

¹³ “El modelo básico de la performance (ese espacio cerrado de reunión-representación – dispersión) hace posible que el espectador reflexione sobre los hechos en lugar de huir o de intervenir en ellos. Esa reflexión es un tiempo liminal durante el cual ocurre la transformación de la conciencia.” (Schechner, 2000, p.91)

escena, permite construir los puentes de comunicación pertinentes para que ocurra el vínculo entre teatro y espectador. Sin embargo, para él, la cercanía o “intimidad” entre estos dos elementos difumina la diferencia, ya que no permite que se reconozca la alteridad el uno de otro. Bajo esta perspectiva, pareciera ser que la alteridad permite dar inicio a cualquier tipo de fenómeno comunicacional, puesto que la cercanía provocaría la igualación de los sujetos.

“La diferencia se considera de por sí en términos de distancia. El otro pertenece o se piensa que pertenece, a otro lugar. En otras palabras, la distancia contribuye a describir al otro como otro. La proximidad absoluta, es decir, la intimidad, convierte al otro en lo mismo que uno, alguien cercano y reconocible. De modo que, si deseáramos aceptar a alguien en su alteridad, no debiéramos eliminar la distancia que nos separa” (Stavrídes, 2016, p.129)

Es importante reconocer esta distancia, pues permite concebir al teatro como un espacio no democrático, en el sentido que éste no busca igualar las condiciones de los sujetos unos de otros, sino más bien existe una distribución que permite el reconocimiento de acciones que les corresponden a diferentes sujetos que delimitan ejes, y que articulan el acontecimiento teatral.

Me llama la atención la performance *The Artist is Present* (MoMa, 2010), de la artista serbia Marina Abramovic. En dicha obra, la artista invita

al espectador (de manera individual) a sentarse frente a ella por un tiempo determinado. Así, durante el acontecimiento, cientos de personas pasan frente a sus ojos diariamente durante la jornada de apertura del museo. En efecto, el espectador tiene a Abramovic frente a sus ojos. Los pequeños músculos faciales de ella se activan en la medida que su respiración se encuentra en relación a su cuerpo sentado en la silla, y la duración de aquel momento depende exclusivamente de lo que cada persona determine de forma particular. Se establece una conexión visual, proxémica y emocional, pero no existen las condiciones para que acontezca la experiencia estética de aquel espectador. Para él, o ella, lo que ocurre ahí es sólo acontecimiento, el cual queda registrado en su memoria racional y corporal. Es interesante destacar, que mientras los dos cuerpos se encuentran sentados frente a frente, existe una audiencia observante que se enfrenta a esta performance duracional. Frente a sus ojos, se articula un procedimiento que no se encuentra ensayado ni previsto, pero sí que está pensado y se constituye como una estructura de acciones definida, que comparte con otros sujetos en un mismo espacio y tiempo. Por ende, en *The Artist is Present* (2010), se genera una condición de espectador doble. Por una parte, un espectador(a) que participa y es necesario(a) para la constitución de la experiencia; por otra

parte, un espectador(a) que observa tanto a la performer como al espectador frente a ella. Los territorios entre teatro y performance dialogan de forma muy presente en este ejemplo, debido a que la figura del espectador es ambivalente: Por un lado, participa al ingresar a la performance, y por otro, el que observa desde la fila, constituye la experiencia estética desde la distancia.

Para ambos casos, el espectador es testigo de ambos sucesos escénicos que ocurren frente a su mirada, y de la cual participa activamente. Sin esta relación no sería posible el teatro, dado que este ensamblaje participativo en el tiempo y el espacio genera las condiciones para su existencia. Reconocer la función del espectador significaría no solo delimitarlo dentro de su cualidad de observante, sino que también como un ente activo dentro de esa relación. Ser espectador en el teatro es asumir un rol dentro de un sistema de procedimientos relacionales de comunicación en el cual se producen acciones en tiempo presente de las que participa.

CAPITULO II
PARTICIPACIÓN DEL ESPECTADOR

2.1 Conocimiento y percepción de la experiencia

El conocimiento y la percepción de la experiencia son dos elementos fundamentales para comprender el mundo que nos rodea. Por medio de la experiencia¹⁴ reconocemos los procesos naturales, biológicos, culturales, sociales en los que transita la vida humana. Por medio de la experiencia se llevaron a cabo nuestros primeros hallazgos y descubrimientos como individuos y seres sociales en épocas primitivas. Es a través de la experiencia y el estudio de la naturaleza, que se desarrolló la primera gran revolución agrícola a mediados del Neolítico, en la que, por razones climáticas y escasez de presas de caza, hombres y mujeres descubrieron que ciertas semillas podían convertirse luego en cosecha y que a partir de este nuevo conocimiento (la agricultura), se gestaron los primeros asentamientos

¹⁴ “Por experiencia se entiende habitualmente el experimento, la comprobación de nuestros conocimientos por la vía de laboratorio o mediante la observación de los fenómenos en la realidad circundante. En filosofía, la experiencia es interpretada de forma materialista y en forma idealista. Según la interpretación del materialismo dialéctico, experiencia supone la presencia del mundo material objetivo independiente de la conciencia del hombre. El concepto de experiencia, desde el punto de vista del marxismo, incluye el conjunto de la práctica social de los hombres. La experiencia se crea en el proceso de la acción recíproca social entre el hombre y el mundo exterior, en el proceso de la actividad práctica, y en primer lugar en la actividad material-productora, por medio de la que el hombre modifica la naturaleza y se modifica a sí mismo.” (Rosental, 1946, p.110)

humanos, lo que dio paso a una nueva economía sustentada en el ganado y la práctica agrícola que llevaron al hombre al perfeccionamiento de herramientas y la especialización en nuevas tecnologías, las cuales permitieron el surgimiento de las primeras civilizaciones.

En el primer capítulo de su informe *El Instinto de Platea* (2003), Alfredo Correia Soerio, psiquiatra brasileño especialista en psicodrama y psicoterapia, establece un cruce entre lo que él define como sabiduría biológica y lo que indica como sabiduría cultural. Esta reflexión, que surge en los inicios de la era digital, nos permite sostener que tanto *percepción* como experiencia están directamente vinculados a los procesos de evolución humana, por medio de la cuales, se construye nuestra sociedad actual. En la primera categoría, ejemplifica por medio de la relación comprobada y consecutiva que existe entre una semilla de naranja lanzada a la tierra y el naranjo, información morfológica organizada y vinculada a la línea evolutiva de cada especie, y, por otro lado, la sabiduría cultural, entendida como aquella percepción humana encargada de interpretar los procesos físicos y biológicos de la naturaleza, así como la conciencia de la individualidad del ser humano y la percepción del tiempo (conciencia del pasado, relación con el presente y planificación del futuro), conocimiento adquirido que llevó

siglos descubrir a las sociedades primitivas.¹⁵ La sabiduría biológica en este caso, es un tipo de conocimiento que le pertenece tanto a animales como seres humanos, y que se encuentra directamente relacionado con el instinto y la supervivencia. No obstante, la condición humana, a diferencia de los animales, permite interferir de forma consciente en la realidad para modificarla. En este sentido, la conciencia del tiempo permite al hombre vincularse con la experiencia de forma directa y registrarla como proceso de aprendizaje. Un animal, carente de la conciencia de tiempo, interfiere de forma inconsciente con el entorno. Esto no quiere decir que los animales no puedan registrar experiencias, sin embargo, su correspondencia con la naturaleza es únicamente de existencia y conservación. En cambio, los seres humanos establecemos relaciones con otros seres humanos, construimos sociedades, nuevos canales de comunicación, nuevos lenguajes, en la medida que interactuamos y somos parte del mundo.

¹⁵ “Entre la sabiduría biológica y la cultural, podemos trazar además otra relación estable y es ver como en la naturaleza biológica, la persona en su construcción cultural, parte de lo simple en dirección a lo complejo. De los primitivos cazadores a las extraordinarias organizaciones de producción actuales; de los primeros grupos nómadas y tribales a complejísimas sociedades.” (Correia, 2003, p.30)

Paulo Freire, en un contexto posterior a la escritura de la *Pedagogía del Oprimido*¹⁶, corriente pedagógica muy influyente de los años sesenta en Brasil y América Latina, refuerza esta reflexión señalando: “el hombre es un ser de relaciones, y no sólo de contactos, no sólo está en el mundo sino con el mundo.” (2011, 31p.), es decir, el hombre es consciente y organiza los niveles de respuesta frente a los estímulos que se le presentan por medio de la percepción del tiempo. No sólo existe con el mundo, sino que lo dinamiza. En la medida que el individuo “emerge del tiempo”, tiene la capacidad de interferir tanto en la dimensión natural (biológica) y cultural, lo que lo convierte en un ser *integrado* en un contexto y espacio. Esta integración, como denomina Freire, corresponde a la capacidad de adaptarse al ambiente y de transformarlo, la que permite a los individuos la posibilidad de optar, imbricación fundamental para la articulación de la crítica y del juicio. Esta dinamización del entorno por medio de la participación de los hombres y mujeres en el mundo, permiten la organización de la historia y la cultura.

¹⁶ La *Pedagogía del Oprimido*, publicada en 1970, es una corriente pedagógica revolucionaria y crítica de los años sesenta en Brasil, la cual busca a través de la educación de las clases dominadas, la instalación de la idea de la existencia de una ideología dominante que oprime a la masa popular y le entrega a estas mismas, las herramientas pedagógicas para su propia liberación.

Cuanto más dinámica es una época, mayor es el grado de utilización de sus funciones intelectuales y menor las de carácter instintivo.

Sin embargo, la vinculación con la percepción de la experiencia y por tanto, la capacidad de interacción con el mundo, han estado en constante transformación a partir de los procesos de industrialización del siglo XIX y XX. Las alteraciones y cambios producidos por las épocas en cuanto a la percepción y recepción, influyen en la forma en cómo los individuos se relacionan en sociedad.

“Una de las grandes –si no la mayor– tragedias del hombre moderno es que hoy, dominado por la fuerza de los mitos y dirigido por la publicidad organizada, ideológica o no, renuncia cada vez más, sin saberlo, a su capacidad de decidir. Está siendo expulsado de las orbitas de las decisiones.”
(Freire, 2011, p.35)

Esta reflexión nos conduce a pensar nuestra forma de relacionarnos con el mundo, correspondencia constantemente mediada por redes sociales y medios de comunicación, que seleccionan los contenidos a los cuales accedemos. Las plataformas de comunicación buscan que sus usuarios participen y se hagan presentes a través de sus opiniones, intereses, imágenes y/o videos, con el objetivo que pertenezcan a una comunidad estructurada en la virtualidad, por lo que, la información le pertenece al mismo tiempo a muchos otros sujetos que conviven en un mismo tiempo, pero en diversos

espacios y lugares. Es una constante relación de poder multidireccional en cuanto a sus posibilidades y niveles. Si bien existe una democratización en cuanto a que todos los usuarios de estos sistemas de información pueden participar por medio de publicaciones, la línea editorial de contenidos a los cuales accedemos depende de los intereses de las empresas encargadas de estas plataformas. Empero, la era digital es una época de participación en la que se suprime el cuerpo¹⁷ presente, entendiéndose este último como un conjunto o hábitat de sistemas relacionales determinados por un tiempo y un espacio particular; un organismo activo y organizador, que tiene por función vincular la percepción de la experiencia como la acción, vínculo fundamental para la transformación de nuestro entorno. La supresión, en definitiva, modificaría la relación del ser humano con la sociedad y la naturaleza, lo que nos podría conducir a la anulación de los mecanismos de percepción de la experiencia y la instalación de una ficción de la misma. Sin duda, es una reflexión sociológica que debe ser considerada y analizada desde el lugar del espectador.

¹⁷ “Bajo esta perspectiva, lo que nosotros llamamos cuerpo sería un organizador de relaciones, o dicho de otro modo, un organizador de estructuras que interaccionan entre sí, un continuo hacerse y deshacerse de relaciones que funcionan a un nivel determinado o entre los diferentes niveles.” (Sofia, 2015, p.31)

2.2 El embelesamiento por el espectáculo

En teatro, ópera o danza se suele utilizar el concepto de espectáculo para referirse a la puesta en escena, lo que no es casual, puesto que esa mirada determina e influye en el rol político del espectador. En una época convulsionada por las imágenes y el exceso de información, esta función corre un cierto peligro en una sociedad que intenta absorber las prácticas humanas como productos consumibles e intercambiables por dinero, debido a que es paradójico que el intento de capitalizar la experiencia se traduce en la forma sensorial y racional de cómo percibimos el mundo que nos rodea. Guy Debord trasladó esa condición de espectador a la esfera social, condicionada por un entramado de relaciones en una sociedad embelesada por el simulacro del espectáculo.

En la tesis número 3 de *La sociedad del espectáculo*, Debord señala:

“El espectáculo se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como *instrumento de unificación*. En tanto que parte de la sociedad, el espectáculo es expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia. Por el hecho mismo de estar *separado*, este sector es el lugar de la mirada abusada y de la falsa conciencia; la unificación que este sector establece no es otra cosa que un lenguaje oficial de la separación generalizada” (1995, p.8)

El espectáculo, definido como una relación social mediatizada constantemente por imágenes, se constituye como el modelo de construcción cultural actual, proyecto económico de una sociedad que concibe lo irreal como verdadero y que genera una escisión entre sujetos, naturaleza y cultura, quebrando todo tipo de relación reflexiva de los seres humanos con el entorno. Por medio de la cultura del espectáculo, los fenómenos de la vida y la cultura son reinterpretados y transfigurados a través de las representaciones en nuestra vida cotidiana. Los medios de comunicación y la publicidad, principales instrumentos de mediación de este espectáculo, influyen en nuestros modos de percepción e interpretación de los fenómenos de la cultura. En este caso, la imagen se constituye como el gesto mismo de la representación, por medio de la anulación de las condiciones de producción de los fenómenos, en el cual el contexto y el referente son abolidos por los efectos que produce el espectáculo. Tras el velo del encanto de la imagen, todo se nos presenta como conclusivo, terminado, editado, lo que nos convierte en espectadores sometidos a una contemplación irreflexiva del entorno. El espectáculo entendido por Debord, se muestra como la sociedad misma e instrumento de unificación ideológica y social, por medio de la reproducción excesiva de imágenes, con el objetivo de perpetuar el sistema

económico para el cual sirve. Esta perspectiva sobre el espectáculo está directamente relacionada con el cambio de las condiciones de mediación del siglo XX. Desde la segunda mitad del siglo XIX, con la aparición de revolución industrial y la división social del trabajo se produjeron cambios que afectaron a las sociedades pre modernas, que incidieron directamente en la relación de los individuos con el entorno.

“La alienación del espectador en beneficio del objeto de contemplado (que es resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: más él contempla, menos vive; mas acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo.”
(Debord, 1995, p.18)

Aquel relato sobre el desposeimiento del mundo recae en la figura del espectador, en el sentido que la contemplación se constituye como la actitud pasiva del espectador, alejado de todo conocimiento del origen de la producción de las imágenes que pasan frente a sus ojos. Este exceso de imágenes separa al individuo de su conciencia existencial y material, o, en otras palabras, por medio de este espectáculo le han hurtado su capacidad de incidencia en la construcción social. Por ende, el espectáculo es un procedimiento que carece de preguntas, y se reproduce continuamente (de forma interminable) e irreflexivamente, lo cual quiere decir (y a pesar de que han pasado más de cincuenta años desde la publicación del teórico francés),

que nos encontramos en una constante pugna entre la apariencia y lo real, el simulacro y lo genuino, en una acumulación de representaciones irreales que influyen directamente en cómo nos relacionamos con el entorno. El espectáculo define lo que debemos pensar y lo que necesitamos consumir para desenvolvernos en sociedad. El espectáculo piensa por nosotros, como ideología del capitalismo; es anterior a nosotros, ya que deviene constantemente en el presente; pero es reproducido por nosotros, en la medida que se presenta como objeto de consumo. El espectáculo es placentero. Como un mirador lejano, nos mantiene cómodos, confortables y protegidos de las experiencias del mundo. En definitiva, nos mantiene como una sociedad que adolece, pero que se encuentra lo suficientemente anestesiada para percibir el origen de su padecimiento. Un adormecimiento de la percepción que influye directamente en las condiciones de recepción de los individuos.

2.3 El Teatro como detención del espectáculo.

Las condiciones de medialidad del teatro determinan que éste se desenvuelva en un flujo dinámico entre actantes y espectadores. Esta interacción, que

acontece en un espacio y tiempo compartido, determinan funciones y tareas que debe llevar a cabo cada factor para la constitución de la experiencia escénica. En este contexto, el teatro es una detención del flujo de representaciones producidas por el espectáculo, dado que actantes y espectadores son conscientes y participan de las condiciones de producción del mismo, desde la configuración de un lugar delimitado para cada uno de ellos. Rancièrè plantea que “los espectadores, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas.” (2010, p.20) En este sentido, reconoce la autonomía del espectador en la medida que éste ejerce acciones de percepción, que no dependen exclusivamente de los responsables de la escena. Aquella posición en la que se define desde donde él mira, y no me refiero únicamente al campo de percepción visual, es un elemento influyente en las condiciones de recepción de la obra y definen el lugar político que representa ser espectador. Un movimiento compartido que requiere de espectadores conscientes de su función y sus posibilidades.

El hábito del espectador del teatro ha sido desarrollar su actividad desde la butaca, en donde el fenómeno de presencia se constituye por medio de una relación de distancia (la existente entre escenario y el espectador) y

una conducta contemplativa (espectadores en silencio, mientras se desarrolla la realización escénica), lo que permite que el teatro se desarrolle sin interferencias. El lugar de la acción le pertenece a los actores. Los espectadores generalmente quedan relegados al espacio de la contemplación, por ende, el lugar de la mirada del espectador determina la forma en cómo se traduce la experiencia. En la sociedad actual tanto como en el teatro, los espectadores de este espectáculo, somos los responsables de la validez de esta reproducción.

A mediados de 1936, Walter Benjamin anticipa estas reflexiones cuando sugiere que las condiciones de existencia de los seres humanos en sociedad modifican la percepción del medio en el que se desarrollan socialmente con otros individuos. En otras palabras, el cisma producido durante la modernidad en términos comunicacionales, condicionó la forma en cómo nos vinculamos con el mundo y, desde el arte, de qué forma lo representamos. La tesis de Benjamin se encuentra en el contexto de la fuerza cobrada por la aparición del cine y la fotografía a principios del mil novecientos, la cual instaló la idea en torno a la capacidad de reproductibilidad técnica de la obra de arte en el siglo XX; por consiguiente, se produjo una transformación de las condiciones de mediación y de

recepción de la misma. Benjamin define la condición aurática como: “un entretreído muy especial de espacio y tiempo, apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (2003, p.57), propiedad otorgada en relación a su contextualización histórica y su correspondencia con el ritual. En paralelo, se encuentra la autenticidad, es decir: “el aquí y el ahora, su existencia única en el lugar donde se encuentra” (Ibíd., p.42) El filósofo alemán manifiesta que el aura y la autenticidad son dos valores fundamentales perdidos por el arte en la modernidad. Sin embargo, en el caso del teatro y a diferencia de la pintura, el cine o la fotografía, es imposible dissociar este vínculo simbólico y material. La pérdida de la naturaleza aurática de la obra arte y su autenticidad en la época de la reproductibilidad técnica, es una condición que el teatro aún no ha perdido del todo, dado que su existencia es irreproducible y no es posible registrar la experiencia sin perder su cualidad fundamental, la de acción en tiempo presente frente a los ojos de un espectador: “Porque el aura está atada a su aquí y a su ahora. No existe una copia de ella. El aura que está alrededor de *Macbeth* sobre el escenario no puede separarse, para el público, de la que está alrededor del actor que lo representa en vivo.” (Íbidem., p. 70)

En efecto, la condición aurática del teatro mantiene el valor de la experiencia como elemento de constitución estética y de recepción, por medio de entramados de signos escénicos, los cuales lo consolidan como un acontecimiento de múltiples variables y no como un objeto único. Además, nos permite componer conjuntamente las condiciones de producción del teatro, cualidad clave para reconocer en el teatro una práctica que depende de las personas. Esta característica fundamental, permite a los creadores escénicos articular sus puestas en escena como piezas de rompecabezas que distribuyen de cierta forma particular, no necesariamente resuelta, para que sean ensambladas en un tiempo presente, y a la vez, en un tiempo futuro, en donde se le entrega a los espectadores la misión de completar el sentido de la obra a medida que avancen los días posteriores a su asistencia al espectáculo. Esta consideración en relación al espectador se efectúa constantemente, puesto que los realizadores escénicos son conscientes de la participación del espectador por medio de la presencia de éstos y la disposición de sus sentidos al momento de ser copartícipes de una realización escénica. Podemos convenir entonces que la condición aurática del teatro le exige al mismo una dimensión participativa que permite la generación de un territorio entre teatro y espectador, el cual tiene sus fronteras abiertas.

2.4 Apertura y espectador

Hacia 1962, Umberto Eco utiliza el concepto de –apertura- para definir aquel espacio que existe en la estructura organizada de elementos que componen la obra de arte. Esta reflexión surge a partir del análisis de las producciones musicales de Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio y Henri Posseur, que hace especial énfasis en la autonomía que tienen los intérpretes para la ejecución de las piezas musicales de los respectivos autores. En el primer capítulo de *Obra Abierta*, señala que:

“Una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor.” (Eco, 1992, p.33)

El teatro entendido como obra de arte, transita por espacios compartidos con las producciones musicales, dado que requiere ejecutantes que interpreten un texto, una situación dramática o una partitura de acciones físicas y escénicas que son producidas por un autor que define aquellas indicaciones. Así, la obra de arte se comprende como una trama de efectos, es decir, un conjunto de acciones sígnicas que requieren de un compositor y un intérprete o receptor de las indicaciones propuestas por el autor. En el

teatro, el autor puede ser homologado al dramaturgo y/o al director creador¹⁸. Si bien el autor es un organizador de un “juego” de respuestas, que define la manera cómo el usuario debe interpretarla, finalmente es el ejecutante quien materializa la obra de arte. A pesar de que para Eco el concepto de apertura se encuentra condicionado a la interpretación y ejecución del intérprete (o ejecutante), esta reflexión sobre el ensamblaje de sentido, es igualmente trasladable a la categoría del espectador, debido a, como mencionamos anteriormente, el espectador participa de la realización escénica por medio de su presencia, percepción e interpretación de los signos de la escena. Por tanto, llamamos intérprete a quien presenta o representa sobre el escenario, así también a quien traduce o decodifica los signos de la escena.

La obra de arte contiene grados de apertura para el espectador en términos interpretativos y de lectura, lo que nos permite concebir la cualidad definida por Eco como obra de arte en movimiento, la que depende de la perspectiva individual del espectador para constituirse.

¹⁸ Para ello, el intérprete debe conocer el lenguaje artístico en el que se desenvuelve la práctica del autor, ya que de esta forma es posible leer de la obra de arte que se le presenta. Sin embargo, el autor no tiene la posibilidad de manejar la totalidad de la dimensión interpretativa del ejecutante, aquello que Eco entiende en términos de goce.

Aunque esta reflexión se encuentra situada desde el análisis al campo de la escultura, que el autor ejemplifica por medio de las obras del constructivista ruso Naum Gabo (1890-1977) y del norteamericano Alexander Calder (1898-1976), Eco le otorga al espectador la acción de involucrarse frente a lo que presencia de forma activa, ya que esta condición de movimiento no necesariamente se relaciona con la propiedad física de desplazamiento de la obra de arte, sino con las posibilidades de apertura sígnica de la misma. Es un movimiento que se compone junto a un espectador partícipe y activo. Cuando al espectador se le han entregado los códigos para seleccionar, fragmentar, desarmar y reconstituir los signos de la escena, nos encontramos frente a grados de apertura que permiten la interacción entre obra de arte y espectador. ¿Pero de qué forma el espectador es consciente de esta participación?

En el teatro es posible reconocer un espacio arquitectónico virtual, en donde confluyen ejes y territorios que determinan su funcionamiento y sus niveles de apertura. Sus unidades mínimas, actores y espectadores comparten un espacio y tiempo durante las realizaciones escénicas. Para que esta acción se lleve a cabo, necesitamos de una estructura y códigos comunes que definen los espacios y el tiempo; además de un reparto (de partes) que

definen los límites de esta composición. Rancière afirma que el teatro es un lugar donde ocurre el reparto de lo sensible.

“Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación, en donde los unos y los otros tienen parte en este reparto.” (2009, 9p.)

El reparto o división de lo sensible es un espacio común compartido por sujetos o territorios, el cual determina funciones o pericias para cada una de las partes. Estas partes, deben conocer el rol o función que cumplen dentro de este reparto. No todas las partes ocupan el mismo lugar en este reparto. No todos somos actores ni espectadores al mismo tiempo, sin embargo, y de acuerdo a los niveles de apertura, podemos convertirnos en uno u otro dependiendo de la arquitectura del reparto. Este pensamiento, que deviene de la reflexión y vínculo entre política y estética desarrollada por el autor, permite que los integrantes de este reparto constituyan un común repartido dependiendo de la función que desempeñan, lo cual define competencias y acciones dentro de un campo de experiencias comunes. Los actores y espectadores participan de la experiencia comunitaria del teatro por medio de roles que corresponden a cada parte por medio de un lenguaje común.

2.5 La participación como dimensión perceptiva de la experiencia

La acción de participar, definida por el Diccionario de la Real Academia Española consiste en: “tomar parte en algo; recibir una parte de algo; compartir, tener las mismas opiniones, ideas, etc. que otra persona; tener parte en una sociedad o negocio o ser socio de ellos; dar parte, noticiar, comunicar.” (DRAE, 2018) Es un modelo de negociación, redistribución del poder, e interacción de personas (individual o colectivo), en el cual los sujetos se hacen parte o toman parte de las decisiones de un conjunto o comunidad y distribuyen las acciones de acuerdo a las competencias y facultades que pertenecen a cada uno de los participantes.

Este dualismo sobre quien tiene y quien no tiene el poder, deviene de la reflexión desarrollada por Michel Foucault en la que plantea que el poder no es anterior al individuo, y no le pertenece a él o a una institución de forma absoluta, si no que se reorganiza de acuerdo a los cuerpos que pertenecen a dichos conjuntos. En *Microfísica del Poder*, Foucault señala que:

La gran incógnita actualmente es: ¿quién ejerce el poder? Y ¿dónde lo ejerce? Actualmente se sabe prácticamente quién explota, adonde va el provecho, entre qué manos pasa y dónde se invierte, mientras que el poder... Se sabe bien que no son los gobernantes los que detentan el poder. Pero la noción de «clase dirigente» no es ni muy clara ni está muy elaborada. «Dominar»,

«dirigir», «gobernar», «grupo en el poder», «aparato de Estado», etc., existen toda una gama de nociones que exigen ser analizadas. Del mismo modo, sería necesario saber bien hasta donde se ejerce el poder, por qué conexiones y hasta qué instancias, ínfimas con frecuencia, de jerarquía, de control, de vigilancia, de prohibiciones, de sujeciones. Por todas partes donde existe el poder, el poder se ejerce. Nadie, hablando con propiedad, es el titular de él; y sin embargo, se ejerce siempre en una determinada dirección, con los unos de una parte y los otros de otra, no se sabe quién lo tiene exactamente; pero se sabe quién no lo tiene.” (1979, 83–84p.)

En otras palabras, el poder es una condición simbólica que se traslada de un lado a otro como un ente móvil, el cual no le pertenece a ninguna institución ni a ninguna persona en particular, sino que fluctúa de acuerdo a las circunstancias y condiciones en que se articula una estructura organizativa dirigida a un interés común de personas y que depende de las mismas, por consiguiente, se constituye como un modelo de influencias. Una estructura participativa entonces, redistribuye del poder en pos de integrar a aquellos “que no tienen el poder” o que no han sido validados por los organismos que organizan la comunidad. Aquella redistribución, delimita los niveles de participación dentro de las relaciones sociales, en la que se establecen los intereses comunes que permiten la continuidad de la sociedad. Es por ello, que la participación se configura como la representación ideal de la democracia, en la que el poder se encuentra distribuido en personas y/o instituciones, y por medio de ella, se contribuye a asegurar el cumplimiento

del Derecho. Como acción transformadora, se involucra en los procesos de interés común, por medio de la revalorización de la experiencia como antecedente. Como recurso de integración, permite la reorganización de los poderes o saberes de un grupo humano, por ende, mantiene un estrecho vínculo con nuestras competencias en el tejido social. Sin embargo y dado que el poder no sólo se organiza en una dirección, los integrantes de la comunidad deben determinar los niveles de poder que representan, dado que la participación depende de los grados de influencias de las personas sobre la misma.

En el contexto de los Estados Unidos a finales de los años sesenta, la trabajadora social Sherry R. Arnstein¹⁹, elaboró una metáfora denominada la *Escalera de la Participación Ciudadana*, en la que conforma una estructura simbólica que define grados de poder dentro de la sociedad. Para ella, la participación ciudadana es el modelo que sustenta el poder ciudadano.

“La escalera yuxtapone ciudadanos impotentes con los poderosos para resaltar las divisiones fundamentales entre ellos. En realidad, ni los que no tienen ni los poseedores de poder son bloques homogéneos. Cada grupo abarca una gran cantidad de puntos de vista divergentes, divisiones significativas, intereses creados en competencia y subgrupos divididos. La justificación para usar tales abstracciones simplistas es que en la mayoría de

¹⁹ Sherry Arnstein (1930-1997) desarrolla su investigación sobre Participación Ciudadana como trabajadora social en el Departamento de Vivienda, Educación y Bienestar (HUD) en Estados Unidos.

los casos los que no tienen realmente perciben al poderoso como un "sistema" monolítico, y los poseedores de poder realmente ven a los que no tienen como un mar de "esa gente", con poca comprensión de la clase y las diferencias de casta entre ellos." (Arnstein, 1969, p. 216-224)

Esta estructura permite deconstruir y analizar modelos en que se desenvuelve el poder, en la medida que existen sujetos organizadores y sujetos participantes. Aquellos que organizan, detentan el poder, ya que tienen las competencias y factores a su favor para delimitar los grados de participación.

Si bien, Arnstein construye estos niveles de participación para hablar de poder ciudadano en torno a la organización política de Estados Unidos de los años 60, su esquema nos da a entender que nuestro conocimiento sobre los fenómenos del entorno se produce en la medida que existe un involucramiento del sujeto, es decir, un proceso que se construye en la medida que accionamos con el mundo. La participación entonces logra crear vínculos y relaciones, transitando desde un "yo y los otros", hacia un "yo con los demás", yo en mi núcleo, yo en la construcción de la sociedad. En los dos primeros niveles se encuentran modelos de participación ficticios, en el cual existen organismos de personas que intentan educar o conducir a aquellos que se reconocen como carentes de poder. Tienen por objetivo crear

una participación simbólica en la cual, los participantes crean en la ficción de la participación.

A continuación, describiremos los niveles de participación manipulación, terapia, información, consulta y apaciguamiento:

- Manipulación

En este primer escalón del segmento de la no participación, los individuos son convocados con la invitación de construir organismos a cargo de decisiones que los afectan directamente, no obstante, las personas no participan del todo en la situación. No comprenden el sentido de las acciones desarrolladas y a la vez, tampoco se les genera ningún tipo de consulta. En este sentido, el acontecimiento es compartido pero la gestación de este no lo es, por lo tanto, el modelo de producción depende de un solo factor, el cual solo produce una “distorsión” de la participación.

- Terapia

Los mecanismos de terapia grupal son modelos de participación en donde es incentivado un interés común por un grupo de personas que no necesariamente se conocen entre sí. Estos modelos no surgen originalmente de los participantes convocados, si no que por grupos

de expertos en salud mental y/o trabajadores sociales. Mediante la terapia se patologiza la circunstancia de la convocatoria, lo que da a entender que las causas que llevan a las personas a estar en ese lugar sean de responsabilidad de los propios convocados, limitando la investigación de otros factores que tengan que ver con el contexto social en el que se desarrollan las personas.

- Información

El primer acercamiento a la participación real está determinado por la información ciudadana en cuanto a sus derechos y responsabilidades. Aunque este canal de información a ratos puede ser unidireccional, de funcionarios a ciudadanos, obviando el dialogo y la negociación entre ambas partes. En este caso, las condiciones de mediación le pertenecen a los informantes. Una reunión también puede convertirse en un modelo en donde la entrega de información limita a los participantes a una participación parcial.

- Consulta

Cuando los ciudadanos, informados de sus derechos y responsabilidades son consultados en cuando a decisiones que los afectan directamente, nos encontramos ante un grado mas avanzado

de participación. En este caso, la ficción de la participación es menor, ya que los consultados tienen injerencia en los cambios o acciones que surgen a partir de ellos mismos sobre los temas consultados. Los organismos consultivos no trabajan en todo momento junto a la comunidad. Algunas formas de participación por medio de consulta, son las encuestas, audiencias públicas, reuniones de barrio, etc. En el caso particular de las encuestas no son indicadores muy fidedignos de los intereses de la comunidad, ya que estandarizan las respuestas de acuerdo a los datos recabados por la comunidad, pero no se particulariza en los detalles que no se encuentran en dichas encuestas.

- Apaciguamiento

A los ciudadanos se les confiere grados de influencia parcial por medio de la construcción de estructuras organizativas, en que se selecciona un grupo que representa la minoría.

Asimismo, es necesario indicar cuáles son los grados de poder ciudadano, que se dividen en tres aspectos:

- Asociación

En esta escala existe una redistribución y negociación del poder entre quienes poseen el poder y los ciudadanos. Para ello deben establecerse

estructuras básicas de organización y reglas que permitan dirimir y resolver diferencias de intereses o situaciones de conflicto. Se establecen acuerdos entre las partes a través de la negociación. Cuando la estructura de partes se encuentra organizada y distribuida en roles que cumplen sus funciones de manera responsable, se produce un intercambio participativo del poder en la que los ciudadanos reconocen la necesidad de injerencia en las decisiones de la comunidad.

- Poder delegado

En este caso ciudadanos y funcionarios públicos discuten sobre las decisiones que competen a la comunidad, y donde existe notoria predominancia de escaños que les pertenecen a los ciudadanos. El poder se encuentra dividido en grupos.

- Control Ciudadano

El control ciudadano responde a la capacidad de la organización ciudadana de decidir y evaluar con respecto a las posibles materias que influyen a la misma comunidad. Ese poder permite que se pueda establecer un programa regulado por los participantes y fiscalizar cuando otra fuerza ajena (persona o institución), desea intervenir en

este orden. No depende de un solo individuo el control absoluto. La comunidad ejerce el poder.

2.6 La participación del espectador como experiencia perceptiva

La participación es una acción conjunta en función de un objetivo específico. Es una actividad transformadora de espacios, tiempos y personas, y por medio de ella, se desarrolla la percepción de la experiencia. Al mismo tiempo, por medio de la participación del espectador se articula el teatro.

El espectador participa del teatro por medio de la copresencia. Su dimensión participativa constituye el eje fundamental del teatro. Si bien, este modelo de participación se encuentra estructurado por medio de la interacción producida en el acontecimiento teatral, no siempre esta relación es visible por el espectador.

Sin embargo, el espectador se encuentra acostumbrado a relacionarse como observante de la realización escénica. Cuando es invitado a participar de forma directa, como responsable de la acción, puede sentirse perdido, incluso asustarse, y cerrar sus canales comunicativos debido a la confusión sobre el acto de voluntad, ya que la exposición es un espacio de develación.

Creo que es pertinente mencionar que el lugar del espectador transita por dos categorías: el espectador de la representación y el espectador actuante. El espectador tiene la cualidad de ser y estar en un presente material, ya sea como observante de la acción escénica, o bien, como participante de la misma. En ambos casos, podemos decir que el espectador se encuentra en acción, debido a que la mirada se constituiría como la acción que moviliza dicha estructura, a su vez, el espectador como actuante de dicho procedimiento. Por lo tanto, existe un puente de conexión que une a los espectadores con la obra de arte, un territorio inmaterial, un espacio de acontecimiento.

Esta operación permite que se establezca una suerte de desplazamiento sobre la mirada del espectador, al mismo tiempo, que la presencia del espectador no sólo se constituya como una forma más en la realización de la puesta en escena. Dicho procedimiento debe ser visible a los ojos de el mismo, en determinados momentos, para que se constituya tanto como experiencia estética y experiencia participativa.

El rol político del espectador también depende de su conciencia participativa dentro del espectáculo. La participación del espectador puede

ser pensada también como un recurso estético y político de la puesta en escena. En palabras de Cornago:

“Hoy el conflicto se encuentra en el lugar del público, pero de un público que deja de entenderse como alguien que está del otro lado del escenario, es decir, fuera de la obra. Es la relación sujeto-objeto, actor- espectador, artista-público, que sostiene desde Kant la consideración estética del arte, la que va a ser planteada de otro modo para desplazar la percepción de la obra ya hecha a una obra que esta –estamos- haciendo en la medida en que se participe de ella.” (2015, p.26)

La conciencia activa y participativa del espectador amplía las posibilidades relacionales dentro de una escenificación. Mediante esta relación, se construyen nuevos puentes comunicacionales entre la obra de arte y el participante en tiempo presente. Se trata de un procedimiento activo, en donde se incluye al espectador como eje de creación, permite que se establezca una relación de coherencia entre el mecanismo escénico con el mecanismo de producción. Esto no significa necesariamente que tengamos que llevar a cabo una experiencia inmersa para integrar al espectador, a favor de anular la distancia estética. Por ende, la participación del espectador es un mecanismo de puesta en evidencia, como señala Badiou, de la brecha entre el semblante (o apariencia) y lo real. Este mecanismo de acción escénica, es

coherente al intento de dar cuenta de las condiciones de producción de un espectáculo.

En el siglo XX, el teatro se encargó de poner en crisis el modelo ficcional de la representación, en pos de generar un teatro reflexivo que visibilizara los mecanismos de producción de la obra de arte. Esta decisión de cruzar la relación de distancia entre teatro y espectador, se materializa en el proyecto de Brecht y el efecto de extrañamiento.

“¿Qué es el “distanciamiento” del que Brecht hacía una máxima para la actuación del actor? Es una puesta en evidencia, en la actuación misma, de la brecha entre ésta y lo real. Pero en un nivel mas profundo es una técnica de desmontaje de los lazos íntimos y necesarios que unen lo real al semblante, lazos resultantes del hecho de que esta última es el verdadero principio de la situación de lo real, lo que localiza y hace visibles los brutales efectos de la contingencia de lo real”. (Badiou, 2009, p.70)

De acuerdo con esta premisa, existe un punto de vista que se encuentra pensando los modos de producción del arte. Movilizar al espectador no implica necesariamente entregarle herramientas que le permitan accionar dentro de la escena, puesto que la participación del espectador ya existe de por sí. Un espectador que observa un espectáculo, se encuentra participando de un acontecimiento comunitario. No se trata de plantear el teatro como un espacio pedagógico, sino más bien, como un espacio de participación activa

y presencial. Un teatro que dialoga directamente con el espectador, reactiva la conciencia de presente. Para volver partícipe al espectador dentro de la puesta en escena, es necesario redefinir los espacios y lugares que le pertenecen tanto a actores como espectadores. La mirada del espectador es trasladada hacia otro lugar, el lugar de la experiencia. Es atractiva la invitación de Rancière en el desarrollo de un espectador emancipado. Aunque, esa emancipación no tiene relación con la participación y por ende la responsabilidad de llevar a cabo una acción del espectador. El espectador dentro del teatro ya se encuentra en acción. Más bien, esto se articula como una invitación a construir un espacio en conjunto sin perder de vista la experiencia estética. Rancière pretende dar a entender al espectador como un ente emancipado, el cual mira, selecciona y establece relaciones de significado, él mismo dice: “La emancipación tiene que ver con borrar la frontera ideológica que separa a los actores como responsables de la acción y los espectadores como los responsables de la contemplación.” (2010, p.25) Sin embargo, esta cercanía en algunos momentos puede provocar distancia, debido a que el espectador es sensible a la interpelación. Si el espectador es invitado a participar de una realización escénica, es el teatro quien tiene que

otorgarle los códigos para desenvolverse. Las reglas del juego deben ser claras, para que el espectador decida participar.

Dado que el teatro es una representación de un fragmento de la condición humana, la experiencia puede ser un mecanismo de emancipación para el espectador. En este sentido, el valor adquirido a la experiencia es fundamental para comprender los procesos sociales y humanos desde el teatro entendido como acontecimiento en presente.

CAPITULO III

REBECCA,

UNA REFLEXIÓN ESCÉNICA PARTICIPATIVA

EN TORNO A LA POLÍTICA HABITACIONAL

Luego de revisar y profundizar acerca de la participación del espectador dentro de la puesta en escena, deviene un proceso creativo que tiene como eje fundamental: integrar al espectador como participante activo en la acción escénica. Para ello, *Rebecca, una reflexión escénica participativa en torno a la política habitacional*, se valida en tanto componente práctico de la investigación desarrollada hasta el momento. Fue elaborada junto a Teatro Colaborativo, compañía teatral en la cual trabajo hace cuatro años, y que tiene como línea de creación el teatro político²⁰; con las actrices Carla Schmidt y Cecilia Aguirre; más la diseñadora teatral Elizabeth Pérez.

Se trata de un proceso escénico que se desarrolló entre el 3 de marzo y el 27 de junio y fue estrenado el 28 del mismo mes, con trece funciones realizadas en el Teatro del Puente, hasta su finalización el 22 de Julio del año 2018. Fue reestrenada el 21 de septiembre en Teatro SIDARTE con temporada hasta el 6 de octubre. Actualmente, nos adjudicamos un Fondart

²⁰ En el año 2015, asistimos al seminario de Dramaturgia Política del Doctor en filología Cesar de Vicente Hernando, en la Universidad de Valparaíso. En dicho encuentro, se plantearon las bases para la realización dramaturgica de nuestro primer montaje, “Cómo Hablar de Cosas que no Existen” (2015), estrenado unos meses después. Es fundamental la definición entregada por De Vicente para comprender a qué nos referimos cuando hablamos de Teatro Político: “En el teatro político lo que hace político al teatro no es el tema, ni siquiera el problema humano, sino la estructura social, la constitución social tomada a partir de una relación de poder, que subsume los dos planteamientos”. (De Vicente, 2013, p.70)

de Circulación Regional para itinerar por distintos centros culturales de la Región Metropolitana.

En términos teóricos, la fundamentación de esta investigación escénica se encuentra sustentada en las reflexiones anteriormente enunciadas en el capítulo I y II. Mientras que, en lo práctico, fue necesario conformar un laboratorio de creación junto a los actores, para identificar y componer de los gestos de participación del montaje *Rebecca*. En los siguientes subcapítulos, daré cuenta de la metodología llevada a cabo para materializar esta tesis.

3.1 Punto de partida, Ashes to Ashes y Rebecca.

El soporte, o la primera materialidad de este trabajo, surge a partir de un ejercicio escénico realizado en el Taller de Introducción a la Dirección Escénica, llevado a cabo por el Magister de Dirección en enero de 2016, dirigido por el profesor y director teatral Marco Espinoza. En dicho taller, se

nos entregó la primera escena de la obra *Ashes to Ashes*,²¹ del dramaturgo inglés Harold Pinter. El texto propone como acción dramática el diálogo entre dos personajes, Rebecca y Devlin, en una casa de campo. Por medio de un interrogatorio que lleva a cabo Devlin, el personaje de Rebecca rememora los recuerdos de su pasado sobre un supuesto amante. La conversación entre ambos transcurre por medio de indeterminaciones y palabras no dichas, pues a ratos Rebecca deja entrever que su enamorado, era al mismo tiempo, su verdugo. Además, el vínculo entre ambos personajes es difuso, pues no se logra esclarecer si nos encontramos ante un matrimonio, un terapeuta y su paciente, o un torturador y su víctima.

REBECCA

Bueno... por ejemplo... se ponía de pie ante mí y cerraba su puño. Y entonces me ponía su otra mano en la nuca y la aprisionada acercándose en la cabeza hacia él. Su puño... me rozaban la boca. Y decía: “Bésame el puño”.

DEVLIN

¿Y lo hacías?

REBECCA

Oh sí. Le besaba el puño. Los nudillos. Y entonces abría la mano y me ofrecía la palma... para que se la besara... y se la besaba. (2002, pp. 9-10)

²¹ *Ashes to Ashes* fue publicada en 1996 y se ha traducido al español como *Polvo a las Cenizas* o *Polvo Eres*.

El ejercicio de la dominación sobre un otro, la materialización de la experiencia de tortura y la utilización del recuerdo como lazo entre el pasado y el presente, se constituyen como las acciones desarrolladas a lo largo de la conversación que sostienen ambos personajes.

Con este material dramático, se nos pidió realizar un ejercicio de acuerdo a cinco ejes de la puesta en escena: texto, espacio escénico, actuación, diseño escénico y público. El ejercicio tenía por objetivo elaborar una premisa desde la dirección en base al texto entregado, y configurar una situación dramática sustentada en la misma. La puesta en escena, entendida como la materialización de la mirada del director, podía estar centrada en la comprensión del texto; utilizar el material como un pretexto para problematizar sobre los intereses personales del director; o establecerse como un acuerdo entre ambas partes. Desde mi perspectiva, me pareció que el texto podía ser utilizado como material para investigar en la figura del espectador, rescatando el personaje de Rebecca, que en la obra de Pinter representa el cuerpo sobre el cual se materializa y ejerce el poder, creando una nueva situación dramática que pudiera hablarnos de las relaciones coercitivas en un contexto laboral, eje temático ajeno a la situación dramática propuesta en *Ashes to Ashes*. Podríamos decir entonces, que se rescata un

concepto y el personaje de la obra de Pinter, no así su fábula, lo que me entregó ciertas libertades al momento de dirigir mi investigación. En *Ashes to Ashes*, la manipulación se ejerce sobre Rebecca. En el caso de este ejercicio, se ejerce sobre el espectador.

3.2 Inicio del proceso

A partir de la elaboración de la premisa personal: “El acto de subordinación se perpetúa como una posibilidad de supervivencia ilusoria en la relación de contrato laboral en el siglo XXI”, se construyó un ejercicio escénico entre las 10:00 y la 14:00 horas, con un personaje y una situación dramática ajena a la fábula de Pinter: una funcionaria pública encargada de completar las fichas de postulación al Subsidio Habitacional, que atendía a los mismos espectadores. Tanto la actriz como los concurrentes, eran parte de los diez episodios que representaban la jornada laboral de la funcionaria. Por medio de la entrega previa de números de atención, los espectadores eran llamados por Rebecca, quienes iban pasando de manera alternada. Los espectadores no se encontraban informados sobre lo que tenían que hacer. El personaje

accionaba sobre los cuerpos de los espectadores por medio de la palabra, ya que les entregaba indicaciones sobre cuáles eran los requisitos para presentarse a la postulación. Junto con esto, la entrega de los números de atención se transformó en una acción imperativa que convertía a los presentes en participantes, a pesar de desconocer las leyes en las que se desenvolvía el ejercicio. El espectador, en este caso, comprendía que sólo tenía que seguir las instrucciones de Rebecca, a medida que ella les iba informando sobre los requisitos y programas para postular al Subsidio Habitacional. La decisión de asociar este ejercicio con la política habitacional, se encuentra sustentada en el interés de descubrir cuál es la información que maneja la ciudadanía acerca de la obtención de una vivienda.



Imagen 1. Taller de dirección escénica. Fotografía: Luis Piñango



Imagen 2. Taller de dirección escénica. Fotografía: Luis Piñango

Paralelamente, se erigía el relato de la jornada laboral de la funcionaria, actividad condicionada por la acción repetitiva de atender a los postulantes y la alienante relación técnica de ella con el formulario de postulación, factor indispensable para la obtención de una vivienda en nuestro país. Al término de la jornada, el espectador era testigo de la representación, o sea, del cansancio y el agotamiento de Rebecca, que terminaba desmayada sobre su escritorio a eso de las 14:00 horas. Esta decisión es crucial, porque invitaba al espectador a ser partícipe y motor de la acción, desplazó el carácter representacional de la escena por el de acontecimiento en tiempo presente. Al finalizar este taller, el ejercicio me impulsó a investigar en los límites de la participación del espectador dentro

de la puesta en escena, y, por otro lado, me permitió descubrir la escasa información que los espectadores manejaban en torno a la actual política habitacional Chilena²², debido a que estos no conocían los requisitos mínimos para la obtención de este beneficio.

3.3 Rebecca y la Política Habitacional.

La política habitacional es un procedimiento institucional que proviene del Estado, y que se encuentra dirigido a los sectores vulnerables de la población, que no tienen opciones dentro del mercado para obtener una vivienda. Las primeras legislaciones datan desde el año 1906, con la primera Ley de Habitaciones Obreras, y tenían como primer objetivo la construcción de viviendas higiénicas y baratas orientadas al proletariado naciente de la

²² La Política Habitacional, es “la expresión oficial del estado sobre el modo de orientar, encauzar o dirigir la acción habitacional mediante la formulación de principios, objetivos, estrategias que son implementadas mediante planes y programas dentro de ciertos marcos jurídicos, institucionales y financieros.” (Haramoto, 1988, p.5)

ciudad de Santiago de principios del Siglo XX²³, y por otro lado, erradicar las construcciones que no tenían las condiciones mínimas de habitabilidad.

Actualmente, el organismo que administra la política habitacional chilena es el Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU), creado en el año 1965, entidad responsable de planificar el desarrollo urbano de nuestro país, y entregar apoyos económicos (subsidios) para la obtención de viviendas, por medio del Servicio de Vivienda y Urbanización (SERVIU). Este sistema, conocido como Subsidio a la Demanda para la Vivienda, instaurado en el año 1975, es un modelo de asesoría a personas o colectivos, que tiene por función estandarizar una serie de parámetros que los postulantes deben cumplir para la obtención de una vivienda. No obstante, este modelo de política habitacional genera los siguientes problemas que aquejan a gran parte de la población, al no existir en Chile una ley que resguarde el derecho a la vivienda, lo que determina una serie de

²³ “En cuanto a las casas de los sectores, durante todo el periodo colonial y casi la totalidad del Chile republicano fueron simples casuchas miserables, carentes de toda comodidad, rodeadas de desechos, pestilencias y miasmas, y donde las personas convivían con los animales. Sólo a fines del siglo XIX se implementó la construcción popular conocida como conventillo, y diseñada para las nacientes clases obreras de la capital. Sin embargo, muy pronto estas soluciones habitacionales dieron paso al hacinamiento y terminaron por transformarse en espacios privilegiados para la aparición y diseminación de epidemias y pestes favorecidas por las deplorables condiciones higiénicas.” (Sagredo, 2005, p.27)

condicionantes que definen el cómo y el dónde se vive en Chile: Segregación residencial, que corresponde a la localización de los proyectos habitacionales en la periferia de la ciudad; la diferencia de los valores del suelo en las distintas comunas de Santiago, lo que determina que hay suelos de acuerdo al poder económico de las personas; y la fragmentación urbana, que se traduce en la constitución de núcleos cerrados en sí mismos que no permiten la interacción entre las comunas. Estos tres factores anteriormente mencionados, influyen directamente en los grados de exclusión social existentes en las ciudades, en un país con un déficit habitacional de 393.613 viviendas faltantes y 572.139 viviendas que se encuentran en situación de hacinamiento a nivel nacional, según cifras analizadas en el último Censo 2017 por el Observatorio Urbano del Ministerio de Vivienda y Urbanismo.

En consecuencia, la elección de esta materia no es casual, dado que permite conectar la intención de volver partícipe al espectador por medio de un asunto de interés social que afecta directamente a la población. Sin embargo, al no encontrar material dramático pertinente que contenga esta inquietud temática, se hizo necesario realizar un proceso de investigación teórico-práctico para la elaboración dramática.

3.4 Síntesis dramatúrgica

A raíz de un proceso de creación junto a los actores, surge el texto dramático de *Rebecca una reflexión escénica participativa en torno a la Política Habitacional*, compuesta por 11 escenas, formadas posteriormente al proceso de investigación en torno a la Política Habitacional. Estas escenas tenían por objetivo construir un personaje reconocible para el espectador: Rebecca, funcionaria pública encargada de llenar los formularios al subsidio habitacional. Es un material dramático en fragmentos, la meta es constituir el discurso principal de la obra que enuncia como tesis central: “El Estado debe garantizar el derecho a la vivienda digna y la ciudad y que nosotros como ciudadanía debemos participar de dichos procesos sociales”. Por tanto, las escenas se ordenaron de la siguiente manera: 1. *Toma de terreno*, 2. *Bienvenida Nuevo Lenguaje*, 3. *Benjamín Vicuña Mackenna*, 4. *Madre soltera*, 5. *Casa de papel*, 6. *Casado con hijos*, 7. *Soltero profesional*, 8. *Arquitecto Benjamin Guccini*, 9. *Soltera Profesional*, 10. *Derecho a la Ciudad*.

El soporte argumental de la obra se encuentra desarrollado en las escenas: *Madre Soltera*, *Casado con Hijos*, *Soltero Profesional*, *Defensa y*

Soltera Profesional, y corresponden a distintas realidades contextuales, sociales y económicas de postulantes al Subsidio Habitacional. Nos sitúan en la oficina de atención del SERVIU, tienen a “Rebecca” como personaje central, y a cuatro personajes que vienen a solicitar el beneficio.

Por otro lado, las escenas: *Nuevo Lenguaje*, *Casa de Papel* y *Derecho a la Ciudad*, denominadas como escenas de participación, funcionarán de forma independiente al argumento, y tienen por objetivo vincularse con el espectador por medio del quiebre de la ficción, activar en ellos la conciencia del presente, y establecer un diálogo que los vincule de forma directa con la puesta en escena. En este sentido, es fundamental dar cuenta de los procedimientos escénicos en los gestos de participación.

3.5 Propuesta de Dirección o cómo dirigir a actores en montaje que incluye gestos de participación del espectador.

Esta propuesta de dirección se elabora a partir de acciones preparadas previamente y puestas en práctica en ensayos abiertos con espectadores dentro de los ensayos de este proceso. Para ello, el montaje se estructura a

partir de la creación de un texto híbrido entre ficción y experiencia. El público al entrar a la sala, deberá sacar un número para determinar su participación dentro de la obra. La actriz que interpreta a Rebecca, es la encargada de conducir este procedimiento y vincularse con los espectadores por medio del formulario de postulación al Subsidio Habitacional en determinados momentos de la obra. Además, existen 4 situaciones dramáticas que ocurren dentro de la ficción, interpretadas por los 4 actores que representan a los postulantes a este beneficio. Estas escenas (Madre soltera, Casado con hijos, Soltero profesional y Soltera profesional), tienen por objetivo poner en tensión el concepto de “El sueño de la casa propia”, cuestionar la relación entre la burocracia y las instituciones públicas, e informar sobre las políticas sociales en torno a la vivienda. Dichos personajes, caracterizados a partir de una construcción de personaje realista, provienen desde el público, y participan junto a los espectadores en el proceso de postulación.

Por otro lado, el lugar de la participación del espectador dentro de *Rebecca*, se desarrolla durante el transcurso del montaje en las escenas *Nuevo Lenguaje*, *Casa de Papel* y *Derecho a la Ciudad*. Estas escenas de participación contenían acciones que formaban una estructura que permitía

a los actores ensayar y anticipar posibles respuestas de los espectadores, sin embargo, estas cumplen su objetivo en la medida que existen espectadores observantes. Para ello, se pensaron posibles respuestas que podían tener los espectadores a esta interacción y se elaboraron estructuras para la construcción de las escenas. Durante los ensayos, los actores generalmente me preguntaban de qué forma probaríamos los gestos de participación de nuestro montaje. Si bien, el texto dramático estaba compuesto por escenas de ficción que podían ser ensayadas tradicionalmente, las escenas de participación requerían de espectadores para su materialización. Es por ello que, un mes antes de nuestro estreno, en mayo del año 2018, llevamos a cabo un ensayo abierto con cinco espectadores que no habían visto previamente nuestro trabajo. Esto permitió a los actores activar su relación con el presente, encontrar un dialogo con los espectadores de forma directa a través de la palabra y la mirada, y finalmente, comprobar que las estructuras escénicas previamente armadas, funcionaban como gesto de vinculación con el espectador.

3.6. Procedimientos escénicos de participación en *Rebecca* durante la temporada de funciones.

3.6.1. Apertura de sala – Entrada de público

El primer gesto de participación del montaje *Rebecca*, consiste en la entrega de números de atención a los espectadores durante su entrada a la sala y posteriormente, la presentación del montaje, en la que se les enuncia de forma verbal que se encontraban ante una experiencia escénica participativa. Si bien esta situación no está considerada como escena propiamente tal, se vuelve necesaria para la configuración de nuestra obra, debido a que establece los códigos en los que se desenvuelve. En términos generales, este momento tiene por objetivo que el espectador asocie esta entrega de números con la sala de espera de una oficina de atención a público, operación que propone una distancia inmediata de la sala de teatro. Esta acción es apoyada por un extracto sonoro real de la sala de espera de la oficina del SERVIU, en la que se escuchan funcionarios, timbres de atención y personas que habitan diariamente ese espacio. Por otra parte, y en términos específicos, ordena de forma ascendente la cantidad de espectadores dentro de la sala, acción que

le permite a la actriz que interpreta a Rebecca, definir a qué espectadores se va a dirigir en la escena Bienvenida / Nuevo Lenguaje.

En una primera etapa, los espectadores comienzan a entrar a sala 10 minutos antes del inicio de la función. Junto a la persona encargada de recibir las entradas, se encuentra mi compañera y asistente de dirección, Carla Schmied, quien les solicita a los espectadores que retiren un número del dispensador, ubicado al costado derecho del escenario. Estos dispensadores son habituales en instituciones públicas o privadas de nuestro país, dado que cumplen la función de organizar filas o colas de personas y organizan la atención para tramites que se relacionan con instituciones públicas (en este caso el SERVIU) o privadas. Los espectadores, en fila, esperan el momento para retirar el turno correspondiente. Yo, que me encuentro junto al dispensador, rescato algunas preguntas que formulaban algunos espectadores recelosos: “¿Para qué es esto?”, “¿Esto qué significa?”, “¿Qué hago con esto?” En la página siguiente, por medio de una fotografía, se muestra la instalación del dispensador en la sala.



Imagen 3. Rebecca, Teatro del Puente. Fotografía: Jaén Hermosilla

La respuesta no era resuelta del todo inmediatamente, más bien, se les enunciaba que iban a necesitar el turno para el desarrollo del espectáculo.

En base a lo propuesto en las categorías de participación de Arnstein, podríamos considerar esta acción como un tipo de participación que apela a la manipulación del espectador, dado que se le impone esta acción para el desarrollo del montaje. Pese a que el espectador decide asistir a *Rebecca* por su propia cuenta, el montaje le propone instrucciones que carecen de sentido en una primera etapa lo que provoca en ellos una cierta desconfianza.

Luego que todos los espectadores se encontraban sentados en sus butacas y cada uno con sus números de atención, me disponía a dar la bienvenida a los concurrentes. Si bien, el primer gesto de *participación* ya

se había materializado en el retiro de los turnos por parte de los espectadores, la presentación del montaje se constituía como la primera verbalización en cuanto a la palabra.

Buenas noches. Bienvenidos al segundo montaje de Teatro Colaborativo: *Rebecca, una reflexión escénica participativa en torno a la Política Habitacional*. La obra tiene una duración estimada de 1 hora y 15 minutos. Les pido por favor que apaguen sus teléfonos celulares y que disfruten la función. (Palabras previas a la función, Teatro del Puente, 2018).

Esta acción es relevante mencionar, ya que preparaba al espectador y le informaba, de cierta forma, que consistía en un montaje participativo, dando a entender que necesitaríamos de su presencia y disposición para constituir las acciones de participación propuestas en *Rebecca*. De no haber enunciado estas condiciones, me parece que nos hubiéramos enfrentado a un espectador reticente a las acciones participativas que sucedían en las escenas posteriores.

3.6.2. Bienvenida y Nuevo Lenguaje

En la segunda escena de este montaje, Rebecca se presenta como una funcionaria pública del SERVIU, e invita a los espectadores a participar en la postulación al subsidio habitacional, haciendo ingresar a un asistente al escenario para efectuar una supuesta solicitud. La escena se divide en tres

grandes momentos, el primero es aquel en que nuestro personaje central se presenta, y establece un dialogo interpelativo con el espectador. El segundo, cuando invita a un espectador voluntario a escena para ejemplificar el procedimiento, y el tercero, cuando Rebecca llama al primer espectador de la jornada, al que le presentará los requisitos y condiciones para la postulación a este beneficio.

El primer momento, definido como la bienvenida, se encuentra configurado desde la dramaturgia y desde la actuación. Este momento tiene por objetivo presentar el personaje de Rebecca frente a los espectadores, situar el lugar de la acción dramática, y establecer un vínculo comunicacional de emisión y recepción recíproca entre Rebecca y el espectador.



Imagen 4. Rebecca, Teatro del Puente. Fotografía: Leonardo Chamorro

REBECCA: Buenas tardes

¿Sacaron todos su número?

Primera pregunta que interpela al espectador.

¿Apagaron sus teléfonos celulares? Bueno, yo le voy a dar un minuto para que ud. corrobore que apagó su teléfono o lo puso en modo avión, si a mi no me molesta.

Mientras tanto, yo me voy a tomar mi cafecito. Es que no alcancé a comer hoy y yo la verdad sin desayuno no funciona. Deberían dejar comer en la pega, si no, ¿cómo quieren que uno funcione? Cada dos horas una debería estar comiendo. Y no lo digo yo, lo dicen los especialistas.

Rebecca va a su escritorio, abre su termo con café, sirve un poco, y se dirige al espectador.

¿Quiere un poquito? *Rebecca ofrece una taza de café, se constituye la segunda interpelación al espectador.*

Es cafecito. De grano. Tengo endulzante. Sucralosa.

¿Alguien?

Me presento, mi nombre es Rebecca y yo los atenderé el día de hoy.

(Extracto texto dramático)

A través de esta presentación, la actriz que interpretaba a Rebecca, lograba que los espectadores simpatizaran con el personaje y accedieran a responderle cuando ella los interpelaba. Su objetivo principal, era establecer un dialogo cercano para que el espectador se sintiera cómodo. Si bien, no podemos aproximarnos aún a definir un nivel de participación, se establece un primer vínculo entre actriz y espectador.

En una segunda etapa, Rebecca solicita a un espectador voluntario, para explicarle como serían convocados los demás asistentes. Según las anotaciones de la actriz Karina Ramírez, existieron funciones en que el espectador decidía acceder inmediatamente, y otras en que debían pasar unos

20 segundos para que reaccionara y decidiera participar. A pesar de las diferentes reacciones, en todas las funciones uno de los espectadores se ofrecía de manera espontánea y entraba al espacio escénico. El espectador, debía seguir las indicaciones de Rebecca en todo momento. Debido a esto, el espectador que ingresa a la escena se convierte en un actuante observado por otro espectador. En general, este intercambio entre “Rebecca” y los espectadores, establecía una confianza para configurar el espacio de participación.

REBECCA: Para explicar cómo funcionará la jornada del día de hoy, necesito algún voluntario o voluntaria.

El espectador es solicitado de manera directa para la realización de la escena.

No les va a pasar nada, no les pediré que actúen.

¿Alguien que me quiera ayudar?

(Extracto texto dramático)

Posterior a esto, Rebecca establece un diálogo con el espectador, con el objetivo de dar a entender el funcionamiento de la primera etapa de participación del montaje, en el que este es absorbido con el objetivo de convertirse en un colaborador de la escena. El voluntario, sirve de ejemplo frente a los espectadores que se encuentran en las butacas. En esta situación, los espectadores tienen la posibilidad de expresarse verbalmente, no

obstante, quien conduce la acción es Rebecca. Algo que logré percibir, es que cuando Rebecca avisaba a los espectadores que iba a actuar la situación, se establecía cierta complicidad, debido a que el espectador comprendía que se encontraba frente al teatro, y en reiteradas funciones este espectador voluntario proponía una corporalidad al servicio de la escena. Este espacio no hubiera sido posible de no establecerse la cercanía entre Rebecca y el espectador. No obstante, como nivel simbólico de participación, en esta escena existe una nueva manipulación del espectador.

REBECCA: *¿Cuál es su nombre? El espectador responde ¿Qué número tiene? El espectador responde nuevamente. Perfecto, entonces cuando yo diga su número, usted vendrá a sentarse a esta silla. Rebecca indica dónde debe sentarse el espectador. Ahora yo lo voy a actuar. Rebecca vuelve a su escritorio y llama al número que le corresponde al espectador recién interpelado. El espectador se levanta de su butaca y va hacia el escenario. Tome asiento. Ahora nosotros vamos a cruzar un par de palabras. Yo le voy a explicar sobre el subsidio habitacional, usted me puede preguntar lo que quiera. Después yo le voy a pedir a usted que vuelva su asiento hasta que te llame por tu número. Muchas gracias, puedes volver a tu asiento. El espectador vuelve a su butaca.*
(Extracto texto dramático)



Imagen 5. Rebecca, Teatro del Puente. Fotografía: Leonardo Chamorro

Después que el espectador regresaba a su butaca, Rebecca se dirige nuevamente a los espectadores y realiza cinco preguntas, las que pretenden establecer un catastro de la realidad de vivienda de los asistentes. Los espectadores, en cada pregunta, levantan sus manos de acuerdo a el nivel de identificación que tienen con las interpelaciones realizadas por Rebecca.

REBECCA:

- ¿Cuántos de ustedes tienen casa propia?
 - ¿Cuántos de ustedes arriendan?
 - ¿Cuántos de ustedes viven con sus padres?
 - ¿Cuántos viven de allegados en la casa de algún familiar?
 - ¿Cuántos de ustedes han tenido, o tienen el sueño de la casa propia?
- (Extracto texto dramático)

Las preguntas tenían por objetivo establecer una introducción a los temas que abordaba el montaje. Por medio de estas, Rebecca establece una

interacción en tiempo presente, y consulta cuantos espectadores cuentan con su propia vivienda, o quienes anhelan el sueño de la casa propia. Específicamente en la función del 22 de julio del año 2018, la última en el Teatro del Puente, calculé el porcentaje de espectadores asistentes a dicha presentación. Es importante mencionar que cada porcentaje es independiente por cada pregunta. Con un total de 79 asistentes, el porcentaje de espectadores que alzaba su mano en la primera pregunta era del 12%, por tanto, 10 espectadores contaban con casa propia. En la segunda pregunta, un porcentaje del 31%, correspondiente a 25 espectadores, respondía que su situación actual de vivienda era el arriendo. Sobre quienes vivían con sus padres, el 0,01% correspondiente a 3 espectadores, contestaron que vivían en esa situación. Sobre la condición de allegados, el 13%, correspondiente a 11 espectadores, contestaron que se encontraban en situación de allegado. En la última pregunta, los espectadores que concebían el anhelo de tener una vivienda propia, alcanzaba el 56%, lo que se traducía en 45 espectadores.



Imagen 6. Rebecca, Teatro SIDARTE. Fotografía: Tomás Ahumada

En esta última fase, Rebecca finalmente convocaba a un espectador por medio de los números de atención. Como se había explicado anteriormente, el espectador debía salir de su butaca y dirigirse hacia su escritorio. En este momento, se desarrolla la explicación de la funcionaria sobre los requisitos para la postulación al Subsidio Habitacional. Al ser una explicación bastante extensa y de recepción un tanto difícil en inmediatez, el espectador solo guardaba silencio durante la enunciación de Rebecca. La propuesta corporal de Karina Ramírez en esta escena era muy didáctica y sincrónica, puesto que se necesitaba que el espectador recordara y asociara cada uno de los factores de la postulación a las acciones de la actriz. En ciertas ocasiones, el espectador preguntaba sobre algunos elementos de la

postulación, para lo que la actriz debía estar muy atenta para resolver estas inquietudes. Esta situación fue un desafío diario para la actriz, ya que las preguntas del espectador modificaban constantemente la estructura ensayada previamente.

REBECCA:

Adelante tome asiento. Yo le voy a explicar con calma.

Para postular al subsidio habitacional primero que nada no hay que tener ningún bien raíz, y no haber postulado anteriormente.

Punto principal, tener una cuenta de ahorro para la vivienda en cualquier entidad bancaria que tenga “cuenta de ahorro para la vivienda”. Nosotros tenemos conexión directa con cuatro entidades bancarias y si abren en otra entidad, pueden presentar un certificado de mantención de cuenta para postular.

Hay diferentes tramos, eso depende de la ficha de protección de hogares, antiguamente era la ficha CAS, después fue la ficha de protección social. La ficha de protección social perjudicaba siempre a las personas por su profesión, muchos tenían sus títulos profesionales, pero no necesariamente estaban trabajando entonces eso lo perjudicaba y les daba puntaje mas elevado. Hoy en día se llama registro social de hogares. El registro social de hogares mas que nada te ve tu situación socio económica.

A través de este instrumento de focalización, revisan el ingreso que tiene el grupo familiar en el hogar y eso lo hace la municipalidad, después lo evalúan el MIDEPLAN, el Ministerio de Desarrollo Social, ahora te dan porcentaje, no te dan puntos y eso se hace con conexión al Servicio de impuestos internos para ver si la persona, aunque tenga una buena renta, si estas en FONASA te van a dar un puntaje diferente al que está en Isapre. Mientras menos el porcentaje que tenga, mayor posibilidad, pero independiente de eso, por ejemplo, el 40% se considera como las personas más vulnerables, quiere decir que pueden postular al Fondo Solidario, pero es para familias de más escasos recursos, que les cuesta juntar su platita, madres solteras que no trabajan, le piden mínimo 10 UF, eso.

Aunque a veces la gente está catalogada dentro del 40%, pero si tienen posibilidades de ahorrar, ahí estaríamos en otro tramo, el decreto 1 de los sectores medios, que se habla mucho en la televisión. Pero que sea de los sectores medios no significa que sea de la clase media. Es de los sectores medios.

De acuerdo con la municipalidad, si tú vas dentro del mes a solicitarlo, en el mismo mes te evalúan el RSH, pero sale al mes siguiente. Lo puedes solicitar en la misma municipalidad, porque se pide en la municipalidad respectiva donde tú vives.

Cuando ya tengas el resultado, ahí te informamos a qué programa puedes postular, cuando te informamos tú te guías por la información que nosotros te entregamos, y después cuando sea el proceso de postulación ya cumpliendo con los requisitos que nosotros te informamos, tu reservas hora para postular. Cuando tu reservas la hora, te van a indicar el día, la hora y el lugar donde tú te tienes que presentar para postular con tus documentos. Los documentos más que nada, si postulas sin crédito hipotecario tú tienes que traer fotocopia de tu carnet de identidad y un comprobante de la cuenta de ahorro, porque hoy en día ya no se abre la libreta de ahorro para la vivienda, y ahora se pide un año de antigüedad en la libreta, para el decreto 1. Cuando te entregan la fecha, tu traes los documentos.

Ahora para las postulaciones con crédito hipotecario, tú tienes que traer un crédito pre aprobado de crédito hipotecario, más que nada eso es para evaluarte si estas apto para pedir crédito hipotecario.

Nosotros pedimos un ahorro mínimo, tener constancia de ahorro, porque te van a dar puntaje por constancia y permanencia y eso se evalúa semestral, y eso como estamos en conexiones con los bancos, te bajan la información, nosotros ingresamos tu Rut, el número de cuenta y va a bajar toda la información.

Título 1 tramo 1 no pide pre aprobación.

Título 1 tramo 2 y Título 2, necesitan la pre aprobación al crédito hipotecario del banco. En caso de que no puedan acceder a la pre aprobación al crédito en el Título 1 tramo 2, puedes tener un ahorro adicional de 200 UF, y en el título 2 un ahorro adicional de 400 UF, y así no postulas con pre aprobación al crédito hipotecario. Eso es para la compra para la vivienda.

Ya mire, Título 1 tramo 1, son para casas de máximo 1000 UF, y el subsidio es de 500 UF. Para eso, Ud. tiene que tener en su cuenta de ahorro un monto mínimo de 50 UF.

Para el caso de Título 1 tramo 2, son para casas de máximo 1400 UF, el subsidio le cubre entre 516 y 200 UF, y Ud. tiene que tener ahorrado como mínimo unas 40 UF.

Para el caso de Título 2, estamos hablando de casas más caras, las cuales deben ser máximo de 2200 UF, el subsidio le cubre entre 350 y 125 UF, y Ud. tiene que tener ahorrado 80 UF. (*Suspira*)

¿Le queda claro? (*espera la respuesta del espectador*)

Mire, vamos a hacer una cosita. Ud. me va a completar sus datos personales, (*Rebecca indica que puntos del formulario el espectador debe completar*) esto de aquí me lo llena, esto no me lo toca, esto no me lo toca, y esto tampoco y yo lo(a) llamo para que me diga cómo le fue. Vaya a sentarse no más. (Extracto texto dramático)

3.6.3. Casa de Papel

Esta escena surgió a partir de un ejercicio llevado a cabo por los actores durante el proceso de creación dramática de Rebecca, que consiste en que los espectadores construyen una casa de papel de Origami, guiados por un actor que representa a un profesor de arte llamado Genaro.

GENARO: Hola amigos, yo soy Genaro y esto es: ¡Arte al ataque! No necesitas ser un experto para construir tu propia casa, yo voy a mostrarte cómo hacerlo. Para esto, solo necesitas esa pequeña hoja que tienes debajo de tu asiento ¡búscala! No te asustes yo voy a indicarte paso a paso como tienes que hacerlo.

(Extracto texto dramático)

La acción, ocurre entre las escenas *Madre soltera* y *Casado con Hijos*, en la mitad del montaje. La participación en esta escena, se configura por medio de las acciones de los espectadores, debido a que Genaro convoca a estos a construir una representación de una vivienda con una hoja de papel blanca. Este capítulo se constituye como un nuevo quiebre de ficción para los asistentes, debido a que nuestro personaje central, se dirige directamente a ellos por medio de la palabra.



Imagen 7. Rebecca, Teatro del Puente. Fotografía: Leonardo Chamorro



Imagen 8. Rebecca, Teatro del Puente. Fotografía: Leonardo Chamorro



Imagen 9. Rebecca, Teatro del Puente. Fotografía: Leonardo Chamorro

Al inicio de esta escena, Genaro pide a los espectadores que busquen debajo de sus butacas, una hoja de papel blanco de 21 cm por lado, las que se encontraban preparadas previamente antes del inicio de la función. Luego que todos los espectadores tienen en sus manos las hojas de papel, estos son guiados por el actor que interpreta al profesor de arte. Estas instrucciones, guiadas por doce pasos, sirven de tutorial para el armado de la casa. La escena tiene por objetivo movilizar a los asistentes e involucrarlos de forma experiencial, con las dificultades de la postulación a una vivienda, en una acción compartida en la construcción del Origami, junto a los otros espectadores.

El actor tiene por objetivo que todos los espectadores armen la casa, no obstante, esta pretensión distaba mucho de la realidad, puesto que, en

general ningún espectador lograba construir la casa. Sin embargo, existieron dos instancias en la que tres espectadores lograron finalizar el procedimiento. Una vez finalizado el montaje, nos compartieron el resultado final de la casa de papel por medio de sus redes sociales. A continuación, algunas imágenes de quienes subieron sus fotos a internet:



Imagen 10. Posfunción. Fotografía: Instagram Teatro SIDARTE



Imagen 11. Posfunción, Fotografía: Captura Tomás Ahumada



Imagen 12. Posfunción. Fotografía: Captura Tomás Ahumada

Esta escena pretende establecer una asociación entre el anhelo de vivienda de los postulantes, representado en las escenas *Madre soltera*, *Casado con hijos*, *Soltero Profesional* y *Soltera Profesional*, y las

dificultades de los espectadores en construir esta casa de papel. A través de la experiencia, los espectadores asocian la frustración de no poder finalizar el Origami con la dificultad del proceso de postulación al subsidio habitacional. En síntesis, la escena se constituye como una reflexión sobre la frustración de las personas al enfrentarse al proceso de postulación, por medio de una acción realizada por sus propias manos.

3.6.4 Derecho a la Ciudad

El capítulo final de la obra, posterior a la escena “Soltera Profesional”, consiste en que los actores invitan a los espectadores a ubicar casas dentro del espacio escénico. Estas casas, construidas previamente en cartón forrado, son entregadas a los espectadores que se encuentran sentados en las butacas. Los espectadores, guiados por los actores, entran al espacio escénico y colocan estos volúmenes en composición y en relación a la ubicación de las casas de los demás espectadores. Esta acción participativa pretende generar una acción simbólica de participación ciudadana, en la que se construye la ciudad de manera conjunta. La actriz que interpreta al personaje Soltera Profesional, quiebra la ficción y pregunta a los espectadores sobre el derecho

de una vivienda digna y cuál es la incidencia ciudadana en las decisiones que afectan la organización territorial.

SOLTERA PROFESIONAL: ¿Es acaso que no tenemos el derecho a una vivienda digna? ¿Es acaso que no podemos decidir donde habitamos? ¿Es acaso que no podemos participar de las decisiones que nos afectan directamente como ciudadanos de este país? No sé, pero a mi me parece que este problema es mucho mas grande que una casa.
(Extracto texto dramático)

En ese momento, los actores Valeria Leyton, Fernando Rosselot, y Francisco Noulivos, representando a los postulantes al subsidio, entran nuevamente a escena y distribuyen en el espacio tres volúmenes de cartón que representan casas. Este gesto, funciona como ejemplo para los espectadores, ya que posteriormente, los actores se desplazan hacia las butacas y entregan estos volúmenes a los espectadores para que los dispongan en el espacio y se genere una composición colectiva.

ACTOR:
¿Te gustaría colocar una casa en algún lugar del plano de Santiago?
(Extracto texto dramático: Rebecca, 2018)

En la mayoría de los casos, los espectadores acceden, levantándose paulatinamente de sus butacas, y dirigiéndose al escenario a componer esta acción conjunta, mientras los actores observan a los espectadores desde las

cuatro esquinas del escenario. Al ingresar los espectadores a escena, estos tienen cuidado de no pisar las otras casas puestas por sus pares, y la acción se desarrolla de manera ordenada. Los espectadores intuyen que la composición queda a libre decisión de ellos, ya que en ningún momento le preguntan a los actores donde colocar sus casas. Finalmente, los espectadores vuelven a sus asientos, y se dan cuenta que han construido la imagen final de la obra.



Imagen 12. Rebecca, Teatro del Puente. Fotografía: Leonardo Chamorro

En las demandas controladas por la comunidad, las personas simplemente exigen un grado de poder que garantice que los participantes o residentes puedan influir en las condiciones bajo las cuales se construye la

ciudad. Como tesis final, esta escena se constituye como la participación en la organización ciudadana en términos territoriales. Por medio de la acción simbólica de la localización de las casas, la escena pretende devolverle al espectador el derecho de la construcción y organización de la ciudad, evocando escénicamente el último nivel de participación ciudadana en la escalera de Arnstein.

CONCLUSIONES

A partir de las devoluciones entregadas por la comisión evaluadora, se desprende que existe un entendimiento de cómo se constituye la función participativa dentro del montaje en coherencia con la investigación teórica.

La noción de copresencia, la inmersión del espectador dentro de la puesta en escena y la relación de este con la dimensión participativa, se configuran como el viaje central de esta investigación práctica, en la que, la obra de teatro “Rebecca”, funciona como soporte temático.

El tema resulta relevante en términos de contexto: Las formas en cómo se instala la posibilidad de obtener una vivienda propia, un lugar para habitar, al parecer sería una problemática oculta bajo el contexto actual, la cual no tiene una respuesta clara pues no resulta visible como problema en términos públicos. Por lo mismo, la propuesta temática de la obra presenta un punto de vista y una toma de posición clara. La obra expresa las distintas necesidades de vivienda de los que habitan hoy en Santiago, además instala la secuencia histórica respecto a cómo llegamos hoy a relacionarnos como sujetos y ciudadanos con el Estado bajo el contexto temático que se nos presenta. Esto sin duda resulta un aporte pues contiene una mirada desde un posicionamiento político.

(Ana Luisa Campusano, 2018)

Ambas académicas, Ana Harcha y Ana Luisa Campusano, reconocen el carácter binario de la propuesta, en donde la representación (línea

dramática) y la relación con lo real (línea participativa – performativa), establecen un intercambio durante el transcurso del montaje. Es decidior este alcance, debido a que conciben las escenas dramáticas como distanciadoras del espectador y las escenas de participación, como aquellas que acercan al espectador. Si bien, en ningún caso el objetivo estaba puesto en distanciar al espectador en las escenas dramáticas, se produce un contraste evidente, debido a que el enfoque se encuentra concentrado en las escenas que se vinculan con lo real.

La coherencia y unidad de la propuesta artística se constituye sólidamente, pero esto, al mismo tiempo, rigidiza la totalidad de la experiencia. Se plantea fundamentalmente desde una lógica binaria –escenas de representación dramática (o melodramática), alternadas con escenas de participación- y esta estructura general del trabajo se mantiene estable a lo largo de todo el montaje. Este equilibrio, no permite generar un viaje total en el montaje, pues los saltos entre una estrategia y otra son bruscos – corte y cambio- y la sensación que nos acompaña, es la de asistir intermitentemente al desarrollo de un lenguaje, que no se transforma, estéticamente, aunque sí en el desarrollo de la temática. (Ana Harcha, 2018)

Si bien el capítulo tres de esta investigación se centra principalmente en las acciones participativas, creo que me faltó profundizar en la función en cuanto a lenguaje de las escenas de representación. Este efecto, que se produce a partir de dos modos distintos de abordar la escena dentro de *Rebecca*, permiten subrayar la importancia de la vivencia en presente y los

efectos producidos en el cuerpo del espectador con relación a la experiencia, acción que debió ser contemplada en las escenas de ficción. Si bien, el abordaje de las escenas, en relación a la hipérbole (exageración) del gesto característica que ambas académicas reconocen dentro del montaje, no estaban pensadas desde ese lugar, si existía un interés de presentar arquetipos reconocibles para el espectador que respondieran a las diversas realidades de personas que postulan al Subsidio.

A modo de contraste, en la escena *Casa de Papel*, se visualiza el principal gesto en cuanto al lenguaje participativo, debido a que se reconoce la posibilidad en la que el espectador participe de la acción escénica y vivencie la frustración de no poder armar la casa de Origami. En el caso de las escenas *Nuevo Lenguaje* y *Derecho a la Ciudad*, la participación se constituía como una acción imperativa desde la puesta en escena, lo que puede limitar las posibilidades en cuanto a la voluntad real del espectador. No obstante, durante el transcurso de las funciones, nos enfrentamos a espectadores que accedían al juego que proponían estos momentos. El diálogo directo con el espectador y la utilización del juego como mecanismo de reflexión corporal, son dos elementos que las evaluadoras perciben dentro del trabajo. Por lo tanto, se cumple uno de los objetivos principales de la

inclusión del espectador, que guarda relación con la capacidad de que este reflexione a partir de su conciencia como elemento copresente dentro del teatro.

Las escenas de participación están muy bien logradas y algunas son muy originales en su capacidad de articular la temática con la estrategia de lenguaje, para conseguir el encuentro y la radicalización de experiencia de co-presencia con el espectador, tanto a nivel de lenguaje escénico, como de problemática tratada. Un ejemplo notable de lo anterior es cuando nos enseñan a plegar la casita de papel, y la mayoría no lo consigue. Muchos avanzan en las etapas iniciales, pero luego no la pueden completar, terminar de hacer. Pero esta condición de real que se consigue aquí, no puede crecer, emerger, desbordarse, porque viene la representación dramática a indicarnos nuevamente de forma más cerrada, que tenemos que ver, que tenemos que escuchar, y eso corta la orgánica respiración que ha tenido el movimiento anterior. (Ana Harcha, 2018)

Si bien, las categorías de participación se encuentran descritas dentro del segundo capítulo y las escenas de participación fueron pensadas en función de algunas de estas, creo que en mi montaje no es posible que el espectador sea consciente de cada una de ellas. En este sentido, creo que el espectador logra percibir la participación como mecanismo de acción dentro de la puesta en escena y lo reconoce como lenguaje, no obstante, las categorías no se encuentran explicitadas escénicamente. Se puede afirmar que, en términos generales, la necesidad de la participación social está mayoritariamente bien considerada, tanto por las personas que participan

como por las que no lo hacen, por ello, el grado de desarrollo real de los instrumentos de participación en el teatro, la capacidad de su incidencia en la toma de las decisiones y hasta dónde llega la implicación de los espectadores en su práctica, dependen de la existencia de estructuras de participación previamente articuladas. En cualquier caso, para que funcionen las estructuras participativas dentro del teatro, han de tener en cuenta sus formas de expresión y no pretender reducirlas a imposiciones arbitrarias por parte de los creadores. Evalúo finalmente que la investigación práctica transita dentro de los parámetros expuestos dentro de los primeros dos capítulos, lo que me entrega la confianza para seguir investigando dentro de esta línea. Las diversas experiencias con distintos espectadores, y la posibilidad de seguir mostrando este trabajo, me han permitido volver a pensar la necesidad de integrar al espectador como elemento narrativo dentro de la puesta en escena, y aportar desde la autoría, a un teatro que amplíe sus herramientas de creación.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. 1974. Poética. Madrid, Ed. Gredos.

AGAMBEN, G. 1996. La Comunidad que viene. Valencia, Ed. Pre-Textos.

ARNSTEIN, S. 1969. 'A Ladder Of Citizen Participation', Journal of the American Planning Association, 35: 4, 216 — 224.

BADIOU, A. 2005. El Siglo. Buenos Aires, Ed. Manantial.

BARTHES, R. 1986. Escritos sobre Teatro. Barcelona, Ed. Paidós.

BENJAMIN, W. 2003. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México, Ed. Ítaca.

BOAL, A. 1980. Teatro del Oprimido. México, Ed. Nueva Imagen.

BOAL, A. 2001. Juegos para actores y no actores. Barcelona, Ed. Alba.

BOBES NAVES, M. 1997. Teoría del Teatro. Madrid, Ed Arco Libros.

BORRIAUD, N. 2008. Estética Relacional. Cordoba, Ed. Adriana Hidalgo.

BRECHT. B. 1963. Breviario de Estética Teatral. Argentina, Ed. La Rosa Blindada.

CORNAGO, O. 2015. Ensayos de Teoría Escénica: Sobre teatralidad, público y democracia. Madrid, Ed. Abada.

CORREIA , A. 2003. El instinto de Platea. Madrid, Ed. Círculo de Tiza.

DEBORD, G. 1995. La Sociedad del Espectáculo. Madrid, Ed. Naufragio.

- DE MARINIS, M. 1987 La Investigación Empírica del Espectador: Hacia Una Socio-Semiótica de la Recepción Teatral”. Revista Semiosis n° 19. 139-153. <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6332/2/198719P139.pdf>
- ECO, U. 1992. Obra Abierta. Barcelona, Ed. Planeta-Agostini.
- FISCHER-LICHTE, E. 1992. Semiótica del teatro. Madrid, Ed. Arco Libros.
- FISCHER-LICHTE, E. 2004. Estética de lo performativo. Madrid, Ed. Abada.
- FREIRE, P. 2011. La Educación como práctica de la libertad. México, Ed. Siglo Veintiuno.
- FOCAULT, M. 1979. Microfísica del Poder. Madrid, Ed. La Piqueta.
- GROTOWSKY, J. 1980. Teatro Laboratorio. Barcelona, Ed. Tusquets.
- GROYS, B. 2014. Volverse Público, las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires, Ed. Caja Negra.
- GUSINDE, M. 1982. Los indios de tierra del fuego. Tomo primero, volumen II. Buenos Aires, Centro Argentino de Etnología Americana.
- HUIZINGA, J. 2007. Homo Ludens. Madrid, Ed. Alianza.
- JANDOVA J. y VOLEK E. 2013. Teoría teatral de la Escuela de Praga: De la fenomenología a la semiótica performativa. Madrid, Ed. Fundamentos.
- LEHMANN, H. 2013. El Teatro Posdramático. México, Ed. Paso de Gato.

- LOTMAN, I. 2000. La Semiosfera. Semiótica de las artes y la cultura. Madrid, Ed. Catedra.
- PAVIS, P. 2005. Diccionario del Teatro. Barcelona, Ed. Paidós.
- RANCIÈRE, J. 2002. El Maestro ignorante. Barcelona, Ed. Laertes.
- RANCIÈRE, J. 2009. El reparto de lo sensible. Estética y política. Santiago, Ed. Lom.
- RANCIÈRE, J. 2010. El espectador Emancipado. Buenos Aires, Ed. Manantial.
- ROSENTHAL, M. y IUDIN, P. 1946. Diccionario Filosófico Marxista. Montevideo, Ed. Pueblos Unidos.
- SAGREDO R. Y GAZMURI C. 2006. Historia de la vida privada en Chile. Santiago, Ed. Taurus Aguilar.
- SOFIA, G. 2015. Las Acrobacias del Espectador. México, Ed. Paso de Gato.
- STAVRIDES, S. 2016. Hacia la ciudad de umbrales. España, Ed. Akal.
- SCHECHNER, R. 2000. Performance. Teoría y prácticas interculturales. Buenos Aires, Ed. Libros de Rojas.
- WILLIAMS, R. 2003 Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión.

ANEXOS

ANEXO 1: Informe de práctica, Marco Espinoza Quezada, 2018

Informe de proyecto creativo “Rebecca” de Tomás Ahumada, para la obtención del grado de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral.

Tal como lo plantean los creadores, “la obra es una puesta en escena participativa que investiga en torno a la historia de la política habitacional en Chile y el rol de sus instituciones públicas”, sin embargo, lo interesante de este trabajo, es que su conceptualización se gesta tres años antes, como reflexión escénica final del taller de dirección que el magíster ofreció abierto a público. Es interesante plantear cómo las temáticas, los roles y los orígenes de la creación evolucionan a lo largo del proceso de formación del postulando, demostrando no sólo la profundidad que se puede alcanzar con tres años de reflexión en torno a las mismas temáticas, sino también por la obsesión del creador por ciertas temáticas que se vinculan a lo político y a la crítica de los espacios de poder.

La fundamentación de la propuesta artística se sostiene en el carácter participativo del espectador, y sobre todo en la tensión que se instala entre el concepto de “el sueño de la casa propia” y el real derecho a la vivienda y la ciudad. En este sentido el ejercicio escénico es altamente coherente con esta conceptualización, no sólo en la “narración” del espectáculo, sino por el carácter participativo del espectador, fundamentando in situ la propuesta artística, por medio de la relación directa, en tiempo presente y activa de estas temáticas.

La puesta en escena es coherente y unitaria, no solo con los recursos básicos de repetición y correspondencia, sino también por el uso de momentos de contraste y variación, permitiendo que el ejercicio en su totalidad manifieste estrategias de totalidad pero también de variación, no generando monotonía. Al contrario, la puesta en escena manifiesta sorpresas continuas y constantes, en torno al eje de Rebecca, comprendida como base dramática y eje de la unidad.

El carácter híbrido de la puesta en escena dialoga con el tratamiento estilístico y poético del trabajo, proponiendo instancias performativas, pero

también instancias más tradicionales de la estructura dramática y la representación. Se apropia a cabalidad de la participación del público en el espectáculo, generando confianza en el espectador para poder ser partícipe del convivio. El carácter más representativo se ejecuta con solvencia, sobre todo en la exposición de creación de roles, personajes, situaciones.

El aporte de la puesta en escena al estado de las Artes escénicas se relaciona directamente con la temática propuesta. Si bien los recursos escénicos y las poéticas pueden corresponder a diversas estéticas históricas y contemporáneas, la particularidad de este trabajo radica en la reflexión en torno al tema. Escasas producciones escénicas han reflexionado sobre el problema habitacional en Chile, algunos de ellos solo lo manifiestan como temática secundaria, pero en este caso la propuesta es radical.

La puesta en escena de Rebecca es ejecutada con calidad en sus diversos ejes. El trabajo espacial dialoga con la poética. Las actrices y los actores trabajan metódica e intensamente como una máquina de producción, con la disciplina y el rigor, pero van más allá de la cadena de producción, cuando se enfrentan a sus propios temores y opacidades. El diseño escénico propone una escenografía instalativa tremendamente aportativa para la acción (dramática o escénica). La relación con el público es de particular cuidado.

A pesar de no estar incluido en la pauta de evaluación, y debido a que mi rol fue ser profesor guía de este proceso práctico, quiero señalar cosas formales y de contenido que son importantes de relevar. En primer término, el postulante trabajó con disciplina y rigor, proponiendo espacios de reflexión y modificación de prácticas sugeridas. Cabe señalar que el postulante desarrolla un trabajo metódico, con capacidad reflexiva y de liderazgo y sobre todo flexibilidad en torno a las posibilidades experienciales propias de la escena.

Fundamentación de la propuesta artística 15%	7.0	1.05
Coherencia y unidad de la propuesta artística 10%	7.0	0.7
Tratamiento estilístico y poético 25%	7.0	1.75
Aporte al estado de las artes en Artes Escénicas 20%	7.0	1.4
Calidad de la ejecución de la puesta en escena 20%	7.0	1.4
Coherencia con la propuesta investigativa 10%	7.0	0.7
NOTA FINAL	7.0.-	

Marco Espinoza Quezada, Profesor Guía proceso Práctico.

ANEXO 2: DEVOLUCIONES

DEVOLUCIONES ANA HARCHA, 2018.

INFORME DE PRÁCTICA Título: *Rebecca. Una reflexión escénica participativa sobre la Política Habitacional.* **Estudiante:** Tomás Ahumada
Profesor evaluador: Ana Harcha Cortés **Fecha:** 4 de diciembre de 2018

	Propuesta investigativa	Porcentaje	Nota	Ponderación
1	Fundamentación de la propuesta artística	15%	55	8.25
2	Coherencia y unidad de la propuesta artística	10%	60	6
3	Tratamiento estilístico y poético	25%	55	13.75
4	Aporte al estado de las Artes Escénicas	20%	50	10
5	Calidad de la ejecución de la puesta en escena	20%	55	11
6	Coherencia con la propuesta investigativa	10%	55	5.5
	Calificación global	100%	55	54.5

Descripción:

Tomás Ahumada presenta un trabajo en donde se otorga lugar principal a la práctica escénica, desde una perspectiva posdramática, en donde la cuestión de la instalación de una temática –la cuestión del *habitar y la propiedad de un hogar*- interroga desde el lenguaje la posibilidad de compartir de una forma directa con el espectador la problemática, a través de la estrategia de intensificación de la condición performativa del espectáculo, mediante estrategias relacionales vinculadas al juego, y a la experiencia de diálogo directo en escena, con el espectador, quienes deben ejecutar ciertas acciones para posibilitar el desarrollo de la propuesta.

En términos generales, el trabajo se presenta bien articulado, y evidencia una factura profesional en lo planteado. Luego, es también importante señalar, que hay aspectos que no terminan de decantar, y sobre los que sería necesario profundizar.

La fundamentación de la propuesta descrita, es coherente con el avance de tesis teórica presentada al momento de exposición de la práctica. Luego, se evidencia un desarrollo más profundo del lenguaje desde el cuál se quiere investigar en la elaboración teórica presentada, más que en la experiencia práctica, en donde emerge una resistencia de códigos que no consigue resolverse – entre los cuadros representacionales y los cuadros de participación performativa-, ni tampoco desarrollarse de una forma orgánica, o de radicalización de las preguntas propuestas en la investigación respecto de los grados de participación del espectador.

La coherencia y unidad de la propuesta artística se constituye sólidamente, pero esto, al mismo tiempo, rigidiza la totalidad de la experiencia. Se plantea fundamentalmente desde una lógica binaria –escenas de representación dramática (o melodramática), alternadas con escenas de participación- y esta estructura general del trabajo se mantiene estable a lo largo de todo el

montaje. Este equilibrio, no permite generar un viaje total en el montaje, pues los saltos entre una estrategia y otra son bruscos – corte y cambio- y la sensación que nos acompaña, es la de asistir intermitentemente al desarrollo de un lenguaje, que no se transforma, estéticamente, aunque sí en el desarrollo de la temática.

El tratamiento estilístico y poético en línea con lo comentado anteriormente, se percibe entonces voluntarioso. Sobre la estructura binaria de dramaturgia escénica, lo que permanece como hilo conductor es la historia de Rebecca, en su trabajo de revisora de posibles aspirantes a una casa propia. Esta unidad que da este relato – que puede inscribirse dentro de una lógica dramática- apresa la potencia de libertad y delirio que se percibe –o se vive- como posibilidad, en las escenas de participación. ¿Por qué había que mantener esa narración hasta el final? ¿Por qué no podría haber devenido en una des-estructuración del sistema narrado contaminando las fronteras de los lenguajes?

Las escenas de participación están muy bien logradas y algunas son muy originales en su capacidad de articular la temática con la estrategia de lenguaje, para conseguir el encuentro y la radicalización de experiencia de co-presencia con el espectador, tanto a nivel de lenguaje escénico, como de

problemática tratada. Un ejemplo notable de lo anterior es cuando nos enseñan a plegar la casita de papel, y la mayoría no lo consigue. Muchos avanzan en las etapas iniciales, pero luego no la pueden completar, terminar de hacer. Pero esta condición de real que se consigue aquí, no puede crecer, emerger, desbordarse, porque viene la representación dramática a indicarnos nuevamente de forma más cerrada, que tenemos que ver, que tenemos que escuchar, y eso corta la orgánica respiración que ha tenido el movimiento anterior.

También este cierre a la representación, tiene un tono algo didáctico, en donde la pregunta por el trabajo del espectador en la constitución de la escena, tiende a borrarse, pues a ratos está excesivamente determinado en las escenas de representación qué tenemos que pensar de cada personaje, que va a solicitar una postulación a una casa, pues actúan casi como arquetipos: la migrante, el joven acomodado que quiere aprovecharse del sistema, por ejemplo. Cuestión que tiene mucho que ver con el estilo de actuación con que se dirige a los actores, que tiende a la hipérbole, el gesto exagerado y el melodrama. Aquí la acción pierde verdad, y como espectadores nos distanciamos de creer en eso que está pasando desde un lugar sensible, pues se vuelve maniqueo y unidireccional en sentido, perdiendo el misterio, incertidumbre y condición de sorpresa, que poseen las escenas de participación, en donde realmente sucede que compartimos un presente, sin saber lo que va a pasar, y eso permite que afloren emociones reales: risa, miedo, angustia, rabia, frustración (tristeza), asombro.

La propuesta significa un **aporte al estado de las artes escénicas nacionales**, sobre todo en el sentido de atreverse a reflexionar y plantear preguntas, que no están tan trabajadas en el contexto, respecto de quiénes somos los que hacemos posible la experiencia escénica, y cuáles son los grados de participación, en los modos de producción de la misma. Además, es un aporte la visibilización de la temática habitacional, un tema que toca a la gran mayoría de los habitantes del país y que no está tan trabajado. Luego, es también necesario, en vínculo con lo reflexionado en lo escrito, que se evidencie en la práctica un compromiso más radicalmente con volver preguntas de reflexión, una acción. En vías de conseguir indagar profundamente en la cuestión que se declara y moviliza todo el trabajo de investigación.

La puesta en escena está ejecutada con profesionalismo y rigor en la difusión, encuentro con el público y presentaciones. Luego, hay un trabajo que aún hay que madurar para resolver más precisamente, respecto de dimensión de objetos en escena, composición con ellos, relación con la luz, y sobre todo capacidad de permitir que afloren las propuestas más específicas del diseño (trabajo con líneas). Que no sean una forma, si no también puedan convertirse en un lenguaje.

La propuesta es coherente con la investigación, pero necesita mayor profundidad en los aspectos antes reseñados.

Ana Harcha.

DEVOLUCIONES ANA CAMPUSANO, 2018.

PAUTA GENERAL GUÍA DE EVALUACIÓN DE TRABAJOS MAGÍSTER EN DIRECCIÓN TEATRAL 2018.

1.- Información sobre puesta en escena a evaluar:

Estudiante: Tomás Ahumada. Obra: “Rebecca”. Sala: Teatro El Puente. Fecha de temporada: Julio del 2018. Profesora evaluadora: Ana Luisa Campusano. Fecha de asistencia a la puesta en escena: 21 de julio del 2018. Fecha en la que se realizaron los apuntes, comentarios y evaluación práctica: 21 de julio del 2018.

Fecha de entrega de la evaluación: 14 de septiembre del 2018.

2.- Evaluación de la Propuesta Creativa

Criterio	Porcentajes	Nota Evaluador	Ponderación
Fundamentación de la propuesta artística	15%	5.5	0.83
Coherencia y unidad de la propuesta artística	10%	6.0	0.60
Tratamiento estilístico y poético	25%	5.5	1,40
Aporte al estado de las artes en Artes Escénicas	20%	5.0	1.00
Calidad de la ejecución de la puesta en escena	20%	5.5	1.10
Coherencia con la propuesta investigativa	10%	5.8	0.58
Total	100%		5,5

3.- Evaluación de la Propuesta Investigativa:

Criterio	Porcentajes	Nota Evaluador	Ponderación
Porcentajes Elaboración del problema de investigación	15%		
Calidad del marco teórico	15%		
Tratamiento metodológico del problema	15%		
Aporte a la producción de conocimiento en el campo de la Artes Escénicas	20%		
Claridad en la comunicación de resultados	25%		
Coherencia con la propuesta creativa	10%		
Total	100%		

4.- Comentarios generales de la evaluación práctica:

1.-El tema resulta relevante en términos de contexto: Las formas en cómo se instala la posibilidad de obtener una vivienda propia, un lugar para habitar, al parecer sería una problemática oculta bajo el contexto actual, la cual no tiene una respuesta clara pues no resulta visible como problema en términos públicos. Por lo mismo, la propuesta temática de la obra presenta un punto de vista y una toma de posición clara. Las obra expresa las distintas necesidades de vivienda de los que habitan hoy Santiago, además instala una secuencia histórica respecto a cómo llegamos hoy a relacionarnos como sujetos y ciudadanos con el Estado bajo el contexto temático que se nos presenta. Esto sin duda resulta un aporte pues contiene una mirada desde un posicionamiento político.

2.- La secuencia de escenas propone una progresión respecto a todos los sujetos que circundan las necesidades de *un espacio a habitar*, propone una mirada que establece los matices de cual es el rol que el Estado juega en esta política, personificada en Rebecca, nuestra protagonista, pero además suma los distintos ciudadanos que habitan hoy Chile: la madre soltera, el hijo acomodado que no responde a una ética – pues al parecer el sistema tampoco tiene una ética al respecto -, el padre, la pareja, hombre que debe dar respuesta a la necesidad de la casa en un contexto de mucha desesperación, el inmigrante y la discriminación del sistema respecto a este grupo de nuevos ciudadanos. Sumando en esto a Rebecca, quien desde una norma que no logra dar respuesta a las contingencias inmediatas de estos demandantes, debe contener y asegurar algo que no resulta asegurable.

3.- El espacio permite realizar una propuesta escénica que es dinámica y con cierta esteticidad, pero técnicamente hay errores de iluminación, desproporciones en la escenografía, que dificultan la comprensión total de la mirada del Director o del Diseñador en torno a la imagen que desean proyectar. El espacio de Rebecca, si bien, instala una jerarquía espacial que minimiza a quienes van en busca de respuestas, no responde a una coherencia respecto al trazado que se articula durante toda la obra y que, finalmente, se expone en su totalidad junto con las casitas. Por lo tanto se reconoce cierta desproporción del objeto escenográfico, quedando tosco y grueso plásticamente, respecto al total, no permitiendo comprender cuál podría ser la relación entre este y el trazado final, en términos de composición. Es una mapa? Un plano? Una copia de las casitas o sólo el soporte de un efecto final?

4.- Finalmente, la actuación. Me pregunto, Por qué el trabajo actoral se exhibe radicalmente desde la hipérbole del gesto?. Aún sirviendo para establecer, vincular o subrayar algunas citas filosóficas en torno a *Construir, Habitar y Pensar*, me parece que en la necesidad de acercarse al espectador; cuestión que se logra de forma importante cuando se dialoga directamente con él, resultando muy acertados desde lo relacional estos momentos; este se ve distanciado a partir de la linealidad de significación entre el gesto o acción del actor y la palabra que da cuenta de sus circunstancias como personaje. Por lo tanto, el espectador se aleja tomando una distancia importante, cuando se exponen los relatos de los personajes y las situaciones que construyen sus necesidades, resultando desdibujadas por la tensión del gesto, sumado a una subrayada intensidad actoral, diluyendo el valor de la toma de posición respecto al tema abordado. Cuestión que resulta su objetivo principal.

Ana Luisa Campusano. Diseñadora Teatral. Académica Asistente
Departamento de Teatro. Universidad de Chile.
Santiago, 14 de septiembre del 2018.

ANEXO 3: INFORME DE TESIS PROF. TUTOR HÉCTOR PONCE

Título: La participación del espectador en la puesta en escena

Autor: Tomás Ahumada Hermosilla

Antes que todo, debo decir que esta tesis no fue revisada en su edición final por el profesor tutor, pese a disponer del tiempo y exigir como base inicial de formalidad la aprobación del manuscrito antes de ser entregada para su evaluación. No obstante lo anterior, debo consignar que el tesista cumplió con asistir periódicamente a reuniones de trabajo y consultó la bibliografía sugerida como base de aproximación al problema de investigación. Tomás Ahumada fue un buen tesista, y en mi opinión es de los pocos estudiantes calificados para desarrollar estudios de posgrado en un Programa que precisamente se caracterizó por tener (salvo en honrosas excepciones) estudiantes con limitadas capacidades académicas.

Esta tesis de maestría se organiza de manera coherente en torno a la relación escena- espectador, ensayando una lectura crítica sobre un trabajo de dirección en el que su autor pudo problematizar algunos de los principios que definen el trabajo participativo, la acción comunitaria y el régimen de presencia, aspectos que en el desarrollo del manuscrito van siendo descritos e interpretados de manera crítica por el tesista. La bibliografía referida es pertinente y las explicaciones logran ser coherentes, aunque un detalle que siempre conversamos con Tomás es el relativo a las citas o referencias (a mi juicio, creo que en este texto falta un poco de desarrollo en este aspecto).

El documento refiere de manera expresa algunas condiciones fundamentales respecto del rol social y político del teatro (el teatro entendido como espacio de encuentro y negociación entre actantes y espectadores); asimismo, esboza un principio de explicación crítica sobre las nociones de distancia y alteridad.

Finalmente, la tesis describe y comenta los aspectos de producción y dirección escénica, detallando las implicancias del rol participativo de los

espectadores. En este capítulo resalta el carácter de escenificación pensada desde una lógica comunitaria (o de comunidad), abordando problemáticas sociales y políticas, y haciéndolas activas con respecto a la opinión y la participación del público. El montaje, de hecho, es una práctica que hace visibles los principios teóricos que el tesista tuvo como base para desarrollar su proyecto creativo. Vista como unidad, la tesis resulta ser un trabajo interesante y bien respaldado, abriendo un espacio de discusión que tributa tanto para la teoría teatral contemporánea como para la construcción de teatralidad.

Considerando los criterios asumidos para esta lectura, evalúo esta tesis con nota 6.5.

Prof. Héctor Ponce de la Fuente

ANEXO 4: INFORME DE TESIS ANA HARCHA (2019)

TÍTULO: Rebecca. Una reflexión escénica participativa sobre la política habitacional.

ESTUDIANTE: Tomás Ahumada

PROFESOR EVALUADOR: Ana Harcha Cortés

FECHA: 15 de abril de 2019

	<u>Propuesta investigativa</u>	Porcentaje	Nota	Ponderación
1	Elaboración del problema de investigación	15%	70	10.5
2	Calidad del marco teórico	15%	65	9.75
3	Tratamiento metodológico del problema	15%	65	9.75
4	Aporte a la producción de conocimiento en el campo de la Artes Escénicas	20%	65	13
5	Claridad en la comunicación de resultados	25%	60	16.25
6	Coherencia con la propuesta creativa.	10%	55	5.5
	Calificación global	100%	65	64.75

Descripción:

Tomás Ahumada presenta un trabajo de tesis de investigación en donde se le otorga lugar principal a la pregunta sobre las posibilidades de hacer evidente la participación activa del espectador, en la práctica escénica. Interrogante que aborda con la definición de claros objetivos de trabajo, dentro del marco del programa que invita a relacionar esta reflexión con una práctica artística concreta. El texto aborda desde múltiples miradas la cuestión de la posible intensificación de la condición performativa del espectáculo, a partir fundamentalmente de la intensificación de la condición relacional del mismo, entre actores y espectadores.

El trabajo se presenta articulado, desarrollando una escritura que permite seguir el pensamiento desarrollado por su autor de manera coherente y muy fluida. Luego, es también importante destacar que, a fin de realizar una impecable entrega de la tesis para depósito, se sugiere corregir algunos detalles de redacción del mismo, así como formalidades (sangrías, titulaciones, tildes), que están señaladas en la copia corregida que ahora devuelvo al estudiante.

La elaboración del problema de investigación evidencia un compromiso con el trabajo realizado, que se manifiesta a lo largo de la lectura global del texto presentado. Se configura un mapa epistémico adecuado a la pregunta de investigación, poniendo en tensión las posibles contradicciones de la misma pregunta, que en sí contiene una paradoja, que el estudiante reconoce adecuada y permanentemente a lo largo del texto: la cuestión de que la experiencia escénica requiere, sí o sí, de la participación del espectador. El marco teórico con el que trabaja es completo y complejo, lo que permite ejercitar esta flexibilidad de mirada y de grados de abordaje del problema. Luego, a nivel de comentario crítico al texto, se sugiere que en este diálogo y puesta en cuestión del problema del espectador, hubiese trabajado y evidencia la referencia a experiencias escénicas concretas que han abordado ampliamente la cuestión, a fin de dar materialidad a una reflexión que corre en un momento el riesgo de tornarse algo abstracta, en un proceso de investigación que también posee un componente práctico. De hecho, podríamos pensar que el abordar en la reflexión escrita algunas de estas experiencias, podría haber contribuido a un desarrollo más orgánico de la reflexión en la relación con la experiencia práctica desarrollada ¿Podríamos preguntarnos por qué no se realizó esta operación? Está poco abordado, y eso genera interrogantes (experiencias desde el happening en adelante, el diálogo de lo escénico con las artes visuales y la performance, la cuestión post-dramática, ejemplos, hay muchos).

Hay planteamientos interesantes en el texto que sitúan la pregunta sobre la acción del, o con el, espectador, como cuando el autor señala claramente, que: “El concepto de emancipación me parece muy atractivo en un contexto global en donde perdemos diariamente la posibilidad de los hechos que nos afectan directamente como individuos” (p.13), pues evidencia que la pregunta proviene de una experiencia orgánica, que está en el presente de su práctica artística, pero más allá, como ciudadano, y esto resulta muy coherente con el problema que articula. Cuestión que posteriormente está muy bien tejida en el texto, cuando aborda, en el Capítulo 2 la relación del sujeto, con la idea de espectáculo planteada por Debord. Se expande también un imaginario de posibles, cuando reflexiona sobre la cuestión de que hacer consciente la relación con el espectador, “reactiva la conciencia del presente” (p.70). Por otra parte, se observa en ciertos lugares del texto reflexiones que podrían abrirse al debate, pero que Tomás resuelve, como cuando se cita el ejemplo del bebé llorando en la obra Mateluna (p.30): ¿es realmente un acto

discriminatorio si el montaje no se ha planteado en términos radicalmente relacionales?; o la afirmación de que la performance de Abramovic, no acontece como experiencia estética, por su ausencia de distancia (p.37): ¿en qué momento, si el devenir es performativo? También observo que hay un riesgo en la presentación de los niveles y grados de participación propuestos por Arnstein, en el sentido de constituirse como categorías puras, no contaminadas entre sí mismas, para el ejercicio escénico. Hay algo de peligro en constituir una categoría, moderna, que no se corresponda con el grado de indeterminación de una experiencia viva, como es el teatro.

El texto de Tomás es infinitamente más rico e interesante cuando los ejemplos o articulaciones de pensamiento que compone se vuelven particulares y nos llevan, o retrotraen, a la pregunta: ¿quién se atreve a señalar de forma definitiva lo que podría implicar hacer evidente la condición participante del espectador?

La investigación resulta relevante como aporte al estado de las artes escénicas, pues contribuye a dejar una reflexión respecto a la condición del espectador, problemática aún no suficientemente abordada, en el ámbito de lo contemporáneo, en este contexto. Cuestión que sin duda resultará de utilidad para complejizar la reflexión sobre nuestras prácticas.

Por último, respecto de la coherencia con la propuesta creativa:

El trabajo presentado es coherente con la propuesta creativa. Luego, es innegable que parece muchísimo más incorporado el problema propuesto, a nivel de inquietud teórica, que de materialización práctica. Como ya se indicó en el informe de práctica habría sido posible desarrollar más variables y gamas de experimentación respecto de su particular forma de construir / deconstruir la actividad-acción del espectador en la puesta en escena. Pero los procesos no son cartesianos, son misteriosos e irregulares, así que felicito la búsqueda y los niveles que ha alcanzado en este proceso, pues esta tesis escrita es un muy buen trabajo teórico.

ANEXO 5: INFORME DE TESIS ANA CAMPUSANO (2019)

ESTUDIANTE: Tomás Andrés Ahumada Hermosilla.

PROFESOR TUTOR: Héctor Ponce de la Fuente.

PROFESOR GUÍA COMPONENTE PRÁCTICO: Marco Espinoza Quezada.

PROFESORA INFORMANTE: Ana Luisa Campusano.

Comentarios:

El siguiente texto abordará la evaluación de la Tesis: “La participación del Espectador en la Puesta en Escena”, del estudiante Tomás Ahumada Hermosilla, a partir de los objetivos planteados inicialmente y que corresponden a lo siguiente:

Dilucidar la función política del espectador, al interior de un espectáculo.
Las diferentes posibilidades escénicas en el estudio del espectador.
Proponer una metodología a fin de poder descifrar e identificar el vínculo entre espectador y puesta en escena.

Para ello, el estudiante aborda una mirada sobre el rol del espectador, definiendo a este como la presencia en tiempo presente, contenedor de una mirada y cuya existencia resulta determinante para la escena. Este concibe su existencia y necesidad en igual tiempo y espacio que la escena, articulándole como receptor de los signos que emergen desde la puesta. Establece con importancia la relación de dependencia entre espectador y escena: co-presencia.

Considerando la condición medial entre teatro y espectador dada por las relaciones sónicas en tiempo presente. Este presente sería el espacio en común de tiempo, espacio y acción. Valorando al espectador como un receptor dinámico, cuya percepción deviene a lo largo de la obra y cuya participación resultaría determinante a fin de completar las capas de sentido espectaculares de la obra: un bucle de retroalimentación.

Esbozando las cualidades performativas que contendría la acción participativa del espectador en el transcurso de la puesta. Esta acción estaría dada entre percepción de la experiencia del sujeto y su participación como acto comunitario. En este sentido la experiencia a la cual estaría posibilitando al espectador resultaría de la suma de un recorrido cultural y

también biológico, ambos elementos permitirían al espectador decidir, accionar y deliberar su percepción, reflexión y experiencia a lo largo de la puesta en escena, cuestión que lo obligaría a salir del estado de contemplación, para de esta forma, junto con otros, tomar parte en su experiencia escénica.

Finalmente, el establecer niveles de apertura e interpretación en el espectador permite comprender la dimensión dinámica de su participación, pues este, a su vez de presenciar el acto presentativo y/o representativo de la escena, también operaría como traductor o decodificador de los signos de la escena, a fin de construir las capas de sentido a las cuales la obra permite acceder.

El espectador tiene la cualidad de ser y estar en un presente material, ya sea como observante de la acción escénica (teatral o pictórica) o como participante de la misma. Para ambos casos, podemos decir que el espectador se encuentra en acción, debido a que la mirada se constituiría como la acción que moviliza dicha estructura, y en segundo termino, el espectador como actuante de dicho procedimiento. A partir de esta cita, entregada en la investigación, el estudiante propone una caracterización del concepto de mirada del espectador, el cual daría como resultado la existencia de un vínculo invisible que le uniría a la obra de arte de forma inmaterial, dentro de un acontecimiento. Abriendo a este su presencia y participación en la obra como una experiencia estética y participativa. Su rol político.

La construcción de esa mirada, su puesta en marcha bajo un contexto escénico, el valor político que se instala en la autonomía del espectador, así como los recursos que se articulan en la puesta en escena: Rebecca, una reflexión escénica participativa en torno a la política habitacional, me permiten calificar esta investigación con la siguiente calificación:

Evaluación: 6,5 (seis, cinco).

Ana Luisa Campusano
Profesora Informante
Santiago, 12 de abril de 2019