

La maqueta como objeto potencial de representación: Un análisis de sus operaciones
en Villa + Discurso y Más allá de ellas

Carla Jara Cifuentes

Faculta de Artes, Universidad de Chile

Diseño Teatral

Daniela Cápona

18 de diciembre de 2022

A María Emilia, Sandra y Sebastián por apoyarme siempre en este camino lejos de casa. A mi abuela María por ser mi raíz y mi inspiración. A las ancestras y ancestros que me conforman. A mi familia, la sanguínea que preservo y la elegida que me contiene. A les, las y los maestros que con amor comparten sus conocimientos y oficios, en especial a Guido Reyes y German Droghetti que partió de este plano sin verme lograrlo, pero su confianza fue siempre un aliento. A mis compañeras, compañeros y compañeres de tantas luchas, porque el camino de la academia la mayoría del tiempo no es fácil, el del arte muchas veces ingrato, el de la clase popular siempre injusto, pero resistimos con muchas convicciones.

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo 1: Objeto, teatro postmoderno y maquetas	8
El objeto según Roland Barthes.....	8
El teatro postmoderno.....	12
El objeto en la puesta en escena.....	17
Breve recorrido de la maqueta en las artes y la cultura occidental.....	21
Capítulo 2: La maqueta en <i>Villa + Discurso</i>	30
Diseño escenográfico de <i>Villa + Discurso</i>	30
Operaciones de la maqueta en <i>Villa</i>	34
La maqueta como lienzo de proyección y soporte del discurso.....	34
La maqueta como símbolo de ausencia.....	35
La maqueta como símbolo de memoria.....	37
Los objetos miniatura de <i>Villa</i> en Nueva York.....	37
Operaciones de la maqueta en <i>Discurso</i>	41
Terremoto a escala.....	41
Capítulo 3: La maqueta en <i>Más allá de ellas</i>	42
Diseño escenográfico de <i>Más allá de ellas</i>	42
Operaciones de la maqueta en el espacio de Laurencia.....	44
Transmedialidad: la maqueta y los medios.....	44
Presencia e ilusión de presencia.....	46
Operaciones de la maqueta en el espacio de Isidora.....	50
Ilusión y metateatralidad.....	50
La maqueta como precedente y memoria en <i>Más allá de ellas</i>	52
Conclusiones	54
Referencias	58

Introducción

La maqueta en las artes escénicas en general, y específicamente en el trabajo teatral, como pieza en su formato tangible y tridimensional, ha acompañado históricamente los procesos de creación, cuestión posible por su carácter de reproducción precisa a menor tamaño. Esto ha permitido una proyección realista de cualquier espacio o volumen, incrementando a su vez, la posibilidad de experimentación efectiva en el proceso creativo del diseño espacial que optimiza la materialización a escala real. Por ello, en el diseño escénico nacional la maqueta es un instrumento de creación comúnmente utilizado por los y las trabajadores y estudiantes de esta disciplina, sin embargo, poco se ha indagado sobre los espacios que ha ocupado como objeto en la puesta en escena y no sólo para ella.

No muchas o quizás poco conocidas son las obras teatrales, en el terreno nacional, que han abordado al trabajo escénico involucrando maquetas como dispositivos que poseen en sí mismos alto potencial de representación. Es a partir de un interés personal por este objeto, sumado a mi experiencia de trabajo y creación colaborativa con la artista escénica María Fernanda Videla para la obra *Más allá de ellas*, escrita por Leyla Selman y dirigida por Elvira López, que surge el interés por analizar las operaciones asociadas a la maqueta en dicha puesta en escena. Así también, en las obras *Villa* y *Discurso*, ambas de Guillermo Calderón, también diseñadas por María Fernanda, en las que la maqueta parece ser un elemento central.

Al dar cuenta de estos tres ejercicios escénicos como parte del desarrollo profesional de María Fernanda, podremos en este trabajo, no sólo constatar las posibilidades representativas

de la maqueta, sino también conocer la aproximación de la artista a este objeto como parte de una exploración escénica personal.

El primer capítulo titulado “Objeto, teatro postmoderno y maquetas” presenta las nociones para abordar la maqueta como objeto escénico en contexto de representación teatral. Para ello, en primera instancia en “El objeto según Roland Barthes”, se define qué es lo que entendemos por objeto hoy, distanciando esta noción de la concepción que tenemos de las cosas, dado que ambos conceptos, en lo cotidiano, son muchas veces utilizados para llamar a una misma cuestión. La noción de cosa es brevemente expuesta con los planteamientos de Martin Heidegger, y la de objeto se desarrolla más extensamente según las ideas que propone Roland Barthes en torno a la semiótica.

Luego, “El teatro postmoderno”, da cuenta brevemente de las características principales de éste, como consecuencia del teatro moderno de fines del s. XIX y principio del s. XX. La noción de postmodernidad como un concepto que da cuenta de cambios y movimiento artísticos y culturales muy importantes en occidente, significando una serie de quiebres en los principios sobre los que se asentó la sociedad en la modernidad. Esto es imprescindible para pensar hoy el arte, y específicamente el teatro contemporáneo. José Antonio Sánchez describe muy bien este proceso en la disciplina, y así también lo caracteriza Hans-Thies Lehmann, dos lecturas muy importantes para rastrear las formas en que la puesta en escena evoluciona, en torno a la búsqueda de imágenes y la importancia del cuerpo principalmente. A partir de aquello Erika Fische-Lichte identifica un giro performativo, en el cual hay un desapego de lo literario, que se propone converge con la plurimedialidad espectacular, que señala Alfonso de Toro, en la que habita la heterogeneidad.

En el tercer apartado, “El objeto en la puesta”, tomando los autores anteriormente mencionados, se propone una pequeña revisión del objeto en la puesta en escena. Identificando las diferentes funciones del objeto, y la importancia de éstos en la representación, en tanto significantes. Así también, cómo éstos han evolucionado desde montajes más cercanos a la palabra, hacia puestas en escena de imágenes donde se vuelven en muchos casos indispensables.

Finalmente, en “Breve recorrido de la maqueta en las artes y la cultura occidental” se expone una acotada revisión de la historia y evolución de los usos de la maqueta, dando a conocer los primeros vestigios de maquetas en la historia, ligadas a una representación de lo ritual. Luego las principales aplicaciones de la maqueta como instrumento de representación espacial y volumétrico a través de métodos científicos en disciplinas que trabajan directamente con el diseño, principalmente la arquitectura. Así también, pretende dar cuenta de otras disciplinas en las que la maqueta ha logrado posicionarse como objeto estético, como en la escultura, el cine y el teatro.

Con lo expuesto en el primer capítulo, en el segundo, “La maqueta en *Villa + Discurso*”, se propone el análisis de las operaciones de la maqueta en ambas obras. En primer lugar, “Diseño escenográfico de *Villa + Discurso*” describe el diseño escénico de ambas obras en el que se encuentra inserta la maqueta, con el fin de comprender el universo y formato escénico que a ésta contiene. “Operaciones de la maqueta en *Villa*” es el capítulo de análisis destinado a dicha obra, y se propone cuatro tópicos a desarrollar: “La maqueta como lienzo de proyección y soporte del discurso”, “La maqueta como símbolo de ausencia”, “La maqueta como símbolo de memoria”, y “Los objetos miniatura de *Villa* en Nueva York”. Por último,

las “Operaciones de la maqueta en Discurso”, que principalmente expone las operaciones a través de las que la maqueta logra representar un terremoto.

El tercer y último capítulo es “La maqueta en *Más allá de ellas*” y corresponde a el análisis de las operaciones de la maqueta en dicha obra. Al igual que el capítulo anterior, se presenta “Diseño escenográfico de *Más allá de ellas*” como descripción del diseño y presentación de los formatos. Los análisis para esta obra se dividen en dos principales, dado que son dos maquetas en dos espacios geográficamente distantes. Para el caso del espacio de Laurencia se desarrollan dos tópicos “Transmedialidad: la maqueta y los medios”, y “Presencia e ilusión de presencia”. En tanto para el espacio de Isidora un tópico: “Ilusión y metateatralidad”. Finalmente, un apartado que comprende un análisis para ambos casos: “La maqueta como precedente y memoria en *Más allá de ellas*”.

Capítulo 1: Objeto, teatro postmoderno y maquetas

El objeto según Roland Barthes

Habitamos el mundo rodeado de objetos. La tierra está tan poblada de seres como de cosas, vivimos entre ellas, y en muchos sentidos hemos logrado nuestra subsistencia gracias a la creación y uso de objetos. Si bien, en lo cotidiano utilizamos estas dos palabras, objeto y cosa, como sinónimos para referirnos a algo, es preciso aquí establecer las nociones de objeto diferenciando lo que podemos entender por cosa.

La mera cosa es una especie de utensilio, pero uno desprovisto de su naturaleza de utensilio. El ser-cosa consiste precisamente en lo que queda después. Pero este resto no está determinado propiamente en su carácter de ser. Sigue siendo cuestionable si el carácter de cosa de la cosa puede llegar a aparecer alguna vez, desde el momento en que se despoja a la cosa de todo carácter de utensilio. (Heidegger, 1996, p. 12)

Heidegger establece la diferencia entre cosa y objeto, en cuanto la cosa está para sí misma, y tiene que ver con su esencia, la cosa “[...] no es nunca fabricado por la producción.” (1994, p. 146). Según el autor, la cosidad de las cosas no radica en la materia que la conforma, sino en lo que permanece oculto, esencia que no puede alcanzar el lenguaje. La cosa comprende una noción más amplia y anterior a la de objeto, pues éstas suponen una autonomía al estar para sí, y al encontrarse distanciadas de uso-utilidad y representación, cuestión que se ve obstruida por el pensamiento racional científico que objetualiza y no permite que las cosas aparezcan como meras cosas. Sin embargo, incluso así “[...] las cosas pudieran seguir siendo cosas, lo que supondría que ellas eran ya siempre cosas que esencian”. (p. 148)

Poniendo como ejemplo una jarra, Heidegger se pregunta: “Pero ¿de qué modo esencia la cosa?” (p. 151). Su esencia para ésta pertenece al escanciar, en la mutua pertenencia del acoger y verter, como una capacidad ligada en cuanto habita en sí misma y “[...] en algo que está morando siempre: en esta cosa, en aquella cosa. A la esencia de la jarra, experienciada y pensada de esta manera, le damos el nombre de cosa.” (p. 151). Es decir, en el sentido de reunión y cercanía, observando sus relaciones esenciales es que podemos encontrar las cosas como cosas.

Podemos pensar las cosas como cosas cuando permitimos que esencien en su propio hacer, para ello es necesario distanciarnos de la lógica netamente explicativa y permitirnos rememorar.

Ahora bien, para definir el concepto de objeto podemos adentrarnos en cuestiones menos abstractas y muchos más cercanas. Roland Barthes dota de dos amplias connotaciones a éstos, en primer lugar, este autor señala que el objeto está “[...] constituido por lo que llamaría las connotaciones existenciales del objeto. El objeto, muy pronto, adquiere ante nuestra vista la apariencia o la existencia de una cosa que es inhumana y que se obstina en existir” (1985, p. 246). Es decir, no tendría relación aquí directamente con su función en cuanto “útil”, sino en la provocación de significados que genera en los receptores, por ello, esta connotación está sujeta a la subjetividad y precisaría un primer acercamiento semiótico con el objeto.

En segundo lugar, propone “[...] connotaciones «tecnológicas» del objeto. El objeto se define entonces como lo que es fabricado; se trata de la materia finita, estandarizada, formada y normalizada”. (p. 247) Para esto la idea de objeto se relaciona directamente con el consumo, pues objeto sería una cosa producida en masa, con la que nos relacionamos en el habitar y

hacer cotidiano. Ésta es la definición más cercana que poseemos de objeto, así también ya no lo comprendemos de una manera subjetiva, sino desde una percepción social.

“Comúnmente definimos el objeto como “una cosa que sirve para una cosa”. El objeto es, por consiguiente, a primera vista, absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama una función” (p. 247). Entonces, un objeto es una cosa que existe y la comprendemos según lo que podemos realizar con ella en el mundo, no la asimilaríamos de tal forma si estuviera carente de toda funcionalidad.

Repensando nuestra percepción y relación con los objetos Jean Baudrillard anticipaba que:

[...] no se trata de objetos definidos según su función, o según las clases en las que podríamos subdividirlos para facilitar el análisis, sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello (1969, p 2).

Así conocemos a los objetos no sólo por “su hacer”, sino que, además se instalan como signos según las lógicas culturales y sociales en la que los concebimos.

Para complementar la idea de Baudrillard volvemos a Barthes, quien identifica una semantización del objeto en tanto:

[...] creemos vivirlos como instrumentos puros, cuando en realidad suponen otras cosas, son también otras cosas: suponen sentido; dicho de otra manera, el objeto sirve para alguna cosa, pero sirve también para comunicar informaciones, todo esto podríamos resumirlo en una frase diciendo que siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto. (1985, p. 247).

Este sentido a través del que el objeto logra comunicarse, es posible identificarlo en nuestra relación con los objetos fuera de su funcionalidad, atendiendo lo que éstos significan por las connotaciones que les podemos brindar en relación a un contexto cultural y social. Por ejemplo, las zapatillas cumplen principalmente la función de vestir nuestros pies, pero, nos pueden remitir a cierta moda según la altura de su plataforma, color, marca, modelo, etc. De ahí que, todos los objetos están dotados de sentido.

Interiorizada la idea del objeto como signo es posible observar las operaciones de éste en su potencial semiótico. Barthes señala para esto también dos definiciones. “La primera de las coordenadas es la que yo llamaría una coordenada simbólica: todo objeto tiene, si puede decirse así, una profundidad metafórica, remite a un significado; el objeto tiene por lo menos un significado.” (p. 249) Esta profundidad metafórica está directamente vinculada con una concepción masificada de manera social respecto del objeto, y su procedencia tiene que ver con lo que nos remita cultural, histórica o ideológicamente. Un objeto es signo porque posee en sí mismo un significado, significado que podemos identificar de manera colectiva.

El carácter simbólico del objeto siempre pasará por sus significantes, ósea, sus características. El signo que es símbolo establece una relación con algo a lo que se le asocia por un desplazamiento de su sentido, es decir, su significante sustenta significados que no se le atribuirían de no ser símbolo. El signo pasa a ser símbolo cuando el significado que evoca es parte de una convención social.

Luego, Barthes señala la “coordenada de la clasificación” (p. 249), en la que concebimos los objetos como parte de una clasificación, que nos permite agruparlos de acuerdo a ciertos criterios, esta coordenada también surge a partir de una construcción social de organización. Estas agrupaciones de objetos son las que nos permiten además dar sentido a los objetos en

un conjunto y no precisamente de una manera particular. Es decir, el significado del objeto está aquí en función de dar un sentido común cuando se encuentra en cercanía y relación con otros objetos. Sin embargo, para que esto pueda ocurrir el significado particular de cada objeto está extendido.

Entonces, dentro de los objetos producidos en masa existe una definición del objeto por su función y otra por su significado. Pero, a raíz de todo lo anteriormente señalado, podemos comprender una tercera connotación postulada por Barthes, dónde:

Se produce una especie de movimiento de retorno que va a llevar al objeto del signo a la función [...] el objeto que nos sugiere sigue siendo sin embargo siempre a nuestros ojos un objeto funcional: el objeto parece siempre funcional, en el momento mismo en que lo leemos como un signo. (p. 254-255)

Este desplazamiento del objeto es en tanto: el objeto que posee una función a su vez va a dar cuenta de un significado, sin embargo, al comprender el signo éste intrínsecamente estará vinculado a su función.

El teatro postmoderno

El legado de las vanguardias históricas, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, para el teatro fue instalar el cuestionamiento sobre el texto literario como eje principal para la puesta en escena, para ello era imprescindible que se retomara la relación estrecha entre el arte y la vida. José Antonio Sánchez habla de “retreatralizar” (1999, p.12), noción que anteriormente instala Georg Fuchs y Ramón Pérez de Ayala. “[Reteatralizar el teatro] implicaba devolver a la escena todos los recursos espectaculares que a lo largo del siglo XIX

se habían ido eliminando con el fin de que fuera una traducción directa de la realidad mimetizada del drama.” (p.13) Este retorno a lo espectacular significó un abandono a la convención que caracterizaba a el realismo y naturalismo del siglo XIX, en su lugar se buscan puestas en escena de fantasía que estimulen los sentidos, y en las que prevalece el carácter de acontecimiento y presencia del acto teatral.

Desde las vanguardias, la discusión para los estudios teatrales ha podido amplificarse desde la dimensión literaria hacia la espectacularidad, y el conjunto de elementos que se involucran en el acontecimiento teatral. El carácter espectacular está contenido en puestas en escena que constituyen imágenes, dónde todos elementos que las conforman pasan a tener lugar importante y dialogante entre sí, formando un lenguaje, unificado y provocador, que no es precisamente el habla o la palabra.

En tanto que el espectáculo escénico era definido como arte sensible, y ante todo, visual, el centro de gravedad de la producción teatral se desplazó del análisis e interpretación del drama a la construcción del espacio y de la imagen escénica.
(Sánchez, p.20)

De ahí que, en la primera mitad del siglo XX, y con mayor acento hacia fines de la década del 50' y hasta fines de los 70', la emersión de la performance como disciplina originaria de las artes visuales, llegase a fomentar la radicalización del acto espectacular, y a otorgar más importancia a la presencia.

Éste es el inicio del arte contemporáneo (años 50'-70'), según Catherine Millet, periodo en el cual surgen nuevas corrientes artísticas, tal vez muy diversas entre sí, pero con intereses en común que hacen posible identificar un nuevo ciclo en la historia del arte. No refiere una

renuncia total a lo que fue el arte moderno, sino principalmente a su carácter literario. El arte contemporáneo es curioso de sus propias posibilidades y formas, en las que el drama deja de ser lo central reemplazado por todas las formas de artificio posible. “El artista prueba que le interesan exactamente las mismas cosas que a sus contemporáneos” (Millet, 2018, p, 34) Catherine Millet dice que estas características y encarecido afán de exploración por parte de los y las artistas, que hace diferenciar el arte moderno del contemporáneo, es debido a una “atmósfera de libertad que sin duda los pioneros no habían tenido a su alcance. Es en esa atmosfera de libertad que continúa floreciendo el arte de hoy” (p. 22)

Aunque la influencia de las vanguardias históricas es muy relevante en el desarrollo del teatro postmoderno, al abrir paso a la puesta en escena como acto espectacular a pesar de su despojo fallido del drama. Es la performance la que contribuye directamente al desarrollo del teatro postmoderno, pero sobre todo posdramático, que releva al drama por una secuencia de acciones, posiblemente muchas veces incoherente. Alfonso de Toro denomina a esto “plurimedialidad espectacular postmoderna” (p. 22) y en base a las apreciaciones de June Schlueter, lo caracteriza por:

su ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, deconstrucción, que es antimimético y se resiste a la interpretación. Se trata de un teatro en el cual se celebra el arte como ficción y el teatro como proceso, “performance,” no textualidad, donde el actor se transforma en el tema y el personaje principal, y el texto es, en el mejor de los casos, sólo una base que -generalmente- carece de importancia. (p. 23)

También sustentado en Fischer-Lichte agrega que:

el espectáculo no es más interpretable según parámetros semánticos tradicionales, los significados no son reducibles a una interpretación que de un sentido profundo, un mensaje tiene elementos de ciencia ficción; [...] fragmentación, montaje y repetición son principios comunes de la organización performativa del teatro postmoderno, como así también la intertextualidad. (p. 24)

Si bien, anteriormente muchos de estos caracteres ya eran utilizados, la diferencia se encuentra en la potencia y abundancia de empleo y aquella atmosfera de libertad que señalaba Millet, lo que también hoy de alguna manera ha permeado los recursos, transversalizado y dificultado la discriminación entre una disciplina y otra.

El teatro postmoderno asienta, por consiguiente, una problematización de su estudio, en tanto se quiebra toda tradición en favor de aquellos factores que vienen a fomentar sucesos espectaculares, tomando para ello todas las disciplinas posibles que puedan intensificar la experiencia del acontecimiento.

Así pues, es posible identificar un “desplazamiento del concepto de teatro al de teatralidad o el denominado giro performativo” (Barría, 2011, p.112). Los acercamientos al concepto de performance, operan generando un vuelco de la puesta en escena hacia la condición de acontecimiento por sobre su antigua cualidad de representación.

Erika Fische-Lichte habla sobre un giro performativo en las ciencias de la cultura, en tanto que éstas, al igual que el teatro moderno, se reducían al estudio de textos y monumentos, lo que da un vuelco mediante la serie de rupturas culturales que llegan a fines de la modernidad y que se ven reflejadas en la evolución teatral.

El paso del texto a la puesta en escena, y del significado al efecto, lleva a definir el teatro, a causa de su performatividad y no de la calidad literaria de los textos dramáticos, como un "factor cultural " de gran relevancia sobre todo para la cultura contemporánea. (Fische-Lichte , p. 3)

Así es que la cultura moderna de fines del siglo XIX y principios del XX, y su legado a la contemporánea, no puede comprenderse exclusivamente como una cultura textual, ya que, es más bien un periodo de transición en que se busca el despojo del drama, retomando la producción de sensaciones través del acto performático, dando relevancia al cuerpo y sus provocaciones que se distancian del discurso hablado.

La escena contemporánea es predominantemente de las formas, en ella prevalece el uso de nuevos medios, tecnologías y mecanismos que lo hacen sumamente heterogéneo, y permite hoy una convivencia de lo literario despojado del drama y las imágenes. Es transdisciplinar y transmedial, existe una "íntima relación con las tecnologías asequibles y estéticamente legitimadas dentro del sistema cultural en el que se produce el espectáculo" (Villegas, 2000, p. 139). La convivencia con los medios de comunicación masivos ha gestado a un espectador transcultural. El teatro produce puestas en escena y

cumple con una función referencial y performativa a la vez. Mientras que la función referencial remite a la interpretación de personajes, acciones, relaciones y situaciones, etc., la función performativa hace referencia a la realización de acciones -ejecutadas por los actores y espectadores- así como también a su efecto inmediato. (Fischer-Lichte, p. 6)

Por esto último, la relevancia de su carácter de presencia, pues la obra sólo cobra sentido en su proceso de percepción en su presente efímero.

El objeto en la puesta en escena

El objeto escénico es parte de la narrativa de la puesta en escena, puede condicionar acciones y su presencia es de por sí generadora de sentido. Los objetos están dispuestos para su manipulación a través de la acción que se ejerza sobre ellos, sin embargo, en el teatro, al igual que para las nociones comprendidas por Barthes, éstos pueden tener un desplazamiento semiótico incluso sin protagonizar una acción propiamente tal, o incumpliendo su función tradicional. Sólo basta que sean parte del sistema de códigos de la escena para que los objetos signifiquen de acuerdo al sistema cultural que contenga a la obra en su conjunto. De ahí que podremos identificarlos en la escena teatral desde este carácter semiótico, dado que su disposición y/o utilización es ubicada conscientemente por los y las creadores de acuerdo a las provocaciones que estiman en los y las espectadores.

“El teatro dentro de las artes del espectáculo tiene un lugar privilegiado en cuanto a la producción de signos, debido principalmente a los diversos sistemas de significación que integran su práctica” (De Toro, p. 66). Dentro de los sistemas de significación visual encontramos la producción escenográfica constituida por objetos. El diseño y la producción escenográfica implica la selección de un conjunto de objetos y su correspondiente ordenamiento en la puesta en escena, a partir de este ordenamiento se le puede atribuir un determinado significado a cada objeto, o pueden significar en su conjunto. En este sentido, la disposición de los objetos puede ser con un fin ambiental, atmosférico como utilitario.

Anterior a los quiebres culturales de la modernidad, los objetos teatrales estaban sujetos también a un uso textual, que podemos visualizar a través de la clasificación que propone Anne Ubersfeld para la semiótica teatral contemporánea, pero que sin embargo parece ya anticuada, al “intentar una tipología del objeto tal como aparece en el texto dramático” (1989, p. 139). En esta señala tres posibilidades: “a) El objeto que figura en la didascalía o en los diálogos puede ser objeto utilitario [...] b) El objeto-decorado puede ser referencial [...] c) El objeto puede ser simbólico” (p. 139-140). A pesar de que podría ser acertada, esta clasificación refiere solamente al objeto supeditado a una significación al servicio de la dimensión literaria de la puesta en escena.

Opuesta a esta noción subestimante del objeto como portador de sentido propio, y no sólo y siempre sometido, podemos comprenderlo como parte de lo que Hans-Thies Lehmann denomina “dramaturgia visual” (2013, p. 161). Ésta reemplaza el lugar literario que se ocupaba en el teatro, aunque si bien, esta ocupación históricamente no fue, y en lo contemporáneo tampoco es, un despojo total de la palabra, sí la desplaza en gran medida en pos de la imagen y la acción performática. “Dramaturgia visual no solo significa una dramaturgia exclusivamente organizada visualmente, sino una dramaturgia que no se subordina al texto y puede desplegar libremente su propia lógica” (p. 161).

Utilizaremos la noción de objeto teatral para aquella materia que consideremos pueda ser manipulada, así también dentro de su disposición mantenga flexibilidad de su significancia según las posibilidades de su manipulación, y que además dota de posibilidad plástica a la puesta en escena. Podría en muchos casos remitir o ser objetos reales, es decir, encontrarse fuera del contexto de representación, sin embargo, para este caso de estudio se instala en coherencia a la puesta en escena, o sea, intencionadamente.

Lehmann señala que “En el teatro postdramático la comunicación del cuerpo mudo se emancipa del discurso verbal” (p. 366) El cuerpo que no habla con palabras y comunica a través de acciones el autor lo asimila a los objetos, así como viceversa Ubersfeld lo señala desde el objeto hacia una apreciación del cuerpo (p.137). Así que “Aquello que nos fascina realmente de un objeto es que deviene sujeto y estimula así la sensación de que nosotros mismos fuéramos no solo sujetos vivos sino, en parte, también objetos.” (Lehman, p.367)

Podemos integrar entonces esta noción contemporánea de objeto escénico también a partir del giro performativo que experimentó el arte teatral, en tanto “[...] a un objeto en el escenario no se le puede atribuir de por sí un significado, esto sólo tiene lugar en el contexto de los procesos performativos, en el que es utilizado” (Fischer-Lichte, p.6). Es decir, el objeto al estar inserto en un proceso performativo, un contexto de representación, es perturbado a través del uso y de sus propias posibilidades materiales.

El teatro contemporáneo estimula la interacción entre los objetos y los cuerpos humanos, adquiriendo un carácter performativo a través de los nuevos medios y formatos para las artes escénicas. Los objetos conforman las espacialidades, por ello, generan ficción y son base de muchas creaciones en tanto asciendan a su estado como signo.

Todo sobre la escena es real, y nada es real, es decir, la dimensión material de la representación es real, comediantes, objetos, vestuarios, etc., pero a su vez nada de esto es real por ser un signo de signo y por ser ficción [...] Por lo tanto el espectador, desde el momento mismo que asume su espacio, tiene ante él un signo que funciona como realidad sin que ésta sea tal. (De Toro, p. 112)

Barthes, quien para hablar del objeto recurre precisamente a la cultura de masas y el teatro, hace un llamado a la invención de signos (p. 250) para la puesta en escena. Esta invención de signos tiene que ver con distanciar los objetos de su utilización cotidianamente conocida, pues la utilización de objetos en la puesta en escena como parte de un sistema de significación debe asumir que la performance no precisa lógica universal, y un objeto puede significar otra cosa. Precisamente ahí es donde debe intervenir la creación, el resto no es controlable, pues queda el signo a disposición de la interpretación de los y las espectadores.

La semiótica ha trabajado en profundidad en el estudio de los objetos, así también se ha dedicado a los estudios teatrales. Por ello, cabe señalar que ésta define a la teatralidad como:

[...] un modo determinado de uso de los signos a través de productores y receptores, que utiliza el cuerpo humano y los objetos de su entorno como signos de signos, convirtiéndolos en signos teatrales de acuerdo a los principios de la movilidad y polifuncionalidad. (Fischer-Lichte, p. 12)

Los principios de movilidad y polifuncionalidad permiten la perturbación del objeto en la acción performática, e involucran necesariamente la percepción. Según Jorge Dubatti la semiótica además “considera el teatro como lenguaje, como un sistema de comunicación, expresión y recepción” (2011, p. 27), lo que nos permite profundizar en el valor representacional que puede generar la capacidad de ficción del objeto.

Tal ha sido la consideración del objeto para la puesta en escena que, en lo contemporáneo también se ha hecho evidente:

La dificultad de establecer una frontera nítida entre el actor y el mundo ambiente, la voluntad de contemplar el escenario globalmente y según su modo de significación

han promovido al objeto al rango de actante primordial del espectáculo moderno. Una tipología de los objetos escénicos establecida según su forma, sus materiales o su grado de realismo tendría escaso sentido puesto que el objeto varía. (Pavis, 1998, p. 315)

De por sí el objeto es presencia concreta (Ubersfeld, p. 142), al igual que el cuerpo en escena. Ambos pueden ser subvertidos, producen relaciones, sentido y se dispondrán a la performance.

Breve recorrido de la maqueta en las artes y la cultura occidental

La maqueta es un modelo a escala reducida y/o modelo de algo previo a concreción, utilizado en muchas disciplinas de creación y ciencias. Como herramienta de material tangible la maqueta permite una proyección realista de cualquier espacialidad, por ello dentro de su utilización en las artes este objeto ha estado permanentemente presente, y muy protagónicamente, en el quehacer de la arquitectura y el diseño, como medio fundamental para representar una idea “[...] sobre el espacio a una realidad concreta mediante elementos tectónicos” (Knoll, Hechinger, 2001, p. 7), materiales y construcción de formas.

El término hoy se ha ampliado también para el trabajo con otros tipos de materiales, de disciplinas que no trabajan necesariamente con cuestiones tangibles. Del mismo modo, prima para éstas su carácter de escala material menor a la real, o bien, de una calidad o acabado menor a lo que se estima, por ejemplo, las maquetas de sonido, o bien, las maquetas digitales.

“Desde las maquetas de arcilla mesopotámicas o incaicas y los planos egipcios sobre papiro, la representación a escala de edificios, ciudades o regiones ha constituido una necesidad

didáctica, interpretativa y operativa.” (Muñoz, 2014, p. 3) Una trascendencia histórica hasta llegar a nuestro tiempo contemporáneo. Experiencia que la dota de valor como objeto en un contexto en que la digitalidad, posiblemente en mucho de lo abarcable por la maqueta, se ha vuelto eficazmente una nueva alternativa.

Jesús Herrero Marcos del Instituto del Patrimonio Cultural de España, dice que: “podría decirse que casi todas las culturas que han poblado el ancho mundo han fabricado a escala todo lo relacionado con su vida cotidiana” (2014, p 7). Por ello, establece el estudio de las mismas como una actividad cultural, a la que poca atención y ocupación se le ha brindado. Cabe señalar, que es por esta misma característica que se nos permite encontrar una amplia variedad de maquetas, diferenciándose entre sí respecto tanto a formas de producción como de su contenido.

Las maquetas más antiguas que se conocen son las denominadas Casas del Alma, nombre que se le da por encontrarse en tumbas y ser parte de los objetos funerarios que acompañaban a las y los muertos. Estos modelos se encontraron en Centroeuropa y corresponden al periodo Neolítico, representando las viviendas de aquellos habitantes hace unos 8.000 años a. C. Estas maquetas posteriormente toman mayor relevancia en la cultura egipcia, dada la sofisticación de técnica y la importancia de sus estructuras religiosas y funerarias. A pesar de que se relacionan directamente con una representación arquitectónica, cabe señalar que no están para nada despojadas de un carácter simbólico. La significación del objeto como parte de un ajuar funerario y la serie de acepciones que se le puedan brindar por ello, al estar inserto en un lenguaje cultural y muy posiblemente religioso. Por tanto, el conocimiento arquitectónico que nos puedan brindar a través del volumen queda relevado a una relatividad, primando su carácter simbólico.

El mundo precolombino también es generoso con este tipo de objetos [...] casi todas presentan diseños con espacios cubiertos con protectores muy esquemáticos, básicamente para reforzar su carácter simbólico, que hace alusión a la protección del alma o espíritu del difunto, el cual, disponiendo de un espacio privado, no se verá obligado a vagar permanentemente por el mundo subterráneo (Herrero, p. 11)

La connotación de maqueta para estas experiencias supone una representación que no se adaptaría a su utilidad proyectual, sino que en muchos casos posee carácter ritual. Este carácter

lo sustenta el origen funerario de la pieza. En este ámbito religioso, una posibilidad es que la maqueta perpetúe una actividad en la que participó el o los individuos a quienes se ofrendó en la tumba, o quizá cierto acto celebrado en su honor (Museo de Amparo, 2021)

Ya hacia el Renacimiento (s. XV – XVI) las maquetas pasan a protagonizar la escena arquitectónica, pues son parte fundamental para el proceso de los grandes proyectos que se levantaban, y muchas de ellas se conservan hasta nuestros días. En aquella época es cuando más se explota su potencial en esta disciplina, se construyen espléndidas y admirables maquetas de la mano de grandes artistas que priorizaron el modelado por sobre la planimetría medieval. Sin embargo, ya hacia el siglo XVII es evidente una disminución de su uso, dada en el Renacimiento “la génesis de lo que conocemos todavía hoy como dibujo del proyecto de arquitectura, en una codificación obvia para nosotros –pero pionera en el Renacimiento–” (Carazo, 2018, p. 161-162). Este acrecimiento se da por la costosa realización y conservación de las maquetas para la época. Aun así, su continuidad en el tiempo es innegable, aunque ya en la M

odernidad distanciada de la proyección de ideas, ocupando un lugar “más bien con fines divulgativos o propagandísticos” (p. 162), y artísticos propiamente tal.

El arte moderno vuelve a posicionar a la maqueta como medio para decantar y transmitir ideas, pero por sobre aquello, ésta destaca por “plantear de nuevo la relación física, material, manual y artesanal de la creación artística; con conceptos tan relevantes como la nueva objetividad” (p. 165). Recordemos que es en este periodo, con las vanguardias a principios del s. XX, donde surge un retorno del hacer “primitivo”, lo que para las artes visuales significó una búsqueda en los orígenes artesanales abandonados por la clase intelectual dominante. Surge entonces una serie de artistas, vinculados a la arquitectura y escultura principalmente, que se destacan por creaciones de maquetas, entre ellos Le Corbusier de estilo cubista, y Vladímir Tatlin, gran referente del constructivismo ruso. Artistas en los que se puede observar trabajos de maquetismo tan innovadores que fueron recibidos “no sólo como propuestas de la nueva arquitectura, sino también como pequeños objetos de arte, casi como esculturas de arquitectura.” (p.166) Tatlin se convirtió “en el padre de la escultura moderna” por la creación de piezas volumétricas que no permitían diferenciar del todo entre maqueta y escultura, así como lo fue el importante *Monumento a la Tercera Internacional*. De tal forma “Surge una interesante angulación de la maqueta, un nuevo uso, una cualidad inherente, que le dota de cierta autonomía artística.” (p. 166)

Figura 1

Monumento a la Tercera Internacional de Moscú



Nota. Maqueta modelo del *Monumento a la Tercera Internacional de Moscú* de Vladímir Tatlin [Fotografía], 1919. (<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/795859/la-desaparicion-del-monumento-a-la-tercera-internacional-en-la-historiografia-de-la-arquitectura-moderna>)

Ya hacia la segunda mitad del siglo, de modo muy similar marca pauta Constant Nieuwenhuys, nórdico muy cercano al automatismo surrealista. El pintor destaca principalmente a través de la creación de una ciudad utópica denominada New Babylon, la cual materializa en fascinantes maquetas, que también fueron y son “[...] entendidas como objetos artísticos, como esculturas experimentales de nuevos materiales y colores, ante las que el espectador reaccionaba de forma inmediata” (p. 167) Carazo señala que el uso de la maqueta como objeto de arte se consolidó en la primera mitad del siglo XX “[...]con la exposición del MoMA de 1937, momento en que la maqueta entra en interacción con otro mecanismo de representación moderno, la fotografía, complemento perfecto para la aparatosa y deteriorable maqueta” (p. 166)

Sin embargo, cabe mencionar que anterior a este encuentro de la maqueta y la fotografía, la maqueta ya se hacía presente en el cine de ficción de principios del s. XX. George Méliès, quien “[...] transformó el realismo protodocumental de Louis y Auguste Lumière en espectáculos donde mandaba la fantasía y la teatralidad” (Salas, 2010, p.277), es considerado un pionero muy importante de los efectos especiales, pues a lo largo de su trabajo experimenta y ejecuta variadas técnicas cinematográficas que hoy cuentan como precedente. Entre aquellas técnicas destaca el uso de la maqueta, ocupando un rol fundamental, en tanto “[...] los filmes de Méliès no buscan, por el contrario, evaden anclarse en la realidad. Con apariciones y desapariciones, así como con maquetas y poleas, buscaba y conseguía todo lo contrario a los positivistas hermanos Lumière” (278). La maqueta permite generar mundos y/o espacios totalmente utópicos y ser registrados de forma que en pantalla no sean percibidos como maquetas propiamente tal, por ello, han sido un elemento importante que ha significado

gran aporte a generar ilusión, además a muy bajo costo comparada con la realización de grandes escenografías.

Explorando y mejorando el uso de la maqueta en el cine se crean, posterior a Méliès, importantes películas de la historia como *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) y *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933), la que además utiliza técnica *stop-motion*, que ha continuado su desarrollo muy de la mano con el maquetismo y el trabajo en miniatura. En consecuencia, la maqueta ha sido uno de los recursos más utilizados en el cine hasta nuestros días que se incluyen además las maquetas digitales, logrando por su parte otra calidad de imagen y abre otras líneas de producción en el medio.

En cuanto al teatro, la maqueta se acerca principalmente a dos formatos de la disciplina. En primer lugar, el *kamishibai*, que significa “teatro de papel”, a través del que popularmente se cuentan cuentos en Japón, pero que se ha masificado a gran escala en diversos países, por ser una manifestación teatral que permite el desarrollo oral y la comprensión de manera lúdica en el trabajo pedagógico. Sin embargo, es su formato de teatrino a pequeña escala el que permite un trabajo itinerante en el espacio público, y el que permitió en primera instancia generar gran popularidad en su país de origen. El *kamishibai* consta de un conjunto de láminas que tienen dibujos en un plano, el que se muestra a público, y texto en el otro, que puede ver el intérprete, entonces la lectura se realiza poniendo en orden éstas laminas en el teatrino, y cambiando la imagen a medida que se va leyendo y avanzando la historia. Si bien el *kamishibai* no trabaja con objetos más que el soporte, el teatrino es la simulación de un espacio teatral en miniatura, y simplificado a un formato poco volumétrico, más bien plano. Es este el que realmente genera el ambiente de espectacularidad en los y las espectadores.

El uso del teatrillo acrecienta este efecto. El teatrillo separa “el mundo de la historia” del “mundo real”. Cuando el intérprete empieza a deslizar una lámina, la audiencia focaliza su atención en el próximo dibujo. La forma de las puertas del teatrillo enfatiza el movimiento de deslizamiento de las láminas a la vez que ayuda a la audiencia a concentrarse en el dibujo presente. (Aldama, 2005, p. 155)

El segundo formato que se acerca bastante a la maqueta es el teatro lambe lambe, también conocido como teatro en miniatura o teatro de caja, que tiene su origen en Brasil el año 1989. Aquí el montaje escénico se lleva a cabo al interior de una caja o maleta, y se manipulan objetos tipo marionetas, títeres, escenografía en miniatura, y en algunas ocasiones puede constar de sonido e iluminación. Es una puesta en escena de corta duración y de carácter íntimo, pues la caja o maleta consta de una tela que envuelve al público y cierra el espacio. Este formato escénico, así como el *kamishibai*, permiten la itinerancia callejera y por ello también ha ganado gran popularidad.

Los artistas lambe lambe, desarrollan una compleja y completa labor, que aún la mayoría, sino todos, los aspectos que componen una obra de teatro convencional, pero en un formato pequeño, miniaturizando, no solo los aspectos formales, de infraestructura y composición escénica, sino que también aquellos relativos a la dramaturgia. (Cosio, 2019, p.20)

El lambe lambe es la miniaturización del formato teatral convencional, una forma de teatro de objetos donde la diferencia proporcional con la escala humana es el soporte principal, y significa también una complejización de su realización, pues la mayoría de las tareas a realizar en el montaje recaen en la misma persona, por lo que debe presentar un alto conocimiento y manejo de las metodologías propias del formato. Es por esto que el teatro

lambe lambe también es, en la generalidad de su ejecución, una producción de bajo costo, realizable con pocos recursos humanos y materiales, y se ha popularizado la animación en vivo de objetos en miniatura.

Todas estas prácticas de la maqueta permiten una amplitud de su campo tradicional como lo había sido la arquitectura, y se extiende, además de su percepción como un objeto modelado, escultórico y autónomo, hacia identificar hoy una heterogeneidad que la caracterizan y que proporciona constante adaptabilidad de si para involucrarse en diversos intereses del quehacer artístico.

Capítulo 2: La maqueta en *Villa + Discurso*

Diseño escenográfico de *Villa + Discurso*

Villa + Discurso son dos obras de teatro chilenas escritas y dirigidas por Guillermo Calderón, interpretadas por Francisca Lewin, Carla Romero, Macarena Zamudio, y diseñadas por María Fernanda Videla. Ambas piezas, en conjunto, fueron estrenadas el año 2011 y presentadas en diversos espacios de memoria y derechos humanos.

Villa es protagonizada por tres mujeres, llamadas Alejandra, que discuten cómo remodelar Villa Grimaldi, el principal centro de secuestro y tortura de la Región Metropolitana en la dictadura de Augusto Pinochet. La conversación pone atención en las deliberaciones contemporáneas de los diversos organismos de defensa de los derechos humanos y la memoria, y las diversas disyuntivas que se presentan en su qué hacer. Toda la acción se genera alrededor de un escritorio que en su frontis dice “villa”, sobre el cual hay vasos con agua, y una maqueta que sugiere ser una reproducción moderna de la antigua casona de Villa Grimaldi.

Discurso es también protagonizada por tres mujeres, pero todas representan a la ex presidente Michelle Bachelet, en lo que sería un discurso imaginario al entregar su cargo de mandataria. Se caracteriza la obra por instalar una alternativa poco apropiada de lo que sería este tradicional acto solemne, en el que Bachelet se comunica de manera extensa, honesta y poco elegante, exponiendo las disyuntivas personales que le surgen como mujer socialista al gobernar en un modelo económico neoliberal. *Discurso* construye una imagen de mujer con cargo de poder que logra comunicarse desinhibida, simple y cercanamente. Al igual que

Villa, Discurso lo único que posee como escenografía son sillas, un escritorio, que dice “discurso”, vasos encima y la misma maqueta de Villa Grimaldi.

El diseño de espacio de ambas obras posee escasos objetos como recursos escénicos y en ellas prima en gran medida el discurso literario. Sin embargo, la disposición y el uso de los objetos utilizados se vuelve sumamente potente al estar en contacto con el espacio escénico que contiene la puesta en escena, al ser dicho espacio un ex centro de tortura y/o actual espacio de memoria. Se comprende la importancia de develar lo más posible el espacio, pues significa en sí mismo y carga de sentido a la totalidad de la obra, por ello las podemos identificar como piezas teatrales de *site-specific*, donde se despliega una vinculación espacial que se superpone a la ficción de la representación.

Cabe señalar, que ambas obras realizaron itinerancia por locaciones que fueron espacios de detención y tortura en dictadura, y si bien Londres 38, José Domingo Cañas y Villa Grimaldi tienen en común una historia, cada espacio también posee una historia particular, por ende, cambia el significante y los significados que despliega cada uno, interviniendo en el sentido que pueda tener la obra es sus distintas ejecuciones.

Figura 2

Puesta en escena de Villa en Londres 38



Nota. Adaptado de registro audiovisual de puesta en escena de *Villa* en Londres 38, donde se puede apreciar la maqueta utilizada como objeto escénico [Captura de pantalla], 2011 (https://www.youtube.com/watch?v=eNuYOIHMQQ0&t=747s&ab_channel=PFK)

Figura 3

Puesta en escena de Discurso en Londres 38



Nota. Adaptado de registro audiovisual de puesta en escena de *Discurso* en Londres 38, donde se puede apreciar la maqueta utilizada con las luces en encendidas. [Captura de pantalla], 2011 (https://www.youtube.com/watch?v=ji-wmLfBStM&ab_channel=PFK)

Operaciones de la maqueta en *Villa*

La maqueta como lienzo de proyección y soporte del discurso

La maqueta en *Villa* es el núcleo que une a las tres Alejandra. Se mantiene durante todo el transcurso de la obra inmóvil y sobrepuesta en la mesa, sin embargo, es sobre ella que las mujeres se permiten divagar e imaginar respecto de cuales son las posibilidades de reconstrucción de Villa Grimaldi. Las Alejandra van rotando alrededor de la maqueta, dispuesta con el frente hacia público, y se instalan por detrás indicando posibilidades espaciales, que señalan con sus manos sobre el acrílico que cubre la maqueta.

La maqueta es una reproducción arquitectónica de un espacio que no existe, su uso aquí remite a su función tradicional en la proyección arquitectónica, y por ello materialmente no está dotada de mayores significantes que amplifiquen o desplacen hacia la ficción sus sentidos, los cuales están sujetos al valor del discurso en toda la obra. Al ser solamente una reproducción arquitectónica, con una connotación visual museística¹, la maqueta no tiene actividad propia, es más, está totalmente encapsulada en una cubierta acrílica. Tampoco hay una alteración de estas características por parte de las intérpretes, más que encender las luces que tiene internamente el edificio en miniatura en un momento determinado, y lo que da una sensación de “casa del terror” cuando se plantea esto como una opción para la reconstrucción de la villa.

Villa es una obra en la que evidentemente prima la palabra por sobre la imagen creada, sin embargo, destaca la importancia de la locación donde escenográficamente prima la maqueta. Al paso de la obra se va develando que finalmente todo el discurso está contenido en la

¹ Refiere a una estética visual que utiliza como referente directo los objetos de museo, intocables y pulcros.

maqueta, y es en torno a ella que se va desarrollando el discurso también. La maqueta es representación de una proyección, es la materialización de una posibilidad de futuro, y por ello cobra gran valor. Es el objeto protagónico, y sobre él se construyen todas las discusiones sobre cómo dejar evidencia material de la represión y tortura ocurrida en Villa Grimaldi, espacio que ha sido eliminado.

La maqueta de *Villa* no es una réplica de la maqueta que se encontraba anteriormente en el espacio de memoria del Parque por la Paz Villa Grimaldi, pero sí la sugiere al tener ciertas semejanzas, y comprender que fue al menos un referente para su realización. Ésta no reproducción es intencionada y permite una apertura sobre el discurso que se plantea, resaltando las posibilidades de ejecución en la reconstrucción de la villa. Se mantiene al objeto en un espacio neutral de la discusión, y funciona como “una especie de hoja en blanco dónde ocurrieron todos estos hechos macabros, dónde luego en la obra, en esta discusión, se pretende rescribir, pero haciéndose cargo de esa memoria.” (Videla, 2022)²

La maqueta como símbolo de ausencia

Si bien, durante la obra no hay en ningún sentido una perversión del objeto, si es posible identificar su uso representacional como símbolo de la ausencia de un espacio. La demolición de Villa Grimaldi, y toda la carga histórica que podemos identificar en torno a la decisión política de desaparecer todos los vestigios del Cuartel Terranova, siendo el más grande centro secreto de secuestro y tortura a cargo de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), es un

² Entrevista realizada a María Fernanda Videla Urra, diseñadora de Villa + Discurso, el día 7 de enero del 2022.

hecho que se encuentra explicitado en la obra, así como en el espacio de memoria actual, donde también está presente la maqueta y

[...] cuenta con un diseño que superpone las distintas capas históricas del sitio, lo que permite comprender de mejor manera las diversas funciones del predio y los cambios que ha experimentado en el tiempo desde su destrucción, recuperación y construcción del actual Parque por la Paz Villa Grimaldi. (Videla)

Si bien, son maquetas distintas, instaladas en contextos completamente distintos, ambas comparten este valor simbólico. La maqueta es la alternativa de conocimiento a aquel espacio que ya no es tal, y en eso se consagra simbólicamente como un signo muy potente de la ausencia de la arquitectura original. En palabras de la diseñadora: “Al eliminar ese espacio se elimina de alguna forma la realidad, y cuando tú vas a la Villa Grimaldi una de las cosas que hay es una maqueta de la villa como era antes de ser demolida. Ese es el punto cero de ese lugar y por eso nos parecía súper importante que estuviera presente en una discusión hacia el futuro.”

Figura 4

Maqueta de Villa Grimaldi



Nota. Imagen de la maqueta actual de Villa Grimaldi, instalada el año 2012 [Fotografía]

[\(http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/la-maqueta/\)](http://villagrimaldi.cl/parque-por-la-paz/la-maqueta/)

La maqueta como símbolo de memoria

A través de la maqueta aparece Villa Grimaldi como espacio físico, y permite que la villa no solo quede en ideas, o en lo que fue concretamente como centro de la DINA y las consecuencias que trajo, sino que pasa a haber una presencia material y concreta de Villa Grimaldi como un lugar geográfico. La maqueta pasa a ser en un objeto símbolo de memoria, pues es en sí misma un espacio físico a través del cual se lleva a cabo el ejercicio de recordar.

Como una especie de tótem o una especie de objetos medio “ritualístico” quizás, que contiene el poder de la memoria, de la presencia, que no es una foto, sino que es un espacio físico tal cual que corresponde a ciertas proporciones y características, pero que esas proporciones y características están escaladas. (Videla)

Los objetos miniatura de Villa en Nueva York

El año 2017 *Villa* se presenta en Nueva York en The Play Company. Para ello hubo que repensar el diseño escénico, pues, sale de su contexto social-espacial en Chile, entendiendo que la obra se montaba en un principio sólo en espacios de memoria. En estas locaciones evidentemente la potencia de la representación involucraba las significaciones de esos espacios, y se instalaba derechamente como una pieza de *site-specific*, en los que era de gran relevancia la locación. Así también, la obra instalaba la posibilidad de generar una relectura de ellos. Luego pasa a presentarse en espacios teatrales, en los que también la experiencia toma otro curso, “se vuelve un trabajo mucho más intelectual, por lo tanto, como otra experiencia al trabajo del Guillermo, de la palabra. Había otro acercamiento que no tenía esa

lectura.” (Videla) Aunque de igual forma el discurso pudo tener una recepción efectiva, pues el hecho de montarse en territorio nacional aseguró tener espectadores que han crecido y conocido la historia de Chile en dictadura y post dictadura de Pinochet.

La versión que se monta en Nueva York fue acompañada de una instalación en el foyer del teatro. Esta instalación tenía como propósito contextualizar a el público que arribaba, sobre los centros de detención y tortura en dictadura, y su condición actual. No contaba con maquetas, pero si con objetos en miniatura: eran 5 piedras puestas en el muro, tipo escombros de pared que representaban 5 muros de distintos centros de detención y tortura señalados con un pequeño cartel respectivamente: Estadio Nacional, Villa Grimaldi, José Domingo Cañas, Tres y Cuatro Álamos y Venda Sexy. Cada escombros tenía dos pequeños agujeros, a través de los cuales se filtraba una luz que motivaba a observar por las perforaciones, en las que se podía ver cómo era ese lugar en dictadura, y cual era su estado o uso en la actualidad.

Figura 5

Exposición de Villa en Nueva York



Nota. Imagen de la exposición de escombros de muro con imágenes para *Villa* en Nueva York [Fotografía], por María Fernanda Videla, 2017 (<https://www.mariavidelaurra.com/villa-in-new-york>)

La muy probable falta de información y contexto histórico y político de los y las espectadores en Nueva York fue suplantada por la entrega de conocimiento a través de una experiencia visual muy particular. Esto no relaciona sólo con el observar lo que los escombros contenían, sino que además con la acción misma de acercar el cuerpo a estos objetos y activarlos en el acto de “espiar” lo que allí se contenía, hay una involucración del cuerpo del espectador que permite que la instalación se complete. Para Fernanda el sentido estaba en:

Contextualizar más desde la experiencia y no tener que pasar un folleto: “cómo en Chile pasó tanto... tanto...”, sino que hubiese un acercamiento sensible a lo que iban a ver después, y también entender la diversidad de vías, de soluciones y de no soluciones que se dan a este tipo de espacios, porque por ejemplo, Tres y Cuatro Álamos es un centro del SENAME, Venda Sexy es la casa de una familia, el Estadio Nacional tiene un sector que tiene este memorial, pero sigue funcionando como un estadio, José Domingo Cañas primero fue un estacionamiento de Rochet y después se transformó en un centro de memoria, y así.

Continuar la línea de la miniatura permitió generar esta experiencia de forma que pudiese enlazarse visualmente, a través de los objetos, con la puesta en escena misma. Se logra unificar todo como parte de una gran obra en la que lo pequeño permite comunicar de manera íntima y provocando gran atención. Se fomenta el ejercicio de traer a lo material lo imposible de reproducir en escala real, y la potencia que logra asentar aquella materialidad en el espacio de representación para comunicar un trozo de historia, así como una denuncia del estado de la memoria en Chile. “Aquí rescatamos trozos de paredes, entonces nuevamente hay un ejercicio de traer la materialidad, la carne de lo que estamos hablando, a el espacio, pero ese ejercicio ya no es una maqueta, y al igual cumple el objetivo similar.” (Videla)

En cuanto a la puesta en escena propiamente tal, no sufrió mayor intervención que instalar en el fondo un mural derruido: rayado, descascarado, que transmitía el paso del tiempo sobre él. Este bastidor también permitió articular el espacio escénico con la instalación previa, pues se aloja como un lienzo de historia y experiencias acumuladas, cuestión que en Chile estaba también en los muros de los espacios de memoria donde se montó.

Figura 6

Puesta en escena de Villa en Nueva York



Nota. Puesta en escena de *Villa* con fondo de muro derruido en Nueva York [Fotografía], por María Fernanda Videla, 2017 (<https://www.mariavidelaurra.com/villa-in-new-york>)

Operaciones de la maqueta en *Discurso*

Terremoto a escala

La maqueta en *Discurso* se mantiene inactiva prácticamente toda la obra, pues la dinámica de las tres Michelle Bachelet radica en el intento de mantener un discurso lo más hilado posible, y la palabra prima por sobre todas las cosas. Las significaciones que se le pueden atribuir a ésta cómo objeto de la puesta en escena dependen sólo de las interpretaciones de los espectadores.

Hacia la parte final del discurso una de las Michelle recalca tajantemente su postura de izquierda frente a aquellos que insisten en encasillarla como una persona de tendencia derechista, en eso, pierde un poco el control de sus emociones y se va del centro del espacio escénico señalando que necesita irse a su lago. Sincrónicamente otra Michelle va y enciende la luz de la maqueta, como si la casa del lago siempre hubiese estado representada por la maqueta presente, y no antes habitada, es decir, no con las luces encendidas, hasta que ella es capaz de verbalizar el anhelo por estar ahí.

En el final de obra las tres Michelle se despiden y dan cierre a su discurso, se bajan las luces y comienza a temblar sólo en el escritorio, sobre el cual sigue la maqueta encendida y los vasos con agua utilizados en *Villa*. El terremoto es representado en este pequeño espacio, en el que sólo se ven y mueven las cosas que allí se contienen. Los objetos pasan a ser los protagonistas de este momento, toda la atención se centra en este simulacro a escala, pues es un quiebre que construye una realidad totalmente ajena a lo que sucedió durante todo el discurso, genera mucha tensión en la representación, pues todo lo contenido fuera del escritorio en este lapsus de tiempo pareciese desaparecer. Es un momento ilusión elevada.

Capítulo 3: La maqueta en *Más allá de ellas*

Diseño escenográfico de *Más allá de ellas*

Más allá de ellas es una obra de teatro chilena escrita por la dramaturga penquista Leyla Selman. La pieza fue puesta en escena a través de una producción del Teatro de la Universidad Católica (TUC) y el Teatro Bio-Bio (TBB), dirigida por Elvira López y diseñada por María Fernanda Videla y las estudiantes de Diseño Teatral de la Universidad de Chile Rayen Baeza, Gabi Sweet y quien escribe, Carla Jara. Estrenada hacia finales de agosto del año 2021, en medio de la crisis sanitaria por contexto de pandemia mundial.

La obra es el encuentro, en el teatro, de los espíritus de la dramaturga Isidora Aguirre (1919-2011), interpretada por Emilia Noguera; y la pianista y fundadora del Conservatorio de Música de la Universidad del Bio-Bio Laurencia Contreras (1907-1997), interpretada por Piera Machesani. En la obra se busca realizar un ejercicio de memoria, donde se exponen fragmentos de la vida personal y artística de ambas, de tal manera que el espectador conecte con sus legados culturales.

El montaje de la obra es una propuesta teatral simultánea. Consta de dos espacios escénicos, uno en Teatro UC (Región Metropolitana) y el otro en Teatro Bio-Bio (Región del Bio-Bio), donde se encuentran Isidora y Laurencia respectivamente instaladas de manera sincrónica. La comunicación entre ellas y sus espacios es a través de la tecnología de plataformas de comunicación remota, posible captando las imágenes de la presencialidad a través de medios audiovisuales y proyectándolas en el espacio destinatario.

Concierne una práctica artística inusual, pues, es el contexto de pandemia el pie forzado para indagar en nuevos formatos en función de llevar a cabo el acontecimiento teatral. Por ello, propone un desafío para todas las áreas creativas que se convocan, puesto que el fin es que los y las asistentes en Santiago y Concepción pudiesen ser parte de ambas escenas, constituyendo una sola obra, sin embargo, por razones lógicas, vistas desde perspectivas distintas para cada una.

Para el diseño escenográfico en particular el trabajo se centró en generar espacios que acogieran los espíritus y personalidades de las artistas en cuestión. Por una parte, Isidora como una mujer de mundo, extrovertida, aventurera y politizada. Un espacio cálido y con acumulación de información y estímulos de su cotidiano la acogen. Una sala de estar inusual que nos muestra el oficio y los mecanismos teatrales para su instalación. Aquí la importancia radica en cada objeto ubicado como si ella misma hubiese armado un refugio para que este plano terrenal recibiera nuevamente la visita de su alma creativa.

Por otra parte, Laurencia como una persona reservada, conectada y aferrada muy íntimamente con espacios de su memoria, su gusto por la sobriedad y la disciplina. Se presenta en un espacio donde los objetos como recuerdos se disponen en una especie de galería blanca como grandes teclas de piano. Los objetos son una colección seleccionada de aquello que la lleva a los lugares íntimos de su sensibilidad, acompañados del relato de sus recuerdos, y los que la personaje va dando a conocer paulatinamente en el transcurso de la performance.

El encuentro espiritual y territorial entre ambos espacios distantes geográficamente y tan diferentes de forma estética, y las personajes, se consolida en su común la música. A través de ésta logran conectarse fraternalmente gracias al objeto (instrumento musical): el piano

como portal entre ambas. Así también logra dicho encuentro la maqueta como objeto cercano al rito en cada puesta en escena, como objetos de representación de cada espacio escénico, pero instalados inversamente en cada teatro, es decir, en TBB se encuentra la maqueta de TUC y en TUC la maqueta de TBB. Ambas maquetas están en función total de la performance, no son estáticas y evolucionan tanto su materialidad como las posibilidades de su significación en cuanto son manipuladas por las intérpretes.

La maqueta como objeto para la puesta en escena en *Más allá de ellas* podemos observarla en ambas instalaciones de manera separada, pues, en cada espacio las operaciones de cada una son distintas, aunque en conjunto se vinculan de manera que continua la línea irracional que motiva a la obra en su conjunto.

Operaciones de la maqueta en el espacio de Laurencia

Transmedialidad: la maqueta y los medios

En el espacio en que acciona Laurencia, el cual contiene la maqueta del espacio escénico de Isidora, la maqueta permanece oculta en la primera caja que compone su “galería” de objetos. Al comienzo de la obra se observa un estado de confusión de la personaje al verse expuesta en una sala de teatro, y comienza a observar qué objetos son los que tiene para sí. Mientras esta acción sucede, en el fondo del espacio escénico se puede observar la proyección de las acciones que lleva a cabo Isidora. Laurencia abre un pequeño telón negro y rápidamente los y las espectadores pueden visualizar la maqueta, permitiendo al instante distinguir que su contenido son los mismos objetos que acompañan a Isidora. Laurencia comienza a hablar hacia la maqueta, al mismo tiempo que su rostro gesticulando aparece en proyección dentro de la ventana de Isidora.

Esta acción de la performance permite una amplificación de la función predeterminada del objeto maqueta, de objeto de representación espacial real, así también de representación como objeto estético, para ampliarse hacia una representación transmedial al momento que se vincula con los mecanismos audiovisuales que activa.

[...] el concepto de ‘transmedialidad’ no significa el intercambio de dos formas mediales distintas, sino una multiplicidad de posibilidades mediales. Además, este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios –en un sentido reducido del término ‘medios’ (Video, Filme, TV)–, como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo, el prefijo ‘trans’ expresa clara y formalmente el carácter nomádico del proceso de intercambio medial.” (De Toro, p. 25)

La maqueta pasa a ser el objeto-canal central de la comunicación entre las intérpretes, sin embargo, este protagonismo es dado por el artificio medial que contiene la propia maqueta. La cámara oculta en el espacio maqueta, que logra registrar todas las acciones que ejerce Laurencia, y su respectiva proyección en la ventana de Isidora, son elementos propios del medio audiovisual, y la vinculación entre éstos y la maqueta en la puesta en escena son efectivos, permitiendo en conjunto una mutación del acto comunicacional tecnológico tradicional, al ficcionar a través del contenido material de la maqueta.

Presencia e ilusión de presencia

Esta operación genera perversión en cualquier significado inicial que se haya podido generar respecto de la presentación inicial del objeto, incluso en contexto teatral. Es posible entender la maqueta también como un medio y se suman capas para su lectura que no podríamos identificar en el presente análisis, pues son devenidas propiamente de la percepción de los y las espectadores, pero sin duda la estimulación de la acción simultánea con los elementos digitales y audiovisuales es provocadora. La fusión de la maqueta y los medios es efectiva, estos logran unificarse en un complejo sistema dispuesto al acontecimiento teatral. Este sistema genera confusión entre observar acciones ejecutadas *in situ*, y preguntarse si el nivel de coordinación entre Piera y Emilia es tal que logran un perfecto acoplamiento de imágenes. Es decir, por una parte, entender la acción como algo ejecutado completamente en el momento presente, y por otra, como parte de una coreografía de imágenes pre grabadas que logran una excelente coordinación en la presentación: entre una imagen de Piera registrada con anterioridad apareciendo en la ventana, su propia interacción con la maqueta en el espacio escénico y Emilia interactuando con la imagen de Piera en la ventana.

Figura 7

Isidora y Laurencia en Más allá de ellas en TUC



Nota. Adaptado de registro audiovisual de puesta en escena de *Más allá de ellas*, interacción de actrices a través de medios de comunicación remota visto desde Teatro de la Universidad Católica [Captura de pantalla], por Sebastián Pereira, 2021.

Figura 8

Laurencia e Isidora en Más allá de ellas en TBB



Nota. Adaptado de registro audiovisual de puesta en escena de *Más allá de ellas*, interacción de actrices a través de medio de comunicación remota visto desde Teatro Bio-Bio [Captura de pantalla], por Francisco Arias, 2021.

La escena descrita dota de carácter performativo a la obra, se tensionan y permean recursos técnicos-escénicos provenientes de distintas disciplinas mientras el cuerpo evidencia presencia y la acción no queda sólo en ilusión tecnológica. La maqueta es parte de la dramaturgia visual y despliega una lógica propia, paradójicamente su miniatura soporta y es productora inicial de la imagen amplificada de la performer en el acontecimiento, y a través de la maqueta también es que se da a entender que Laurencia posee capacidad para manipular objetos sobre el espacio de Isidora, como si estuviese presente de alguna forma en ambos espacios a la vez.

En la maqueta, como un pequeño espacio escenográfico, Laurencia manipula los objetos y elementos que contiene, como si fuese una tramoya modificando la escena, pues, coordinadamente los mismos en escala real son también desplazados sin evidencia de quien los manipula. Esto sugiere una presencia, que en lo racional y probable no es tal, como si los movimientos de Laurencia sobre el espacio fuesen reales en TUC. La maqueta se instala nuevamente como un objeto que soporta la ficción y alberga el cuestionamiento sobre la no presencia de un personaje en el espacio total de la obra, incluso aquí sobre las atribuciones totales que se podrían tener en el accionar propio de su compañera, en tanto que Laurencia manipula no sólo los objetos, sino además la representación de Isidora en la maqueta. Ésta la mueve e instala en diversas partes del espacio en miniatura, al mismo tiempo que Isidora se desplaza por los mismos lugares del espacio escénico real en TUC.

La acción conjunta entre la maqueta y los medios se vuelve incierta durante el transcurso de la obra, puesto que estos últimos se instalan como un agente determinante y protagónico en el montaje, superando la necesidad de camuflaje que suple en un inicio la maqueta. A pesar de ello, con la operación anteriormente descrita, surge entre ambos elementos nuevamente un acercamiento. El registro y proyección audiovisual de la manipulación de la maqueta es la acción conjunta que permite nuevamente se genere un diálogo entre ambas partes.

Es posible solo así, dada la condición remota entre ambos espacios, contemplar como equivalentes la alteración de la maqueta en TBB y la modificación del espacio escénico en TUC. Aquí las significaciones que se le puedan atribuir a la maqueta como objeto pierden relevancia, pues el efecto del acontecimiento es lo que prima y lo que problematiza constantemente en su formato la presencia.

La maqueta en el espacio escénico de Laurencia queda a la vista durante todo el transcurso de la obra. La personaje se acerca en diversos momentos de la performance al objeto sin mayor interacción con éste.

Operaciones de la maqueta en el espacio de Isidora

Ilusión y metateatralidad

En el espacio escénico de Isidora la maqueta también es un objeto parte de la dramaturgia visual y está presente durante toda la obra. Sin embargo, su incidencia en cuanto acción es mucho menor, pues, la manipulación del objeto se reduce a un momento en específico. Esto no significa que no tenga una alta relevancia en la unidad de la obra, ya que, es parte de un momento prominente.

Laurencia recita consternadamente metáforas como parte de sus recuerdos hacia el final de la obra, abre su memoria y su sentir desmedidamente mientras va girando una a una las cajas de la galería que contienen sus objetos, como si los propios objetos fuesen sus emociones y no pudiesen ser vistos antes. Mientras esta acción sucede en TBB, Isidora permanece totalmente absorta y, coordinadamente a los giros de Laurencia, comienza a girar las cajas de la maqueta. Esto genera nuevamente la ilusión de presencia cuando no la hay.

El ejercicio me parecía bonito y doblemente interesante al estar a distancia, al estar en virtualidad, esta especie de ejercicio de trasladar un espacio al otro y físicamente tener que [...] traer el espacio de Bio-Bio, que es imposible de traer a este otro espacio, y hacer un ejercicio de materialización de algo que es un ejercicio virtual, en el cual las actrices nunca se iban a poder cruzar. Entonces nuevamente hay un

ejercicio de hacer presente la ausencia, que es algo que se cruza, yo diría, en esos dos trabajos, a través de algo simbólico pero concreto. (Videla, 2022)

Figura 9

Isidora manipulando la maqueta de TBB en Más allá de ellas



Nota. Adaptado de registro audiovisual de puesta en escena de *Más allá de ellas*, Isidora manipula la maqueta de Teatro Bio Bio mientras Laurencia ejecuta las acciones en el espacio escénico [Captura de pantalla], por Sebastián Pereira, 2021.

La maqueta y las manipulaciones que se ejercen sobre ella dan cuenta de una especie de juego ilusorio, un fomento cándido a la ficción. Surge una metateatralidad interesante, en la cual las acciones de la representación en miniatura están directamente enlazadas, son motor y consecuencia de la acción de la interprete que está en el otro espacio escénico. Se juega al juego del teatro con intención total de que la representación misma revele el artificio, y a

pesar de la evidencia del engaño, la sincronía de las acciones no permite escapar de aquel estado de confusa ilusión.

Una maqueta es una copia de algo que ya existe, pero que, a la vez traemos el poder de todo lo que significa ese espacio construido a este otro lugar, y cuándo existe el ejercicio de la Emilia de tomar a la Piera y ponerla en la caja hay un acto medio vudú, que tiene que ver con generar estos distintos tipos y formas de comunicar desde lo telemático, desde la distancia tremenda qué había entre estos dos espacios. (Videla, 2022)

La maqueta como precedente y memoria en *Más allá de ellas*

Es indiscutible que en primer lugar el uso representativo de la maqueta en *Más allá de ellas* se atribuye a la representación espacial. Se trata para esta obra, de dos representaciones de la representación misma: la escenografía. Por ello, en su materialidad no hay nada particular que escape de una representación tradicional de cualquier espacio existente. Ésta es una identificación inmediata, pero dado el carácter de la pieza teatral, la maqueta opera como medio de representación de muchos más significados que devienen de tal función en tal contexto. Así, las maquetas sugieren ser un precedente de la puesta en escena, representan una preexistencia del montaje mismo que se contiene en la representación de la representación.

Las maquetas a su vez son la memoria de una creación que funciona sólo en lo efímero de la presencia, del encuentro. Esto tanto para la reunión de los y las espectadores con las intérpretes, como para el encuentro de las actrices en sus personajes. Lo contenido en las

miniaturas, para este caso, sólo alcanza importancia estética en tanto inserto en el contexto de representación amplio del acto performativo, de lo contrario la maqueta permanecería en el espacio representacional que le dota su función como instrumento. Observar las maquetas como pequeñas reproducciones materiales insertas en el contexto mismo de sus espacios amplificados genera una especie de delirio de realidades, aún más cuando a éstas experiencia se le añaden nuevos medios.

Conclusiones

Se hace evidente que, la maqueta es un objeto de alto potencial de representación que no sólo ha radicado a su uso convencional, lo que se puede constatar a través de su empleo en diversas disciplinas artísticas, sino, además amplía el camino de investigación sobre si misma al contribuir contemporáneamente en el diseño escénico, entendiendo a ésta como una disciplina creadora de signos.

La maqueta, ha demostrado ser un objeto que posee alta adaptabilidad técnica, pues su condición de miniatura permite que su materialidad y/o contenidos muten sin mayores recursos humanos y materiales, generando mecanismos más o menos simples según el objetivo que se tenga con dicho objeto. Por ello, es posible señalar que la maqueta posee una capacidad transdisciplinar, permea límites y puede deambular entre uno y otro según como se aplique su uso en estos casos, pues no necesariamente siempre estará siendo transdisciplinar.

En la puesta en escena la maqueta logra instalarse como un objeto que favorece la ficción y amplifica en otra escala el espacio de representación. La maqueta es un objeto de por sí contenedor de espacio, por ende, al instalarse en la puesta en escena da cuenta de un espacio particular, y si bien, se encuentra inserto en el espacio escénico total, el espacio de la maqueta representa otro espacio y funciona como otro espacio, por ello, es en sí misma un formato de espacio de representación. Esto a su vez, amplifica la posibilidad de resignificación de ella misma como objeto.

Villa, *Discurso* y *Más allá de ellas*, son tres obras de teatro contemporáneo que en sus propios formatos cuestionan las convenciones tradicionales del espacio escénico y tienen carácter performático. *Villa* y *Discurso* son obras de *site-specific* y, a pesar que *Más allá de ellas* no es una pieza de *site-specific*, la narrativa adquiere sentido al involucrar dos espacios geográficamente distintos, por lo cual igual responde a la creación de sentido ligada directamente con la locación que recibe el acto teatral. El análisis de las operaciones de la maqueta en estos tres casos permite dar cuenta de tres usos del objeto distintos entre sí, identificando las provocaciones escénicas que de cada ejercicio con el objeto se desprende.

En *Villa* podemos establecer un uso poético de la maqueta, que se relaciona con su capacidad de simbolizar. Si bien, pudimos observar esta capacidad de la maqueta como escultura de ritual en antiguas culturas, para el contexto de representación teatral, o en el caso específico de *Villa*, este rol simbólico se da de la mano con el discurso, pues sin la información y el contexto que entrega la obra desde lo literario no sería posible considerar la maqueta, por una parte como símbolo de ausencia, y por otro de memoria.

En el caso de *Discurso*, la maqueta pasa a ser el centro de un espacio escenográfico a escala. La representación de un fenómeno que ocurre en grandes magnitudes y que en este contexto es contenido en todo lo contrario, representado a través de una maqueta. Revela el alto poder de ficción contenido en los objetos de miniatura, el propio mecanismo para generar el artificio y la fuerza que cobran los objetos al resignificarse en el contexto teatral de un momento a otro, generando quiebres narrativos de mucha atención.

Por otra parte, en *Más allá de ellas* observamos un uso a partir de la exploración de la técnica de la maqueta. La transmedialidad que se esconde en la maqueta permite que el objeto manifieste su capacidad transdisciplinaria; la producción de presencia e ilusión de presencia

a través de la maqueta permite que ésta despliegue su propia lógica como espacio expandido del espacio escénico que la contiene, y funciona como un pequeño espacio escénico; la metateatralidad que emerge al ser la maqueta una reproducción del espacio total de la misma obra, el juego y el develo del teatro como una construcción cargada de artificios se intensifica a través de la maqueta; y finalmente al ser un objeto anterior al montaje la maqueta da cuenta de ser precedente, sin embargo, no se activa como objeto estético propiamente tal sino hasta el contexto de representación. Hay una cuestión aurática en la maqueta que tiene que ver con la producción de la misma como objeto material, pues las capacidades posibles de desarrollar por la maqueta, tanto como signo, objeto estético, e incluso como instrumento para la creación, tienen que ver con lo que está contenido en su oficio y desde ahí puede alcanzar su potencia de representación, y no desde ser replica de un modelo original.

Estos ejercicios escénicos del trabajo profesional de María Fernanda, nos permiten observar un pequeño recorrido cronológico de experimentación de la maqueta como objeto para la puesta en escena. Instalándola en primer lugar como objeto simbólico, para luego poder indagar en las posibilidades tecnológicas del objeto. Este pequeño recorrido nos permite, por un lado comprender parte de la poética de la artista en torno a la presencia-ausencia que se ve materializa en el discurso contenido en las maquetas, pero además, comprender una búsqueda de la misma poética que va de la mano con el desarrollo del oficio en torno a la miniatura como un lenguaje.

A partir de los resultados de la presente investigación, quedo con una serie de inquietudes en torno a las posibilidades que podría continuar brindando la maqueta, las que quizás serían muy significativas para las artes escénicas en relación sobre todo con la transmedialidad y su capacidad transdisciplinar. Me parece sumamente relevante para el diseño escénico

contemporáneo pensarse y constantemente repensarse desde estas dimensiones, que permiten involucrar nuevas herramientas para la creación de signos e imágenes, y estimular las percepciones a través de la relación escénica de diversos elementos.

Finalmente, cabe destacar la maqueta como poseedora de un encanto del juego material, de la atención del detalle, como una especie de juguete que se somete a la representación. Y, si bien me parece importante dar cuenta de manera teórica de estos procesos evolutivos en el diseño escénico, y poder analizar cuáles son las operaciones que se llevan a cabo en las obras de teatro contemporáneas desde una perspectiva visual, mi intención con el presente escrito es poder dejar abierta una invitación a continuar con la experimentación material que en el transcurso de nuestro trabajo se ve en varios casos sustituida por el plano, y a seguir encontrando el encanto de los objetos que se involucran en el acto teatral, que muchas veces pasan desapercibidos, pero dotan de placer y sentido al acontecimiento.

Referencias

- Aldama, C. (2005). *La magia del kamishibai*. [Archivo PDF].
<http://docentes.educacion.navarra.es/mbeaumo1/kamishibai/doc/articulo-TK.pdf>
- Barría, M. (2011) *Performance y políticas del acontecimiento: una crítica a la noción de espectacularidad*. [Archivo PDF]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/118413>
- Barthes, R. (1985). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI
- Carazo, E. (2018). La maqueta como realidad y como representación. Breve recorrido por la maqueta de arquitectura en los 25 años de EGA. *Revista de EGA*, Vol. 23 (nº 34), p. 158-171. 14p. DOI: 10.4995/ega.2018.10849
- Cosío, C. (2019). *Maletino: teatrino portátil: sistema soporte para el desarrollo de obras escénicas en miniatura*. [Archivo PDF].
<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/172967>
- De Toro, A. *Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (con especial atención al teatro y la 'performance' latinoamericanos)*. [Archivo PDF].
<https://es.scribd.com/doc/87599473/Caminos-Del-Teatro-Postmoderno>

De Toro, A. *Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'*. [Archivo PDF].

<https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/Reflexiones.pdf>

De Toro, F. *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*. [Archivo PDF].

<https://es.scribd.com/document/353841198/SEMIOTICA-DEL-TEATRO-Del-texto-a-la-puesta-en-escena-de-Fernando-DE-TORO-pdf>

Fischer-Lichte, E. *La Ciencia Teatral en la actualidad: El Giro Performativo en las Ciencias de la Cultura*. [Archivo PDF]. [https://dokumen.tips/documents/fischer-](https://dokumen.tips/documents/fischer-lichte-erika-la-ciencia-teatral-en-la-actualidad-el-giro-performativo.html)

[lichte-erika-la-ciencia-teatral-en-la-actualidad-el-giro-performativo.html](https://dokumen.tips/documents/fischer-lichte-erika-la-ciencia-teatral-en-la-actualidad-el-giro-performativo.html)

Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: del Serbal

Heidegger, M. (1996). *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2014). Prólogo. En Muñoz, A., *Modelos y maquetas: la vida a escala* (pp. 3-4). Patrimonio histórico-artístico, Secretaría

General Técnica. https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/modelos-y-maquetas-la-vida-a-escala_1361/

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2014). Modelos y maquetas en la historia. En Herrero, J., *Modelos y maquetas: la vida a escala* (pp. 7-24). Patrimonio histórico-artístico, Secretaría General Técnica.

https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/modelos-y-maquetas-la-vida-a-escala_1361/

Knoll, W., Hechinger, M. (2001). *Maquetas de arquitectura. Técnicas y construcción*. Barcelona: Gustavo Gilí

Lehmann, H. (2013). *“Teatro posdramático”*. Murcia: Cendeac

Maqueta con escena ritual. Recuperado en 5 de noviembre del 2021, en:

<https://artsandculture.google.com/asset/maqueta-con-escena-ritual/5gGTrH8uFDFvhg>

Millet, C. (2018). *El arte contemporáneo: historia y geografía*. Buenos Aires: La marca Editora

Pavis, P. (1998). *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Paidós

Salas, B. (2010). *Esas primeras imágenes cinematográficas*. [Archivo PDF].

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/9481/8931>

Sánchez, J.A. (1999). *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra

Villegas, J. (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*.

California: De Gestos