



Facultad de
Arquitectura
Carrera Actuación Teatral

**INFLUENCIAS DEL PERFORMANCE ART EN EL TEATRO
CONTEMPORÁNEO: UN ACERCAMIENTO A TRAVÉS DE LA OBRA
KASPAR, DIRIGIDA POR CRISTIAN KEIM EN LA CARRERA DE
ACTUACIÓN TEATRAL
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO 2009.**

Candidatos:

Benjamín Cornejo Galaz

Opta al título de Actor con especialidad en Dirección de Grupos

Natalia Miranda Hidalgo

Opta al título de Actriz con especialidad en Pedagogía Teatral

Profesora Guía:

Valeria Radrigán Brante

Magíster en Artes Plásticas Contemporáneas

Valparaíso 2010

Índice

Introducción.

Motivaciones.

Planteamiento de Problema.

Foco de Estudio.

Objetivos.

Metodología.

Capítulo 1 “Hacia una definición de Teatro Contemporáneo”

1.1 Definiciones de Contemporaneidad.

1.1.1 Antecedentes históricos, culturales y artísticos de la edad Contemporánea.

1.1.2 Globalización en el mundo contemporáneo.

1.1.3 Características generales de la creación artística Contemporánea.

1.2 Término teatralidad.

1.2.1 Teatralidad Social.

1.2.2 Algunas características del teatro en la era global.

1.3 Definiciones de Teatro Contemporáneo.

Capítulo 2 Performance Art.

2.1 Definiciones de Performance y Performance Art.

2.1.1 *Performance* según Richard Schechner.

2.1.2 *Performance Art* según Roselee Goldberg.

2.1.3 *Performatividad*.

2.2 Breve historia de las *Performance Art* y sus manifestaciones.

2.3 Características generales de la *Performance Art*.

2.3.1 Relación co-presencial y directa entre espectador/ejecutor.

2.3.2 Presentación-representación. (Realidad/ficción–Verdad/Mentira)

2.3.3 Nuevos enfoques del Lenguaje.

2.3.4 Discurso del Performer.

2.3.5 Uso del cuerpo.

2.3.6 Espacio.

Capítulo 3 Análisis de la obra “*Kaspar*”

3.1 *Kaspar Hausser* de Peter Handke: la obra dramática.

3.1.1 Breve reseña de la obra.

3.1.2 Análisis de contenido.

3.2 Análisis de la Puesta en escena de “*Kaspar*”, dirigida por Cristian Keim.

3.2.1 Ficha Técnica de la obra *Kaspar*.

3.2.2 Características generales de la puesta en escena.

Capítulo 4 Un análisis de la obra *Kaspar* a partir de características de la performance art.

4.1 Relación co-presencial y directa entre espectador/ejecutor.

4.2 Presentación-representación. (Realidad- ficción)

4.3 Nuevos enfoques del Lenguaje.

4.4 Discurso.

4.5 Espacio.

4.6 Uso del cuerpo.

Capítulo 5 Conclusiones.

Bibliografía

Webgrafía

Anexos

1 Entrevista a Cristian Keim, director de *Kaspar*.

2 DVD Puesta en escena Obra *Kaspar*.

Introducción

En la actualidad nos encontramos en una cultura global, caracterizada por poseer un gran flujo de información y con un acceso masivo a diferentes fuentes de comunicación. Este sistema ha llegado a cambiar el modo de percibir el mundo actual, afectando a todos los ámbitos culturales:

“El supuesto básico de la cultura de la globalización vendría a ser que la cultura ha recibido un fuerte impacto de las instituciones transnacionales, cuyos instrumentos de difusión y legitimación se vinculan a sistemas de comunicación de masas, tales como el cine, la televisión, el video...”¹

Dentro de este sistema los conocimientos no se limitan a un campo, nos interesamos por absorber un poco de todo y vemos que el intercambio de diferentes formas de ver el mundo es posible. Bajo esta óptica, creemos que el teatro no es hermético, ya que tiene la posibilidad de relacionarse con diferentes formas artísticas. Efectivamente en sus orígenes rituales, el teatro reunía la música, el canto, la danza y el drama en un solo mundo; concibiéndose el acto artístico como una fiesta, sin límites de creación.

Hoy vemos que algunas formas de concebir el arte en el pasado vuelven hacerse presentes en la actualidad, donde el hombre individual y su entorno son reflejados desde su situación actual en relación a las problemáticas culturales del presente, cobrando mayor vivacidad. De este modo, el arte teatral se encuentra abierto a la posibilidad de crear nuevas realidades de distintas formas y estéticas.

¹ Villegas, Juan: Capítulo *Modelos de referencialidad visual e historia del teatro*. Escena y realidad. Osvaldo Pallettieri. Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, p. 56

En relación a esto, a lo largo de nuestros estudios en el área teatral hemos podido observar y trabajar en la escena con una fusión de elementos, por ejemplo: la utilización de música en vivo, bailes, coreografías, consignas publicitarias, proyecciones visuales, imágenes iconográficas, iluminación, etc. Todos estos elementos fusionados en torno al contexto donde se desarrolla la creación artística, nos hablan de una forma de ver o hacer teatro que *“se caracteriza por no enfocarse sola y exclusivamente en el objeto de arte presentado sino, en el evento global y total que contiene y presenta a este objeto de arte.”*²

El teatro, entonces, nos da la posibilidad de generar contactos con otras disciplinas artísticas, permitiendo abordar diversos conocimientos de diferentes áreas, instaurando el espectáculo teatral como una totalidad, es decir, como la convergencia de visiones y prácticas artísticas. En virtud de esto nos encontramos en la actualidad con diversas experiencias que permiten hablar de este cruce, tales como por ejemplo: la Danza-teatro, teatro musical, teatro callejero, el happening, etc.

Este trabajo de utilización de diferentes elementos en escena nos ha permitido ampliar nuestras posibilidades de creación e indagar en nuevos lenguajes.

Lenguajes que convoquen otros lenguajes, otros tipos de imágenes: visuales, auditivas, sensoriales. Ese lado performático tiene una fuerte connotación que podría denominarse “resistencia por la narración” o por la escritura en general.³

Esta resistencia por la narración, alude a dejar de contar desde lo literal y lo cotidiano para contar desde el fondo, desde el mundo de las ideas y del imaginario, sin restricciones de creación, para luego llegar a formas propias. Estas

² Aros Paula, Piriz Trinidad: *Performatividad*. www.estudiosteatrales.cl

³ Ravetti, Graciela, *Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos*, Diálogos Latinoamericanos, Red AL y C. Texto obtenido en: redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/162/16200404.pdf.

alcanzan sentido cuando transmiten desde su contenido, desde el mensaje inmerso plasmado en formas tangibles, por ejemplo, recurriendo a la imagen y al lenguaje de los signos y símbolos, buscando despertar los sentidos, la memoria, la imaginación, contar con el cuerpo, con objetos, con voces, en silencio, con un texto desfragmentado, remitiéndonos a las emociones, o solo contar a partir de una idea o un sueño, utilizando metáforas, etc. Escaparse de lo que vivimos a diario y otorgándole menor protagonismo al uso del texto.

En lo que respecta al cuerpo, esta resistencia por la narración se puede manifestar en algunas nuevas formas de trabajo corporal, en donde la palabra se expresa y adquiere diversas formas, genera lo que podríamos denominar como una dramaturgia del cuerpo, tema que también ha tenido gran resonancia en nuestra formación actoral.

En estos dos últimos años nos hemos interesado por romper con lo formal, con lo establecido, con lo que nos han enseñado como políticamente correcto, buscar en lo que no está permitido culturalmente por los patrones sociales y sin reducirnos a dogmas artísticos preestablecidos, para así poder crear mundos honestos y más humanos. Buscar en los contrastes, en las contradicciones del hombre y crear desde nuestra propia identidad que podemos definir como influenciada e híbrida. *“Se supone que vivimos en un mundo post- colonial en que las culturas se chocan, se influyen y se interfieren.”*⁴

Nos encontramos en el centro de un flujo torrente de información, que transcurre desde un país a otro, desde una cultura a otra, en donde nos vemos influenciados y dominados por las grandes potencias económicas, sujetos al tiempo *“de una cultura de la economía global y la precariedad laboral”*⁵. Debemos funcionar a la rapidez de los medios de comunicación, nos vemos obstaculizados en el ejercicio de detenernos a observar y reflexionar lo que acontece actualmente. Sin embargo, es este mismo punto un tema crucial de

⁴ Romero Alicia, Giménez Marcelo: *Performance. Estudios de la performance*.

⁵ Domínguez, Juan et al: *Éticas del cuerpo*. Editorial Espiral Fundamentos, España. 2008. P 15.

analizar y relacionar con el teatro de nuestros tiempos, ya que es un determinante en nuestro diario vivir.

La globalización es un sistema en que prevalece la imagen, la cual puede influenciar en nuestra forma de ver el mundo y de percibirlo, a través de la información oculta que subyace en mensajes subliminales que residen en esta visualidad. Una mezcla constante de forma y contenido.

En esa generación de múltiples y contradictorios procesos de identificación, que cruzan lo racional y lo irracional, lo consciente y lo inconsciente, lo individual y lo colectivo, la identidad y la alteridad, el teatro de hoy parece explorar sus formas expresivas en medio de la fractura y la desorientación, para crear un espacio de tensiones que convoque la inasible imagen del hombre contemporáneo.⁶

Es por esto que nos hemos acercado a investigar la influencia del arte performance en el teatro contemporáneo; por la importancia que le otorga a la visualidad, poniendo al descubierto problemáticas contemporáneas, en un arte cuya lógica es aunar toda clase de conocimientos, de experimentar sin límites, integrando distintas visiones y estableciendo cruces artísticos. Su resultado termina siendo híbrido, fracturado como el fiel reflejo de nuestra cultura.

El arte performance es una visión en que predomina la visceralidad y los riesgos, contrarrestando las leyes que dominan nuestro actuar. Como también se hace un gran énfasis al uso del cuerpo, a partir de lo que este significa, de la importancia que se le otorga hoy en día dentro de una globalización, inmerso en una sociedad en que prevalece la imagen. Por otro lado, el cuerpo es considerado en cuanto a sus posibilidades de experimentación y de movimiento, investigando en los límites de mente- cuerpo, en contacto con el dolor y el riesgo que se puede vivenciar y transmitir.

⁶ Blanco, Sergio: *Slaughter*. Escritura en tensión para un teatro de la violencia, por Roger Mirza. Editorial Skené. París, Francia. 2002. p 11.

Motivaciones

Durante nuestras experiencias en teatro, tanto dentro como fuera de la escuela de actuación - a la cual pertenecemos- nos hemos contactado con distintas manifestaciones artísticas, y hemos podido constatar que el teatro contemporáneo contiene características propias de muchas de estas disciplinas, como también sucede con el arte performance.

El arte performance plasma una visión que busca en la experimentación para la creación de sus montajes. Esto quiere decir que busca constantemente nuevas formas de representar el mundo, relacionándose con otras áreas artísticas, ampliando sus posibilidades de creación e instalando el cuerpo como figura principal. Por otro lado, está la constante relación con el público, con el afán de provocarlo desde su estado emocional. También considera la forma en que se instalan los elementos en la puesta en escena a partir de la pluralidad de significados que estos poseen, resultando ser objetos poéticos cargados de simbolismo.

Quisiéramos entonces señalar algunas de las razones por la que queremos abordar esta temática en nuestra memoria.

Por un lado, nos llama la atención la puesta en escena que proponen los performer, las diversas posibilidades de creación en base a diseños, símbolos, signos y el subtexto o significado que estas portan. En esta era en donde la información visual se hace más potente, poderosa y manipuladora, en que la imagen es portadora de informaciones que pueden ser decodificadas y entendidas, nos parece importante indagar en cómo esta se inserta en la performance y el teatro.

La imagen:

“es una representación que manifiesta la apariencia de una cosa. El concepto mayoritario al respecto corresponde al de la apariencia visual, por lo que el término suele entenderse como sinónimo de representación visual; sin embargo, hay que considerar también la existencia de imágenes auditivas, olfativas, táctiles, sinestésicas, etcétera. Las imágenes que la persona vive interiormente son denominadas imágenes mentales, mientras que se designan como imágenes creadas (o bien como imágenes reproducidas, según el caso) las representativas de un objeto mediante técnicas diferentes de diseño, pintura, fotografía, vídeo, entre otras”.⁷

Desde este punto de vista la escena también es una imagen. Todo lo que la constituye tanto los actores, la escenografía, como los elementos y la iluminación construyen una presentación visual, de formas, colores, volúmenes y diseño.

El arte performance nace por una necesidad de quebrantar con lo establecido o lo clásico y se relaciona fuertemente con el tema del cuerpo como soporte visual en la puesta en escena. Éste adquiere un protagonismo en cuanto a sus posibilidades de creación y de intervención, como también es expuesto a partir de las problemáticas actuales que se suscitan en torno a él, siendo este otro tema de nuestro gran interés.

La relación que la performance establece con el cine, la música, la radio y la televisión nos parece interesante debido a la influencia y utilización de estos medios de comunicación, portadores de imágenes que se manifiestan en ella, reflejando el poder y el significado que se le otorga en la actualidad.

Otro tema de nuestro interés son los prejuicios que se instalan en base a la performance. Se vislumbran ciertos rechazos y opiniones duras en torno a este arte, las más típicas de las críticas lo catalogan de ser un arte ininteligible y cargado de ambición y excentricidad en su búsqueda.

⁷ <http://msc4885.blogspot.com/2010/05/practica-2-caracteristicas-basicas-de.html>

“Pregunta:

Disculpe, podría definir el arte del performance?

Respuesta:

Un bonche de gente “rarita” que gusta de andar desnuda y gritar consignas izquierdistas sobre el escenario. (Yuppie gringo en un bar)

Te responderé con un chiste: ¿Qué obtienes cuando mezclas un cómico con un performer?... un chiste que nadie entiende. (Un amigo)”⁸

Estas respuestas cargadas de ironía, dan claridad de que realmente se desconoce el arte performance, encasillándolo en algo inexplicable.

Por otro lado, creemos valorable el riesgo de las acciones realizadas por los performer en su puesta en escena, tanto físicamente como con su interioridad, cuestionando continuamente los límites del arte, entre ficción y realidad o presentación y representación.

Desde una perspectiva mente-cuerpo, los performer están arriesgando su integridad corporal y en algunos casos sus vidas en la obra artística, llegando a extremos y límites. En el artículo *En defensa del arte performance*, por ejemplo, Guillermo Gómez Peña cuenta de tres colegas suyos que se han suicidado y de otros dos que han muerto debido a fallas de cálculo en la presentación. También está el caso de las performances o foto performances de Rudolf Schwarzkogler, que se iba cortando progresivamente las partes de su cuerpo que a su entender le sobraban. Su vida terminó en una gran performance; suicidándose, saltó por una ventana al vacío durante una puesta en escena (imitando a Klein en *Pintor del Espacio lanzándose al Vacío*).

⁸ Gómez Peña, Guillermo: *En defensa del arte del performance*. Revista de teatro latinoamericano Conjunto 132. Abril, 2004. Casa de las Americas.p.14.

Por otro lado, cuando hablamos de riesgos internos, nos referimos a la intensidad propia de los montajes que hacen los performer; a su visceralidad expuesta en la escena y al manejo de energías y de sus emociones. Nos cautiva el desnudo que enfrentan ante la sociedad, su exposición escénica, mostrando lo privado, la conciencia, sus formas de vida, desde donde quieren contar, exponiendo el umbral entre lo subjetivo y lo objetivo.

Si valdrán la pena o no estos riesgos, están a juicio de cada uno, ya que el arte no es percibido igual por todos los expectantes; lo que interpreta y lo que siente el público es algo propio de cada subjetividad, de la realidad de cada espectador.

Desde nuestra perspectiva, estos actos no están vacíos y realizados sólo por el afán de hacerlos, sino, conllevan una carga discursiva y emocional que pueden alcanzar al espectador de un modo más directo, con la fuerza y la carnalidad propia de estos actos riesgosos. Estos nos parecen atractivos e impactantes por la honestidad que carga la ejecución realizada por el performer y el grado de realidad que le otorga a sus montajes.

Evidentemente esto se aleja de los cánones de ficción tradicionalmente establecidos, en donde prima una re-presentación o una construcción alternativa de la realidad. En una performance, el personaje tiende a desaparecer para dejar lugar al actor como cuerpo presente y hablante “...*la presencia psicofísica del performer que ejecuta una acción que no necesariamente contiene un propósito representacional.*”⁹

Este tema nos interesa mucho, porque pensamos que en general este paso de la ficción a la realidad provoca que el espectador se sienta más involucrado, afectado o contaminado, ya que sabe que lo que está sucediendo es real, está ocurriendo. Efectivamente el tema de “lo real” es un concepto de

⁹ Contreras Lorenzini, María José. Práctica performativa e intercorporeidad: sobre el contagio de los cuerpos en acción. Revista Apuntes. Nº130. III Ensayos e Investigación. 2009. Chile. P.151

gran envergadura, que si bien no desarrollaremos en profundidad, será definido posteriormente en nuestro marco teórico.

Por otro lado, está presente el tema del discurso, ya que el performer tienen algo que contar que lo remite absolutamente, estableciendo una unión entre lo público y lo privado, ya que son los actores los que se exponen en escena, quebrando los límites de re-presentación y presentación, lo cual también nos parece importante investigar.

A lo largo de esta investigación, entonces, nos gustaría indagar cómo estos temas han sido una influencia fundamental para el teatro contemporáneo y su desarrollo en la actualidad, y como éste se apropia de los elementos característicos del arte performance para construir el acto escénico.

Esto último nos lleva a nuestro deseo de rescatar el montaje *Kaspar*, dirigido por Cristian Keim el año 2009 y en el que participamos como alumnos-actores. Creemos que es una obra valorable por su trabajo, en cuanto a su construcción de mundo y de visualidad en la puesta en escena. También por el uso de un texto complejo, representante del teatro contemporáneo, que en definitiva ayudó a poder tener un mejor entendimiento del teatro actual y de sus características predominantes. De esta manera, *Kaspar* fue un gran aporte en materia de actuación y en cuanto a la construcción de montaje.

La elección de esta obra como núcleo de estudio para esta memoria, se debe a que encontramos características propias de la performance insertas en ella, sin dejar de considerar que es un montaje que nos abrió la visión sobre el teatro contemporáneo. Por otro lado, desde los primeros acercamientos al texto nos pareció un desafío debido a la complejidad del lenguaje. Hablamos de un texto fracturado, inconexo, sin sentido, muy alejado al lenguaje cotidiano que nos permite entender y comprender el mundo. Un texto que dio cabida para crear, cuyas leyes podían transformarse por los creadores, es decir por nosotros.

Planteamiento de problema

En esta memoria investigaremos sobre las influencias del performance art en el teatro contemporáneo, desarrollando dos principales interrogantes:

¿Cómo influencia la performance art en el teatro contemporáneo? Y a partir de esto, ¿cuáles son los cruces que se establecen entre teatro y performance?

Para responder estas interrogantes, acotaremos la investigación a la obra *Kaspar*, dirigida por Cristian Keim en la escuela de Actuación Teatral, Universidad de Valparaíso, 2009. En relación a este montaje pretendemos verificar cuáles son las características de la performance art que se manifiestan, permitiéndonos precisar hasta qué punto influye esta manifestación artística en una obra teatral contemporánea, y cuáles podrían ser las diferencias entre ésta y la performance.

Foco de estudio

En estos dos últimos años de estudio en la carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso, hemos indagado en algunas materias teatrales que guardan directa relación con el fenómeno de la performance, como lo hemos introducido anteriormente. Hemos creado obras fusionadas con danza y teatro, como también el montaje de egreso *Cumbia* (igualmente dirigido por Cristian Keim), trabajos que a nuestro parecer denotan cierta hibridez, en cuanto a los cruces de lenguajes.

Estos estudios nos han ayudado a crear desde nuevas estructuras que reflejan de forma más honesta y aguda nuestra identidad y puntos de vista artísticos, en los cuales hemos podido desarrollar un discurso, una visión personal y colectiva en relación a temas actuales que se desprenden de la globalización y sus derivados. Por otro lado, hemos tenido un contacto más cercano con el quehacer teatral no necesariamente restringido al aprendizaje dentro de la Universidad, poniéndonos quizás en contacto más directo con la realidad. Esto

de alguna forma nos ha ido formando como artistas, aunando conocimientos provenientes un poco de todos lados, tanto socialmente como en materia artística.

A continuación expondremos algunas de las razones que nos han hecho escoger la obra *Kaspar* como objeto de estudio en la presente memoria, sirviéndonos de núcleo de análisis para dilucidar la influencia de la performance en esta obra contemporánea.

En primer lugar, la adaptación de Kaspar Hausser dirigida por Cristian Keim, aborda una de las grandes problemáticas de la actualidad, que social y artísticamente nos convoca: la educación chilena y la implicancia que tiene en la formación de identidad.

Aquí se dan a conocer los comportamientos propios de una institución (establecimientos educacionales), que develan cierta violencia en el educar, cosa manifestada en el lenguaje y en el cuerpo de los personajes niños (Kaspar) y educadores (Apuntadores).

“El ser humano, como ser incompleto se le debe introducir al mundo humano. Y esta introducción consiste en aspectos bien determinados: cuidados, disciplina e instrucción”¹⁰.

Creemos que únicamente por la educación el hombre puede insertarse en la sociedad, debido a que el aprendizaje de normas y comportamientos sujetas a estas entidades, son planteados como la base para todo ser humano civilizado, de otra forma el hombre queda excluido de esta gran masa.

El tema de la educación es, entonces, una problemática que a nosotros nos compete y nos involucra, y del cual se desprenden muchas aristas como

¹⁰ Barria Jara, Mauricio: *El temblor de un salvaje. Subjetividad y violencia en Kaspar de Peter Handke*. Archivo PDF. www.academia.cl/biblio/revista_academia/12/35%20-%2046.pdf P.36.

temáticas presentes en el mundo contemporáneo: desigualdad, libertad, autonomía, violencia, familia, etc.

Por otro lado, *Kaspar Hauser* es una obra referente del teatro contemporáneo debido, entre otras cosas, a que plantea un teatro en contra del habla. “*Kaspar -el salvaje- es introducido en la civilización a través de una tortura verbal.*”¹¹ En esta obra, las formas de expresarse surgen de lo más primitivo del hombre en contradicción con el sentido. *Kaspar* de Cristian Keim, es el mismo monstruo o espécimen que ha sido formado por los estamentos y normas de nuestra sociedad actual chilena. (Crítica en la que profundizaremos en el análisis de la obra).

Por último, pensamos que las visiones contemporáneas de cuerpo, espacio, tiempo y lenguaje/discurso, que presentan directa relación con la performance, son aplicables al montaje *Kaspar*, con lo que este se manifiesta como un buen nicho de análisis.

Objetivos

La performance nos sugiere nuevas formas de crear introduciéndonos en las preguntas por los límites espaciales, temporales y formales. Tomamos en cuenta la aparente libertad de creación que contienen los actos de performance, debido a su amplio cruce de visiones y de formas artísticas instaladas, como también la individualidad de creación de cada performer. Esto último contribuye a la búsqueda de una originalidad artística, en un intento de plasmar un sello propio dentro de estas complejidades.

Por otro lado, estudiaremos lo performativo como característica propia de la performance, considerada un medio de creación artística que atraviesa la escisión entre vida y arte, y que por lo mismo se manifiesta en diferentes ámbitos, tanto artísticos como culturales.

¹¹ Opcit.P 39.

Nuestros estudios teóricos en la escuela de teatro han consistido en estudiar formas y estilos particulares, provenientes de un tiempo y lugar en específico, avanzando por cada periodo histórico influyente en la historia del teatro hasta los referentes contemporáneos, pero sin profundizar en esto último. Es importante aclarar que no refutamos la importancia de conocer la evolución del teatro y sus diferentes visiones, que por lo demás, aún están presentes en la actualidad y a lo cual retornan todas las investigaciones del día de hoy.

Sin embargo, nuestro afán de investigación anhela a referirse a la actualidad para entender los nuevos conceptos sujetos a este periodo, que nos es propio y que nos ayuda en la creación y en la práctica del acto teatral. Vale mencionar, que creemos que estos conceptos no son abordados en profundidad en nuestro establecimiento educacional, al menos en la época que nos tocó estudiar. Por esta razón, consideramos como otro objetivo importante de esta memoria, contribuir a generar un pensamiento crítico frente al teatro de nuestros contemporáneos.

Es por esta necesidad, que también queremos dejar material de apoyo en nuestra escuela, para estudiar una parte del arte y el teatro del siglo XX en adelante.

Creemos que esta investigación podría ampliar la visión artística y/o teatral, por lo que pretendemos dar a conocer una arista de lo que se realiza actualmente, en cuanto a creación y práctica teatral contemporánea. Este estudio puede incentivar también a la búsqueda de otros lenguajes que podrían contribuir al teatro, como es el caso del performance art. Recordemos que el arte performance tiende a borrar fronteras entre géneros y disciplinas, lo que creemos es interesante como propuesta de creación. Por otro lado, nos interesa avalar o refutar los prejuicios o nociones que ejercemos en relación a este arte.

Deseamos mostrar que el estudio del arte performance puede ser un aporte para el desarrollo del teatro actual y así mismo, dar a conocer las similitudes o vínculos que existen entre una y otra disciplina.

Por último, quisiéramos también rescatar el trabajo de montaje de *Kaspar*, ya que, como lo mencionamos anteriormente, es una obra ejemplar para entender el teatro contemporáneo y que consideramos valorable por su proceso de creación y resultado. Además, fue un trabajo que en nuestra formación contribuyó a romper con visiones clásicas del teatro, remitiendo nuestras observaciones a la actualidad y a la creación desde nuestro presente, cuestionándonos desde donde nos encontramos viviendo y reflexionando desde nosotros hacia nuestro entorno.

Metodología

Para el desarrollo de esta memoria utilizaremos una metodología cualitativa, aquel método que produce datos y que permite adoptar una aproximación interpretativa del entorno, teniendo en cuenta la subjetividad como característica implícita en la investigación. Esto último es de suma importancia, teniendo en cuenta que investigaremos a partir de nuestra experiencia. En gran medida estableceremos un relato vivencial a partir de la obra que escogimos como foco de estudio, de la cual fuimos partícipes.

También utilizaremos una metodología de carácter teórico y recopilativo. Nos basaremos en material teórico de investigadores en base al tema performance y sus derivados, como también recopilaremos información de teóricos especialistas en teatro, arte contemporáneo y temas derivados de esto: Juan Villegas, Patrice Pavis, Arthur Danto, entre otros.

Estos autores fueron escogidos por su vigencia y relevancia en el tema; son referentes para muchos investigadores, es decir, están citados en varios estudios.

Por otro lado, debido a la dificultad de acceder a material bibliográfico de actualidad en la región, utilizaremos internet como fuente de información valorable, ya que es un medio que por su rapidez de producción contiene información a la fecha. Además la performance, por ser un arte subversivo, no necesariamente utiliza canales *tradicionales* como las publicaciones académicas

para su difusión. Por otro lado, muchas de las ejecuciones performáticas se relacionan estrechamente con la web y la tecnología de masas, haciendo uso y experimento de ellas.

Para apoyar la presente investigación, también realizaremos una entrevista al director de la obra *Kaspar*, Cristian Keim, lo cual nos otorgará mayor claridad sobre nuestra problemática. Evidentemente, el director es aquel que tiene una mejor visión de la obra teatral, y por encontrarse en gran medida en una posición de “espectador” durante su desarrollo y evolución, posee un mayor conocimiento de ésta.

En un primer capítulo abordaremos la investigación buscando una definición de Teatro Contemporáneo. Para ello será imprescindible definir los conceptos más relevantes en tres subcapítulos: el primero es *Definiciones de Contemporaneidad* desde los antecedentes histórico- culturales, en cuanto a la creación artística y la globalización. El segundo aborda el término *teatralidad* y algunas de las características más relevantes del teatro en nuestra era, en base a la propuesta de Juan Villegas. Finalmente, *Definiciones de Teatro Contemporáneo* aludirá a las conclusiones inferidas por nosotros sobre el tema en relación a lo expuesto con anterioridad.

En el capítulo dos definiremos el concepto de performance, bajo las visiones investigativas artísticas de Roselee Goldberg y los criterios ligados a performance propuestos por Richard Schechner. También mencionaremos las manifestaciones artísticas que se han desarrollado con cualidades performativas: body art o arte corporal, happening o suceso, arte de acción, como también, las características propias de la performance.

Así, el capítulo 3 será desarrollado un análisis dramaturgico de la obra *Kaspar Hauser* escrita por Peter Handke, para posteriormente realizar en la obra *Kaspar*, dirigida por Cristian Keim durante el año 2009, un análisis bajo el “Modelo de análisis de espectáculos teatrales” de Patrice Pavis.

Finalmente en el capítulo cuatro, nuestro foco de estudio, aplicaremos los factores escogidos como características generales de la performance art en la obra *Kaspar*, estableciendo ciertas diferencias y posibles similitudes.

Creemos que esta metodología nos ayudará a investigar de una forma ordenada y viable las temáticas inmersas, permitiéndonos desarrollar cada capítulo hacia un buen análisis de nuestro núcleo de estudio, obteniendo finalmente una investigación óptima y consistente.

Capítulo 1

“Hacia una definición de Teatro Contemporáneo”

Establecer una definición única de teatro contemporáneo es casi imposible, ya que este término refiere a todo el desarrollo artístico-teatral actual, considerando la dramaturgia, la estética, las poéticas escénicas y los planteamientos teóricos teatrales, inmersos en nuestros tiempos.

Por otro lado, el teatro en la actualidad está en constante evolución, replanteándose problemáticas, técnicas, propuestas y poéticas; generando una imposibilidad de establecer de forma definitiva un solo concepto multiabarcador y clasificarlo de forma definitiva.

Otra problemática que se suma en la búsqueda de puntualizar y delimitar lo que es el teatro contemporáneo, tiene relación con la multiplicidad de significados que caben bajo la etiqueta de “arte contemporáneo”. Es importante decir que para efectos de esta memoria, al referirnos al “arte”, nos enfocamos en la creación artística contemporánea y la producción que se realiza en las diversas manifestaciones artísticas, incluyendo al teatro.

El arte contemporáneo - y por ende toda la creación artística, como señalamos antes - presenta una infinita posibilidad de experimentación, de interpretaciones y un sinnúmero de relaciones entre las distintas manifestaciones artísticas. *“El arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una única dimensión”*,¹² lo que complica más aún establecer de forma definitiva el concepto de teatro contemporáneo.

¹² Danto, Arthur: *Después del fin del arte: El Arte Contemporáneo y el Linde de la historia*, Editorial Paidós, 2003, p.39

Por todo lo anterior, para lograr acercarnos a una definición concreta de teatro contemporáneo que nos permita generar un marco teórico apropiado para esta memoria, es preciso instaurar en primera instancia el concepto de contemporaneidad y posteriormente sus características. Consideramos importante entender a éste en completa relación a lo actual (cercanía), al momento histórico-social inmediato y su relación con la cultura, debido a que el teatro contemporáneo indaga en las problemáticas y necesidades que existen en nuestro contexto social presente y en las relaciones humanas que se desarrollan en este último.

Es importante entender el término de contemporaneidad porque así se puede situar al arte contemporáneo en función de sus estilos y características en la actualidad. Como también, entender la creación, los mecanismos de funcionamiento, la poética, la estética y la producción artística en la que se enmarca el teatro contemporáneo.

1.1 Definiciones de Contemporaneidad.

El término contemporáneo o contemporaneidad es definido por el diccionario de la Real Academia Española (RAE) como:

- “1. adj. Existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa.
2. adj. Perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive.
3. adj. Perteneciente o relativo a la Edad Contemporánea”.¹³

Las dos primeras definiciones del concepto, explican que cada ser humano y objeto posee una contemporaneidad propia, un tiempo y época determinada a la cual pertenece. Esta temporalidad corresponde directamente a lo actual de aquellas personas y cosas, así como también a su desarrollo. Estas

¹³ RAE: Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición.
http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=contemporaneo

definiciones explican que lo contemporáneo es un término que ha existido desde siempre y que no solo es aplicado al tiempo, al arte y al teatro de hoy.

Son importantes estas dos acepciones de contemporaneidad (llevándolas a un plano artístico-teatral), ya que por una parte concretizarían a la actividad teatral contemporánea como algo real y existente, y por otra, le otorgarían un grado de pertenencia hacia nosotros.

La tercera definición, por otro lado, contextualiza en un tiempo determinado al concepto de contemporaneidad como una época específica en la historia universal, "*Periodo histórico comprendido entre finales del siglo XVIII y nuestros días*"¹⁴ periodo en el cual se observan grandes cambios y revoluciones en todo sentido "*Es una época caracterizada por las revoluciones y por las grandes transformaciones artísticas, demográficas, sociales, políticas, tecnológicas y económicas.*"¹⁵

Evidentemente, es imposible comprender estos cambios y revoluciones desligados de su devenir histórico cultural, comprendiendo hechos tan importantes como la revolución francesa, la revolución Industrial, entre otros. Sin embargo, en nuestra memoria nos enfocaremos en la investigación histórica y cultural de los siglos XX y XXI respectivamente, ya que en estos siglos están insertas las principales vanguardias, movimientos y renovaciones para el arte y el teatro así como lo conocemos hoy.

1.1.1 Antecedentes históricos, culturales y artísticos de la Edad Contemporánea.

El siglo XX se ve marcado por tres acontecimientos de importancia bélica, provocando un gran impacto en la sociedad de este siglo. Estos fueron: la Primera Guerra Mundial, la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría.

¹⁴ Diccionario de la Lengua Española. <http://www.wordreference.com/definicion/edad>

¹⁵ <http://www.arteespana.com/edadcontemporanea.htm>

Un antecedente de la Primera Guerra Mundial fue el rechazo que se venía gestando por parte de la sociedad, especialmente de la clase media – mientras crecía y ganaba importancia - y de la obrera - proletariado - hacia la burguesía y el sistema capitalista, y las grandes diferencias socioeconómicas que existían, tras la Revolución Industrial. Esta última influyó en la mentalidad del hombre del siglo XX, dándole la posibilidad de mejorar la técnica del trabajo, inclusive en el área artística. “*Puede que el siglo XX sea el más brillantemente creativo de toda la historia mundial*”.¹⁶

Esta época bélica, se caracterizó además por ser influenciada por los avances tecnológicos. Desde el punto de vista cultural:

“Es un paisaje de maquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales [...] de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que informan a una escala cada vez más amplia; de Estados nacionales y acumulaciones multinacionales de capital cada vez mas fuerte...”¹⁷

Por otro lado, El *Capitalismo* es uno de los factores que influenciaron el desarrollo de esta guerra. Este sistema productivo fue duramente cuestionado por los trabajadores, quienes ejercían en pésimas condiciones laborales, personales y gozaban de un mal salario. Esto tiene directas implicaciones en el arte; por ejemplo, frente a esta política capitalista reaccionaron los representantes de movimientos de vanguardia, propios del futurismo y cubismo. Más tarde manifiestan un rechazo total los dadaístas (DD), pertenecientes al movimiento Dadá:

“El sistema DD os hará libres, romped todo. Sois los amos de todo lo que rompáis, las leyes, las morales, las estéticas se han hecho para que respetéis las cosas frágiles. Lo que es frágil está destinado a ser roto. Probad vuestra fuerza una sola vez: os desafío a que después

¹⁶ Berman, Marshall: *Todo lo solido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI editores, España, 1991, p.10

¹⁷ Op cit, p. 5

no continuéis. Lo que no rompáis os romperá, será vuestro amo...
Louis Aragón, poeta francés”¹⁸

Así como el Dadá proclama un rechazo al sistema político, social y económico imperante. Dentro de toda esta crisis que vivía Europa tras la I Guerra mundial (1914-1918), se produce una revolución dentro de las artes y las vanguardias.

“Buscaban innovación en la producción artística; se destacaban por la renovación radical en la forma y el contenido; exploraban la relación entre arte y vida; y buscaban reinventar el arte confrontando movimientos artísticos anteriores”.¹⁹

Estos hitos, se manifiestan en todas las áreas artísticas: música, pintura, arquitectura, teatro, cine, literatura, etc. Fomentando la libertad de expresión, rompiendo con parámetros creativos y abarcando temas tabú. Se origina en Europa, mas tarde se extiende a América y al resto de los continentes.

Como consecuencia directa de las vanguardias vinieron otros intereses como la utilización de elementos y técnicas provenientes de la cultura oriental. A partir de estos, los creadores occidentales del siglo XX comenzaron a recurrir a las culturas de Oriente en busca de renovar la visión del arte que se tenía en aquel momento, sustituyendo el pensamiento clásico para abordar nuevos lenguajes expresivos.

Seguido a la Primera Guerra Mundial y a las propuestas artísticas y de denuncia de las vanguardias, otro suceso bélico de mayor preponderancia se desarrolló: una segunda guerra mundial.

La Segunda Guerra Mundial, ocurre con dos sucesos históricos que detonan su desarrollo; por una parte la Invasión a Polonia realizada por Alemania y por otra, el Ataque a Estados Unidos en Pearl Harbor. La Segunda Guerra Mundial

¹⁸ Amaru: Revista de Artes y Ciencia, nº3-8, Universidad nacional de Ingeniería, Perú, 1967.

¹⁹ http://vanguardismo1101-33.blogspot.com/2010_03_01_archive.html

trajo consigo la creación de campos de concentración y exterminio en contra de judíos y minorías sociales, tema tan conocido por la magnitud, las consecuencias y el repudio a nivel mundial que suscitó.

La sociedad se vio afectada formidablemente durante estos años de guerra y como consecuencia aparecieron ciertos cuestionamientos ligados al género. El hombre adquirió cierto grado de valorización e importancia como imagen de luchador y héroe, debido al ambiente bélico en que se encontraba. Mientras, la mujer adquirió un papel fundamental dentro de la sociedad debido a su desempeño laboral "*Los países beligerantes que tuvieron que recurrir a la mano de obra femenina vieron surgir con fuerza los primeros movimientos feministas.*"²⁰ Esto condujo a una mayor participación en el arte por parte de la mujer, en cuanto a la especialización del trabajo y como temática dentro de la obra artística presente hasta hoy en día, debido a la sociedad patriarcal y al injusto grado de inferioridad que se les da a las mujeres.

Vale mencionar que todos los sucesos históricos; políticos, económicos y culturales de estos siglos, se ven reflejados en las creaciones artísticas contemporáneas, como fuente de inspiración a tratar. Las vanguardias y los diversos estilos artísticos reaccionaron frente a las guerras y a los distintos escenarios donde fueron partícipes y críticos. Por ejemplo, la tecnología y las máquinas que fueron las principales armas de guerra durante los conflictos, se convirtieron en los principales "actores" del arte:

"Después de la primera guerra mundial, encontramos este nuevo tipo de modernismo en las formas refinadas de la <<estética de la maquina>> las pastorales tecnocráticas del Bauhaus, Gropius y Mies van der Rohe, Le Corbusier y Léger, el *Ballet Mécanique*. Volvemos a encontrarlo después de una nueva guerra mundial, en las rapsodias espaciadas de alta tecnología de Buckminster Fuller y Marshall McLuhan y en *Future shock*, de Alvin Toffler."²¹

²⁰ Gómez Navarro, José Luis: *Historia Universal*, Pearson Educación, México, 2004, p.193.

²¹ Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI editores, España, 1991, p. 13

Es así, que los sucesos o fenómenos contemporáneos se hacen presentes en las más diversas formas artísticas, y así mismo, el arte continúa siendo un participante importante en nuestra actualidad: denunciando, aceptando, enalteciendo o criticando diversas temáticas.

1.1.2 Globalización en el mundo contemporáneo.

Uno de los temas más importantes dentro de la actualidad es la globalización. Este fenómeno tiene un auge en la segunda mitad del siglo XX con la caída del comunismo y el término de la Guerra Fría. Podemos decir que se continúa desarrollando durante el siglo XXI.

El proceso de globalización consiste en la interdependencia a niveles macro de distintos países en aspectos económicos, sociales, culturales y tecnológicos

“podría hablarse de globalización desde hace siglos, desde el momento en que no considere que la interdependencia entre las naciones – en los términos que fuere- se ha desarrollado aceleradamente”²²

Existen transformaciones que provocan unificación entre naciones, dándoles un carácter global “*conjunción de una serie de procesos que estarían conduciendo hacia una nueva especie de Gran Transformación*”²³, lo que implica una transformación de los países democráticos hacia establecer relaciones internacionales favorables y acuerdos bilaterales para el crecimiento político, social, económico e informático.

²² Schuldt, Jürgen et al: *Globalización: Mito y Realidad*, TRAMASOCIAL Editorial, Quito, Ecuador, 1998, p.13.

²³ Opcit. p.13.

A nivel social y cultural, se busca establecer un común en los derechos fundamentales de la ciudadanía logrando una fusión multicultural, a través de la Interrelación entre las sociedades y culturas locales en una cultura global (aldea global)

“La noción de aldea global es una expresión de la globalización de las ideas, patrones y valores socioculturales, imaginarios. Puede ser vista como una teoría de la cultura mundial, entendida como cultura de masas, mercado de bienes culturales, universo de signos y símbolos, lenguajes y significados que crean el modo en el que unos y otros se sitúan en el mundo o piensan, imaginan, sienten y actúan.”²⁴

Durante este periodo se desarrollan los movimientos artísticos como el arte conceptual, la Performance Art, el Happening, Body art, Action art, etc. los cuales influyen en las propuestas teatrales contemporáneas. Algunos de estos términos serán estudiados más adelante en la memoria.

Las tecnologías han logrado generar avances en la conectividad entre los seres humanos de distintos lugares del mundo, gracias al desarrollo de los medios de transportes, logrando generar grandes redes sociales, multilateralidad y una gran comunidad internacional.

“una nueva forma de organización social en la que la generación, el procesamiento y la transmisión de la información se convierten en las fuentes fundamentales de la productividad y el poder, debido a las nuevas condiciones tecnológicas que surgen en este periodo histórico.”²⁵

Actualmente, este fenómeno tiene sus opositores denominados como *Movimiento de Resistencia Global*, que se oponen a la globalización y al sistema económico imperante.

²⁴ Ianni, Octavio: *Teorías de la Globalización*, Siglo XXI Editores, Madrid, España, 2006, p.74.

²⁵ Marí Sáez, Víctor Manuel: *Globalización, nuevas tecnologías y comunicación*, Ediciones DE LA TORRE, Madrid, España, 2002, p.14.

“Una corriente de protesta mundial que aúna a decenas de grupos de diferentes países que tienen en común su rechazo al capitalismo y al modelo neoliberal. Es un movimiento en el que se dan cita colectivos diferentes, como sindicatos, intelectuales de izquierda, ecologistas, indigenistas o grupos desfavorecidos que acusan al sistema económico de amoral e injusto.”²⁶

El Investigador Néstor García Canclini, en su ensayo *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?*, señala que esta resistencia global tiene directa relación con el arte: “No es una cuestión menor que en la redefinición actual de la resistencia social y política las acciones significativas se asemejen a lo que venimos llamando prácticas artísticas.”²⁷, luego continúa explicando que la importancia de la actividad artística como medio de expresión de esta resistencia, se debe a las posibilidades que tiene el arte para comunicar desde distintos puntos de vista reales e imaginarios:

“quizá una de las claves de que el arte se esté convirtiendo en laboratorio intelectual de las ciencias sociales y las acciones de resistencia sea su experiencia para elaborar pactos no catastróficos con las memorias, las utopías y la ficción.”²⁸

Es necesario señalar que la creación artística contemporánea no está sujeta en su totalidad a la resistencia y oposición de la globalización. Existen

²⁶ Yuste, Miguel: *EL movimiento de Resistencia Global*, Diario EL País (versión digital), Madrid, España: [//www.elpais.com/especiales/2001/antiglobalizacion/que.html](http://www.elpais.com/especiales/2001/antiglobalizacion/que.html)

²⁷ García Canclini, Néstor: Ensayo *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?*, Revista digital *Estudios Visuales*, Nº 7 Retóricas de la resistencia, enero, 2010 http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf

²⁸ Opcit.

movimientos como el Pop Art, que planteaba la idea de utilizar a la globalización en pro de sus creaciones artísticas.

“Ello significaba, en primer lugar, romper las barreras entre el <<arte>> y otras actividades humanas tales como el espectáculo comercial, la tecnología industrial, la moda y el diseño, la política. También estimulaba a escritores, pintores, bailarines, compositores y cineastas a romper las fronteras de sus especialidades para trabajar juntos en producciones y actuaciones que combinaran diversos medios y crearan unas artes más ricas y polivalentes.”²⁹

Estas grandes transformaciones provocaron un mayor intercambio de información y conocimiento entre las distintas culturas, proponiendo un mayor sentido de libertad y experimentación estética “*así, lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad.*”³⁰

La globalización propone entonces para el arte, un intento de “libertad”, la cual comenzó a tener eco con la paulatina desconfianza en el modelo racional propio de la modernidad. Se da paso al desarrollo de una sociedad de la comunicación, influenciada por las tecnologías *mass media*.

“... la consecuente transformación de la sociedad tradicional en una sociedad mediatizada por el advenimiento de los *mass media*; Heidegger consideraba que estos nuevos medios de comunicación deberían llevar a la sociedad a la autotransparencia, sin embargo, como él mismo observó, sólo conducen a la opacidad.”³¹

²⁹ Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI editores, España, 1991, p. 20 - 21

³⁰ Danto, Arthur: *Después del fin del arte: El Arte Contemporáneo y el Linde de la historia*, Editorial Paidós, 2003, p.35

³¹ Navarrete, Ana: *La crítica de la modernidad como crítica a la autonomía del arte*,

De lo anterior entendemos que si bien podemos considerar a los medios de comunicación como un nexo de libertad, transparencia y verdad con la sociedad, aparentemente sus intenciones se han vuelto confusas y sombrías, en oposición a la concepción de libertad antes planteada.

Sin embargo, quisiéramos rescatar la posibilidad de conexión entre sociedades que los medios han permitido, generando creación y experimentación artística en todo sentido.

1.1.3 Características generales de la creación artística Contemporánea.

En el plano del arte, se entiende que “*el arte contemporáneo sería el arte producido por nuestros contemporáneos*”³². La creación y producción artística actual, lo que se está realizando en nuestros tiempos.

Arthur Danto, en su libro *Después del fin del arte*, explica que el arte contemporáneo surge en los años setenta y define a éste como un término más parecido a un “*mero termino temporal*”³³, pero que permite juntar en un mismo lugar una diversidad de lenguajes artísticos, que no están sujetos a reglas y normas en cuanto a la utilización de aquellos, las conjugaciones que se dan entre unos y otros; y la inmensa cantidad de opciones que ocurren en este cruce artístico.

³² Opcit, p.27

³³ Opcit, p.33

Hablamos de un compilado de distintos estilos, tendencias, formas y estéticas, entendiendo que “*el paradigma de lo contemporáneo es el collage*”³⁴, el cual no se opone a las manifestaciones artísticas anteriores, sino que las utiliza para la creación y producción de nuevas obras de arte.

“el arte contemporáneo no hace un alegato contra el arte del pasado, no tiene sentido que el pasado sea algo de lo cual haya que liberarse, incluso aunque sea absolutamente diferente del arte moderno en general. En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte”.³⁵

El arte contemporáneo reutiliza los estilos y las tendencias artísticas anteriores, enfocándolas en la creación experimental de nuevas formas de representación que, al mezclarse entre ellas, desarrollan nuevas concepciones y visiones de mundo.

Danto señala, en palabras de Belting, que el arte contemporáneo manifiesta una conciencia autónoma y propia en el modo en que las cosas se ven. Esta autonomía tiene que ver con que el arte sólo requiere de sí mismo para ser comprendido; no posee una función específica como en tiempos pasados fue su misión religiosa. Su independencia implica su propia liberación, permitiendo una libertad en la creación y las posibilidades que en ésta se encuentran.

Otra característica importante del arte contemporáneo es su desvinculación con el museo o los lugares de representación tradicionales:

“Hasta más o menos la fecha señalada, los límites existentes entre una y otra actividad artística estaban determinados por el lugar en el cual eran realizadas y por cómo los receptores de las obras se involucraban con ellas. Saliendo el arte de los museos, el teatro y la música de las salas, la poesía incluso de los libros y ampliándose los

³⁴ Opcit, p.28

³⁵ Opcit, p.27

espacios de representación artística hacia los llamados sitios no convencionales..."³⁶

Se desprende que las diversas manifestaciones artísticas comienzan a utilizar espacios no convencionales como lugar de representación, lo que amplía las posibilidades de creación que estos lugares otorgan.

Así mismo, los límites existentes entre las diversas manifestaciones artísticas desaparecen, se mezclan las artes para la experimentación de nuevas fórmulas de asociación. Además, los formatos específicos de cada arte se rompen en sus esquemas, por ejemplo, ya no sólo es el lienzo donde el pintor encuentra las posibilidades creativas. Ahora el artista sale de los formatos preestablecidos, produciéndose cruces artísticos:

"la escultura se ha convertido en un objeto que se mueve, o confunde sus límites con la pintura, que se hace plástica. La misma música ha llegado a ser conjugada con las artes plásticas. Nunca ha habido una mayor capacidad asociativa entre las artes."³⁷

La creación artística y el arte no están sujetos a reglas y normas que agreguen un valor positivo o despectivo, el arte es libre y no trabaja en función de los juicios de valor, sino de la libertad de creación. *"Ni los tópicos ni los tratamientos del arte deben someterse a los códigos de la moral, la religión o la política."*³⁸

1.2 Término de Teatralidad.

³⁶ Radrigán, Valeria: *La traducción intersemiótica como proceso creativo en la era de la condición postmedia*, Revista Escáner Cultural, Año 2009, http://revista.escaner.cl/node/1357#_edn30

³⁷ Blog: *Arte y Tecnología en el tiempo*: <http://aragondesignartandtime.blogspot.com/>

³⁸ Costa, Flavia. Battistozzi, Ana M: *Los polémicos límites del arte*, Diario Clarín periodismo en internet, sábado 29 de noviembre de 2003, Argentina. <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/11/29/u-666489.htm>

Es importante definir el termino *Teatralidad* para enmarcar el concepto de teatro contemporáneo, sus mecanismos de funcionamiento y sus características que lo diferencian de los movimientos artísticos teatrales anteriores y que lo enmarcan dentro de una concepción artística más amplia vinculada con otras disciplinas.

En primera instancia, la teatralidad es definida como:

“cualquier representación estético-artístico-lúdica que se realiza con el cuerpo (voz, gesto, movimiento) y a través de una vasta serie de elementos jerárquicamente iguales que ponen en relieve su carácter ritual artístico” siendo “secundario si los signos producidos son de naturaleza lingüística o no lingüística, si se emplean para la realización de una acción o para transportar un mensaje o no”³⁹

Esto indica que la teatralidad es una característica que se puede encontrar en las distintas manifestaciones artísticas, tiene la particularidad de “ser” por el carácter representacional que posee y no elimina e ignora a las distintas formas de representación que existen, ampliando la visión y las posibilidades artísticas.

Teatralidad se convierte en una *construction* autorreferencial que no excluye ninguna forma de representación, tales como rituales, festejos de matrimonios, formas religiosas de expresión, y que, según principios genéricos, se consideraban “impuras” y no artísticas.⁴⁰

Así mismo, dentro de la teatralidad se pone en manifiesto la importancia y relevancia al ritual como un elemento que se conjuga con la creación artística.

“... los ritos surgen en el horizonte teatral del siglo XX como uno de los medios más eficaces para la búsqueda de nuevo lenguajes

³⁹ De Toro, Alfonso: Introducción: Teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica mediática-corporal, Leipzig, Alemania, 2004, p.18 Documento PDF

⁴⁰ Opcit.

que acentúen la teatralidad de la escena [...] que en el caso del ritual adquieren un carácter sagrado”⁴¹

Acentuando la importancia del carácter sagrado del rito directamente con la performance “*Lo sagrado define un comportamiento colectivo de carácter performativo que busca la participación activa del público*”⁴² y al mismo tiempo el carácter que puede lograr adquirir en el teatro.

La teatralidad es un acto específico que representa situaciones de la vida diaria que varían según la diversidad, las características y diferencias de los elementos que pueden ser espectacularizados, es decir llevados a escena y que se tornan teatrales “‘*Teatralidad*’ sería luego una estrategia de producción metonímica y metafórica de situaciones similares al teatro.”⁴³

En cuanto al teatro, la teatralidad – define Pavis en su Diccionario del teatro- son todos los elementos teatrales (a excepción del texto), sensoriales y perceptivos que se desarrollan en la puesta en escena, al momento de la representación.

“¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces que sumerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior”⁴⁴.

⁴¹ Cornago Bernal, Oscar: *Pensar la teatralidad: Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Editorial Fundamentos, España, Madrid, 2003, p.98

⁴² Opcit.

⁴³ De Toro, Alfonso: Introducción: Teatro como discursividad espectacular-teórico-cultural-epistemológica mediática-corporal, Leipzig, Alemania, 2004, p.18 Documento PDF

⁴⁴ Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina. Año 2005. P.434

Esta idea no alude a eliminar al texto dramático dentro de la puesta en escena, sino implica ir más allá de éste, es decir, que la construcción escénica se desarrolle a partir de los lenguajes y elementos que configuran la visualidad.

Todos estos elementos relacionados entre sí, denotan una visión de mundo que otorga al teatro una profundidad de significados, emociones e intenciones, expresados de forma visual, permitiendo la aparición y experimentación en distintos lenguajes teatrales.

Por otro lado, se plantea a la teatralidad como un discurso que construye visualmente mensajes a través de signos, explica Juan Villegas:

“Entender teatralidad como un discurso en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes... Las teatralidades son portadoras de mensajes de acuerdo con los sistemas culturales de que son productos o en los cuales se utilizan. Cada sistema de teatralidad posee sus propios códigos.”⁴⁵

Estas construcciones visuales de la teatralidad, están desarrolladas y sujetas a los diversos sistemas culturales en donde se encuentran inmersos. Estos sistemas culturales corresponden a su vez a sistemas de signos generados entre individuos a través de la comunicación y establecen una tradición de valores sociales y culturales.

Anteriormente señalábamos que en la teatralidad del teatro, el texto quedaba relegado en importancia, ya que prevalecía la visualidad por sobre éste. Esto no significa que necesariamente el texto dramático sea eliminado de la puesta en escena, sino que es representado a través de la visualización.

Esta representación del texto, utiliza elementos que configuran la visualización a través de la palabra, la espacialidad, la expresividad y la dramaticidad.

⁴⁵ Pallettieri, Osvaldo: Escena y realidad. *Estudios de teatro Iberoamericano y Argentino*. Capítulo de Juan Villegas: *Modelos de Referencialidad visual y el teatro*. Editorial Galerna. Buenos Aires, Argentina. 2001. p 51

“El teatro como lugar de la teatralidad, en un caso como lo espacial, visual y expresivo de una escena espectacular e impresionante, y en otro caso, la manera específica de la enunciación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, la artificialidad de la representación, que se asimilaría a lo que Adamov denomina la representación, y que sería la proyección en el mundo sensible de los estados e imágenes de resortes ocultos, la manifestación del contenido oculto, latente, que contiene los gérmenes del drama.”⁴⁶

A su vez, el investigador Javier del Prado señala que la teatralidad tiene su origen en el teatro y su acción se desarrolla primordialmente con el acto de mirar, la contemplación de un acto teatral.

“la teatralidad tiene su origen en el teatro, que es primero un espacio reservado, una insularidad espacial cerrada, independiente de que se pueda hacer en cualquier sitio, y tiene su origen en el verbo mirar, acción ligada al acto de la mirada, a la contemplación.”⁴⁷

Efectivamente, el origen del teatro tiene su significado en la palabra griega *theatron*, que significa el lugar en donde se ve y se escucha, “es el lugar donde el público contempla una acción que le es presentada en otro sitio.”⁴⁸

⁴⁶ Arana Grajales, Thamer: *El concepto de teatralidad*, Artes, La Revista, N°. 13 Volumen 7, enero - junio, 2007, p.80
dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2365713, documento archivo pdf.

⁴⁷ Opcit, p.83

⁴⁸ Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina. Año 2005. P.435

Esta relación que se establece entre un público que contempla y un emisor que presenta una acción, se debe al acto de co-presencia inmerso dentro de la actividad teatral.

“copresencia de actores y espectadores en el doble espacio de la escena y la sala para presentar una acción que es también de doble naturaleza: física (concreta, real) y ficticia al mismo tiempo.”⁴⁹

Esta co - presencia implica una relación cultural donde se mezclan y cruzan las convenciones y contextos culturales de los partícipes en tiempo presente.

Del Prado explica posteriormente las características de la teatralidad, explicando que esta posee una naturaleza artificial, la cual vincula a los elementos connaturales al ser humano (lo lúdico, los roles, etc.) y a las reglas que rigen en la sociedad. Tiene una naturaleza mimética, en cuanto a la imitación y fingimiento de los componentes de nuestro entorno y a la utilización del cuerpo y espacio para la mimesis. Es redundante ya que utiliza códigos que imita de la realidad, los cuales son utilizados de forma reiterada y repetitiva. Es especular en cuanto a su noción de mirada real y mirada imaginaria, y al desdoblamiento y al duplicado que logra desde la realidad hacia la ficción. Es presencial en cuanto al aquí-ahora, el presente y al tiempo-espacio. Posee un origen ritual, ya que explica que el teatro es repetición de conflictos análogos al rito, al juego y a lo ritual de lo cotidiano.

Todas estas características señalan las relaciones que la teatralidad establece con los más diversos lenguajes teatrales y con los códigos que se observan en el teatro (mimesis, ficción, cuerpo, espacio, etc.), lenguajes que se interrelacionan en la puesta en escena.

⁴⁹ Roster, Peter et Al: *De la Colonia a la Postmodernidad*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, 1992, p.295

1.2.1 Teatralidad social

Por otro lado, es importante introducir el concepto de teatralidad social en relación y comparación con el concepto de performatividad así como lo explicaremos posteriormente, ya que como veremos, existen grandes similitudes, entre ambos conceptos, lo que nos permite inferir que el cruce entre performance y teatro no solamente se ha dado a nivel artístico sino también a nivel cultural.

El concepto de teatralidad social corresponde a lo relativo a los sistemas sociales

“un modo de comportamiento en el cual los seres sociales, consciente o inconscientemente, actúan como si estuviesen en el teatro (modo de vestirse, posición en el espacio escénico, gestualidad, uso de la voz, etc.)”⁵⁰

En el diario vivir realizamos actos de teatralidades sociales en distintos contextos y espacios, ejemplos de estos pueden ser las misas religiosas, partidos de futbol, etc. Por tanto, existen diversos tipos de teatralidades sociales: políticas, religiosas, deportivas, entre otras.

La teatralidad social está sujeta a la legitimidad de la representación de objetos culturales, imágenes y a modos de representación “los modos de representación corresponden a los intereses y las imágenes que los emisores de

⁵⁰ Villegas, Juan: *Historia Multicultural de teatro y las teatralidades en América Latina*. Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, Año 2005, p.18

signos imponen como modos legítimos de auto-representación o representación del “otro”.⁵¹

Estos modos de representación de la teatralidad social, están relacionados con el teatro, en cuanto a la existencia de un mensaje entre un emisor y un receptor a través de códigos.

“Es decir, como un acto de comunicación entre un emisor y un destinatario (receptor) en una situación específica, en el cual el emisor utiliza una pluralidad de signos (verbales, gestuales, visuales, auditivos, culturales, estéticos, etc.) para construir un imaginario social y comunicar un mensaje a sus receptores.”⁵²

En este sentido, los modos de representación de la teatralidad social corresponden a los códigos y convenciones de la realidad histórica que comparten, influyendo lo social en las técnicas, en los destinatarios y los espacios donde se lleva a cabo la teatralidad.

“Cada una de las practicas escénicas –danza, cine, circo –o visuales- pintura, escultura, fotografía- posee sus modos de representación de las teatralidades sociales de acuerdo con las convenciones y los códigos de legitimación social y estética en cada momento histórico”⁵³

El planteamiento de Juan Villegas en torno a los modos de representación de la teatralidad social es importante ya que aborda ciertos aspectos de nuestra realidad social actual - influenciada por la globalización - que son llevados a escena de forma teatral. Así lo reafirma el investigador Pedro Morandé *“En la perspectiva que yo utilizo, hay un punto que me acerca a la gente de teatro, y es*

⁵¹ Villegas, Juan: *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Ediciones GESTOS, California, USA, 2000, p.74

⁵² Villegas, Juan: *Historia Multicultural de teatro y las teatralidades en América Latina*. Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina. Año 2005. P. 15

⁵³ Villegas, Juan: *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Ediciones GESTOS, California, USA, Año 2000, p.75

*que el concepto de cultura denota fundamentalmente un fenómeno de representación.”*⁵⁴

El investigador continúa explicando que dentro de la teatralidad social son importantes los roles inmersos en cada sociedad, las funciones de cada ser humano dentro de la realidad, sujetas a los modos de representación diarios.

“El concepto clave y más determinante de toda cultura occidental, que es el concepto de persona, surge también de teatro. Ello es así porque el núcleo de toda cultura está constituido por la representación de una obra, sólo que en ella el público está también arriba del escenario, es decir representa la sociedad en su conjunto.”⁵⁵

El teatro se compone de los elementos que configuran la realidad y a los roles sociales dentro de los distintos contextos culturales.

1.2.2 Algunas características del teatro en la era global.

La globalización es importante en el estudio de la teatralidad y el teatro, ya que implica una fusión multicultural que permite cruces entre las sociedades, colocando énfasis en la mezcla artística y la permeabilidad para provocar asociaciones diversas entre las artes.

En el siglo XXI la globalización ha sido un fenómeno imperante en nuestra sociedad y en los medios de comunicaciones, ya que estos últimos han influenciado en la concepción de nuestra propia identidad a través de instituciones transnacionales. En función de estas instituciones desarrollamos la idea de la nacionalidad, es decir creamos nuestro sentido de nacionalidad de acuerdo a lo que significa ésta para el resto.

⁵⁴ Pallettieri, Osvaldo: *El teatro y su crítica*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, Año 1998, p 52.

⁵⁵ Opcit.

El supuesto básico de la cultura de la globalización vendría a ser que la cultura ha recibido un fuerte impacto de las instituciones transnacionales, cuyos instrumentos de difusión y legitimación se vinculan a sistemas de comunicación de masas, tales como el cine, la televisión, el video que no sólo han transformado la cultura como objeto sino que también han determinado distintos modos de percibirla.⁵⁶

En este periodo ocurren transformaciones en los discursos teatrales, tales como, sólo por mencionar ejemplos, los discursos antihistóricos y feministas. También aparece la búsqueda de nuevos lenguajes que se enfocan en la utilización de elementos tecnológicos.

Un fenómeno observado en el mundo contemporáneo y que ha adquirido mayor importancia en nuestros días, es la transformación del tema de lo político en el teatro *“en estos momentos el teatro político ha perdido fuerza [...] los teatros que antes estaban llenos porque hablaban sobre un discurso político, contra los regímenes políticos imperante, ahora están sin saber que decir”*⁵⁷

Las problemáticas políticas adquieren otro sentido, y lo político, entendido como una especie de denuncia hacia los excesos de poder, pierde fuerza y validez. Además, se replantea la forma de entregar el mensaje de lo político y a su vez el modo de comunicación de éste. *“El mensaje no suele ser tan directo y los códigos teatrales empleados enfatizan una mayor complejidad estructural y participación del espectador en la decodificación del mensaje.”*⁵⁸

El discurso teatral en la globalización tiende a trabajar en función de la historia no oficial, parodiar los relatos oficiales pasados y generar un cuestionamiento a los héroes, a lo heroico. Esto provoca menor importancia hacia el teatro histórico, enalteciendo a la memoria *“la construcción de espacios*

⁵⁶ Pellettieri, Osvaldo: *Escena y Realidad*. Editorial Galerna. Buenos Aires, Argentina. P.56

⁵⁷ Villegas, Juan: *Historia Multicultural de teatro y las teatralidades en América Latina*. Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina. Año 2005. P. 216.

⁵⁸ Opcit, p. 216

*del pasado próximo en el cual se representan situaciones y condiciones que han alterado las condiciones de convivencia social.”*⁵⁹

Adquiere importancia la dicotomía de centro- periferia como símbolo de desigualdad, social, económica y cultural. Esto envuelve a los sectores populares en la búsqueda del sentido de lo identitario y lo relacionado con lo particular de cada cultura.

“se atrae la mirada a “lo popular”, sin embargo, ya no para destacar o llamar la atención hacia su lucha de reivindicación social o cultural, ni tampoco para construir al “personaje del pueblo” como prototipo del marginado y su reivindicación en la primera instancia de la revolución social, sino para definir lo “nacional” como diferencia.”⁶⁰

En el proceso de globalización, la apropiación de signos y elementos multimedíaticos y tecnológicos en el discurso teatral, como son la utilización del video y de elementos escenográficos, es parte del proceso de creación y experimentación, que aporta al campo de lo visual dentro de la representación escénica.

“se suele indicar que la cultura contemporánea es una cultura predominantemente visual, que condiciona tanto el productor como al consumidor de los objetos teatrales; por otra, la búsqueda de un espectador globalizado conlleva la superación de la posible barrera del lenguaje para la representación de los textos en distintos espacios lingüísticos.”⁶¹

Así mismo, se provoca un cruce de conocimientos entre distintas áreas artísticas, entre distintos países, culturas y géneros, instalándose una nueva visión de la creación artística. Surge lo que podríamos llamar “teatro intercultural”, que

⁵⁹ Opcit, p, 223

⁶⁰ Opcit, p, 226

⁶¹ Opcit, p, 236

genera la posibilidad de intercambios entre occidente y oriente como también entre Latinoamérica y Europa.

Esta tendencia de intercambios entre culturas es denominada *interculturalidad* por Richard Schechner. Surge a principios de los años setenta (1973), y es un proceso en que los cruces e intersecciones de las culturas son un lugar fértil y productivo para la creación. A su vez, esto está directamente relacionado con el fenómeno de la intertextualidad:

“El modelo de la intertextualidad, surgido del estructuralismo, cedió el paso a la interculturalidad para atender al deslizamiento de las culturas, a la recíproca prestación de servicios entre las mismas desde una perspectiva pretendidamente aséptica que para algunos ha llegado incluso a constituir un género nuevo, el del teatro intercultural.”⁶²

La intertextualidad en el teatro consiste en el cruce de textos que finalmente logra la conformación de un texto dramático, autónomo. Es considerada como un recurso de creación del autor, en donde el cruce de tiempos y/o épocas, contexto propio de cada texto es llevado a escena. “*Se ha hablado de intertextualidad en dos sentidos: el de la reescritura de materiales anteriores y el de la cita entendida como referencia, interpolación, utilización libre de materiales ajenos para crear un discurso propio...*”⁶³.

Es así como se reutilizan o se reciclan textos entre autores, no necesariamente ligados al texto dramático, autores poetas, novelistas etc. Hombres ligados a las letras con distintos horizontes literarios, ideológicos y geográficos. Hasta hoy en día es patente este fenómeno, los textos de los escritores clásicos son llevados a la actualidad. Así, la perspectiva de las obras cambia, debido a que el contexto del creador también lo hace. Se podría decir,

⁶² Opcit, p. 3

⁶³ Asociación de autores de teatro: Revista Las puertas del Drama. “*Reescritura e intertextualidad*”, Siglo XXI, número 7, verano 2001. p.9

que este recurso sirve para mostrar lo viejo como nuevo, se abre la posibilidad de darle una nueva lectura a las historias ya escritas.

“Yo creo que así como en las artes plásticas se admite el collage como una manifestación propia, parece que en literatura es más difícil admitirlo.... Tu puedes intertextualizar a Lope o Calderón de forma más legítima que a un contemporáneo, ya que en este caso estás enfrentándote a una acusación de plagio o apropiación indebida.”⁶⁴

El teatro que va suscitándose, desde las vanguardias se debe al quiebre de lo cotidiano, el subconsciente se vuelve objeto de estudio, rompiendo con toda materialización y con los parámetros de lo que tradicionalmente se entiende por realismo. El quiebre del realismo es un factor de gran importancia para el teatro, permitiendo generar cierto asombro y un estado de perplejidad a los espectadores, debido a la magnitud creativa que puedan contener las obras, rompiendo con los parámetros del teatro tradicional e inventando nuevos paradigmas. Esta renovación del teatro sigue vigente hasta el día de hoy.

Sergio Blanco, dramaturgo uruguayo contemporáneo, hace referencia al impacto visual y sensorial que tienen las imágenes en los espectáculos teatrales actuales, que intervienen en la reelaboración del imaginario social y de la identidad individual,

“al mismo tiempo que la multiplicación de estímulos simultáneos y el desvanecimiento de los personajes como centros de acciones y reflexiones, cuestionan y bloquean las interpretaciones racionales habituales y estereotipadas, para conectar al espectador con sus pulsiones inconscientes, dificultando sus posibilidades de proyección y el juego de las identificaciones.”⁶⁵

⁶⁴ Opcit, p, 5

⁶⁵ Blanco, Sergio: *Slaughter: Escritura en tensión para un teatro de la violencia*, por Roger Mirza. Editorial Skene. P11.

Eso por eso que este impacto visual y sensorial tiene que ver con que la iluminación escénica, la plástica, el vestuario, el cuerpo del actor y todos los componentes de la puesta en escena cobran relevancia a fines del siglo XIX hasta la actualidad. Aparece el fenómeno cinético, que tiene directa relación con lo que se ve y se percibe dentro de la puesta en escena. Este arte, está basado en una estética del movimiento. Artistas como “*Appia, Craig, Meyerhold, Antinchenkoff y Piscator, han explotado mas conscientemente y de forma más original el poder del movimiento y la luz*”⁶⁶, ampliando las posibilidades de creación, de óptica y movilidad en la puesta en escena, inclusive de los escenarios, aplicando la mecánica y sistemas visuales, la tecnología se hace presente en la escena.

“La etapa más actual que vive el teatro latinoamericano corresponde a lo que podríamos llamar el teatro espectacular por la integración de todos los elementos propiamente teatrales en el fenómeno escénico. Se apela por igual a los sentidos sonoros, expresivos y visuales, logrando un efecto estético equivalente a un espectáculo para ser visto”⁶⁷.

Por otro lado, en relación a la óptica, se tiene en consideración la percepción que tiene el espectador del espectáculo según las posiciones que pueda adquirir dentro de este: diferentes niveles, diferentes puntos verticales y horizontales dentro de un teatro.

La búsqueda de espacios no teatrales, es otro de los cambios ocurridos en el teatro contemporáneo: plazas, calle, patios, etc. Estos espacios, públicos y privados, son utilizados, reutilizados y adaptados como lugares teatrales. En definitiva se valoriza el espacio teatro como un todo, en el que la participación

⁶⁶ Popper, Frank: *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Ediciones Akal, 1989. Madrid, España. Pág. 63

⁶⁷ Palletieri, Osvaldo: *Teatro Iberoamericano y argentino. Tradición, Modernidad y Posmodernidad*. Cap. *Principales direcciones del teatro latinoamericano actual*. Galerna editorial, Buenos Aires. Argentina. p 160.

del espectador-actor en el montaje cobra importancia, generando un espacio de relaciones.

“Una parte no secundaria de las experiencias más originales del teatro contemporáneo se ha desarrollado, por necesidad y/o por elección, fuera de los edificios canónicos, en galpones industriales, almacenes, garajes, buhardillas, gimnasios, iglesias secularizadas, habitaciones privadas, y en espacios abiertos.”⁶⁸

En definitiva, cobra importancia la participación del espectador en el montaje.

“La renovación del material teatral, de la forma y del fondo, del continente y del contenido (el espíritu del texto, la calidad de la palabra y del sonido concreto, su calidad musical) estuvieron en el centro de las preocupaciones del grupo “Art et Action”.... Evocación de lo abstracto por lo concreto, figuraban en los fines que habían fijado estos artistas”⁶⁹

Esta participación del público se hace latente en relación a las temáticas que se le presentan: la deshumanización, la represión, la violencia y el sexo, son temas recurrentes para la escena teatral de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. La violencia y el sexo que salen a la luz y que anteriormente estaban considerados como temas tabúes, *“a veces insinuados, pero nunca explícitos. Por lo tanto, nos encontramos en el siglo XX con un público que se sorprende y escandaliza ante ellos, y este hecho es aprovechado para lo que se pretende: sorprender y escandalizar.”*⁷⁰

⁶⁸ Palletieri Osvaldo: *Teatro, memoria y ficción. El espacio escénico en el teatro contemporáneo: La herencia del siglo XX*. Galerna editorial, Buenos Aires, Argentina. P.76.

⁶⁹ Op. Cit. Pág. 70

⁷⁰ Rubio Alcalá, Carlos: *La ruptura de barrera como fenómeno teatral contemporáneo: Sexo y violencia en la escena británica de la segunda mitad del siglo XX*.
<http://mural.uv.es/carual/trabajo3.htm>

La violencia se visibiliza de forma verbal y física. A veces haciéndola explícita en escena, y a veces solo mostrando la consecuencia de la violencia física. El teatro ya no da cabida para la censura, se plasman temas amorales o tabúes como el incesto, la matanza indiscriminada, llevándolos a escena de forma carnal.

Por otro lado, se habla de corrupción, se plasman las políticas e ideologías en base a entes institucionales y quienes la configuran, la ausencia de honestidad expresa en aquellos que poseen un alto grado de poder frente al mundo o una buena situación jerárquica social.

“La palabra mentira se introduce en la escena política hasta hacerse característica del hombre público como personaje cínico por excelencia. En una sociedad en la que nadie espera demasiado del comportamiento ético del otro, sobre todo si se trata de representantes públicos...”⁷¹

Es importante señalar que en la globalización, la experimentación y la utilización de teatralidades de otras prácticas espectaculares, primordialmente visuales (mimo, circo, danza, video, televisión, etc.) cobran fuerza, buscando la diversidad en los lenguajes expresados de las diversas manifestaciones artísticas, para lograr la comprensión de este lenguaje más allá del texto, en la visualización de cualquier contexto y lugar físico a través del teatro.

Esta fusión nos permite pensar en un cruce (híbrido) entre performance y teatro, haciendo un mayor uso de la imaginación, vinculando factores provenientes de otros mundos artísticos.

1.3 Definiendo teatro contemporáneo

⁷¹ Domínguez, Juan. Renjifo, Fernando: *Éticas del cuerpo*. Espiral fundamentos ediciones. España 2008. pág. 53.

En virtud de los conceptos analizados anteriormente, teatralidad, teatralidad social, teatro en la era global y contemporaneidad, hemos concluido una breve definición acerca del teatro contemporáneo.

El teatro contemporáneo corresponde a la totalidad de la producción artística teatral desarrollada en la actualidad, con la finalidad de promover el cruce con distintas manifestaciones artísticas; en miras hacia el futuro. El teatro de estos tiempos posee como característica la globalización dentro de este, otorgándole importancia a la visualidad de la puesta en escena y considerando aspectos sociales, económicos y culturales del mundo global imperante. Es decir, estamos frente a un teatro y un espectador globalizado que se resiste o se involucra a esta globalización.

El teatro contemporáneo utiliza elementos de los movimientos teatrales anteriores en la creación de nuevas propuestas artísticas, dentro de lo que se puede considerar nuevas propuestas, ya que, en cuanto a producciones artísticas teatrales no estamos dentro de una innovación, más bien reutilizamos lo que se ha ido construyendo hasta la actualidad: la creación a partir de la improvisación, el fenómeno del distanciamiento de Brecht, trabajo psico-físico del actor, etc.

Sin ir más lejos, la performance también es un movimiento del pasado (principios del siglo XX), de la era de las vanguardias. Lo innovador reside en el cruce que ha establecido con otras formas de hacer arte, resultando un nuevo producto artístico, extraño e híbrido.

Este teatro contiene un poco de todo, es difícil encasillarlo o remitirlo a alguna forma o género específico debido a la cantidad y diversidad de formas teatrales que existen hoy en día. Sin embargo, podemos afirmar que es un teatro que se interesa por temas actuales que se desprenden de la globalización, como los medios de comunicación de masas, la idea de unificación de las naciones y el cruce con culturas extranjeras, en resumen, problemáticas que vivimos día a día, tanto en nuestro país como en todo el mundo. Desde aquí, se comienza la construcción artística, hacia una creación que adquiere sentido en el presente,

en donde entra en juego el discurso del o los creadores, tanto de un director, actor o dramaturgo.

“Vivimos en una era de riesgo, que es global, individualista y más moral de lo que suponemos. La ética de la autorrealización y logro individual es la corriente más poderosa de la sociedad occidental moderna. Elegir, decidir y configurar individuos que aspiran a ser autores de vida, creadores de su identidad, son las características centrales de nuestra era.”⁷²

Las reglas para una creación teatral están designadas por la agrupación responsable de la obra; ya no hay normas para un mejor funcionamiento, los roles están divididos o compartidos. Esta difícil especificidad de teatro contemporáneo se debe a la hibridez que lo caracteriza, ya que abarca un poco de todo, estableciendo un cruce de experiencias y entrelazando visiones artísticas e influenciadas por la sociedad en la que nos encontramos inmersos.

Así mismo, el teatro contemporáneo pone énfasis en los modos de representación a nivel global, es decir, en traspasar las barreras del lenguaje verbal y en crear vínculos interculturales, promover una cierta idea de globalización cultural y artística.

“Este interés repentino por las relaciones interculturales se explica también por la fuerte presión política sobre las artes para que estas asuman la función de distracción, de animación o de bussines cultural y contribuyen a resolver la tensiones socio-políticas de los grupos étnicos en contacto.”⁷³

Además tiene en consideración la relación que puede generarse entre el actor - espectador. Establecer una comunicación entre ambos es tan importante como el montaje mismo, ya que éste es parte del producto artístico y sin él no tendría sentido. Creemos que existe una necesidad de sorprender e impactar, de provocar algo único e irrepetible en el publico/espectador, como también de

⁷² Domínguez, Juan et al: *Éticas del cuerpo. El teatro como metáfora social a partir de los años 90*, cita de Ulrich Beck. Editorial Fundamentos. España, 2008. P.20

⁷³ Pavis, Patrice: *Teatro contemporáneo. Imágenes y voces. Cap. Hacia un teoría de la cultura y de la puesta escena*. LOM ediciones, Universidad Arcis, Chile, p. 40

generar una reflexión en base a lo que se está viendo, una interpretación de la vida, con una crítica de por medio a algo en particular, que no necesariamente esta explicito en el montaje.

Por otro lado, hay que tener en consideración que para referirnos a una obra de teatro en la actualidad, nos remitimos a una serie de elementos que entran en juego: las actuaciones, la voz y el cuerpo del actor, el espacio, la escenografía, la utilización de objetos, el texto, la emoción, cada uno de ellos con sus propios sistemas y complejidades, que relacionados entre sí resultan en un híbrido cautivante.

Actualmente, debido a la importancia que se le otorga a la imagen y la teatralidad inherente del teatro contemporáneo, lo define como parte de esta época histórica y como parte del presente. A la vez, el trabajo que se le otorga a la puesta en escena en cuanto a la visualidad y todo lo que la constituye, es una característica que permite relacionarlo inmediatamente con el arte performance, denotando un interés más plástico.

En síntesis...

Hemos visto que a partir del siglo XX, y especialmente en la época contemporánea que estamos estudiando (desde los años 70 en adelante según Danto) surge una necesidad de renovar y buscar formas nuevas de expresión en el arte teatral. El teatro contemporáneo se instala entonces a partir de una necesidad de romper fronteras culturales y artísticas, por una inquietud de encontrar algo nuevo, renovar y experimentar, buscando otras posibilidades a partir de la puesta en escena y abandonando el texto como fuente primordial y única de creación. Es decir, el teatro contemporáneo le otorga importancia a la teatralidad, a la visualidad y su significancia en la puesta en escena.

En resumen, podemos ver que desde las vanguardias se han establecido otras formas y lugares desde donde contar, distintas maneras de representar, que llegan a alterar y renovar los factores propios de la escena teatral

convencional. *“Se destaca la posibilidad del todo con el todo, de la mezcla sin sentido y de lo inverosímil, al servicio del arte.”*⁷⁴

La búsqueda de nuevos lenguajes y la renovación del arte, cuestionan la función social de éste y quiebran los sistemas aceptados de representación artística. Efectivamente, hay una alteración de las estructuras de las obras, donde destaca *“[...] la libertad de expresión, que se manifiesta alterando la estructura de las obras, abordando temas tabú y desordenando los parámetros creativos.”*⁷⁵

Uno de estos parámetros resulta ser el quiebre de la especialización en pos del trabajo interdisciplinario, fenómeno que rompe con las barreras instaladas del Renacimiento a la modernidad, en donde todas las actividades estaban segmentadas.

Esta nueva visión de trabajo permitió adquirir nuevos conocimientos provenientes de otras especializaciones artísticas, fusionando y ampliando el campo de la creación. Autores contemporáneos como, por ejemplo, Robert Wilson, Lee Breuer, Jorge Lavelli (teatro y música) o Maurice Bejart (danza-teatro) renuevan la escena.

“En cuanto que se enfrenta con el canon institucionalizado del teatro y desarrolla una serie de manifestaciones propias cuya naturaleza inestable supera la fiebre unicultural de lo políticamente correcto para socavar las asunciones esencialistas de todas las construcciones culturales (Gómez-Peña, 1994)”.⁷⁶

Esta libertad se manifiesta en la búsqueda de factores que se unen en el teatro contemporáneo, entretenimiento y eficacia, cuerpo- mente, actor – espectador, instinto - razón, y así sucesivamente en otras dualidades en relación y en conflicto.

⁷⁴ Auñón, Ana Isabel: Artículo Teatro de Vanguardia del siglo XX. <http://www.redteatral.net/noticias-teatro-de-vanguardia-del-siglo-xx-334>

⁷⁵ <http://es.wikipedia.org/wiki/Vanguardismo>

⁷⁶ Grande, rosales Ma Ángeles: *Hacia un teatro global, cultura e identidad en el teatro contemporáneo*. P.9

A partir de todas estas cualidades propias del teatro contemporáneo instalaremos la performance como tema a tratar en el siguiente capítulo, debido a la influencia que esta genera en el teatro actual. Abordaremos una breve historia del arte performance, sus características propias: presentación/representación, espacio, discurso, lenguaje, espectador, cuerpo, etc. y los postulados de dos investigadores cruciales: Richard Schechner y Roselee Goldberg, estableciendo un análisis y la relación entre ambos autores. También, haremos referencia al término *performatividad* como cualidad presente en todas las formas posibles de performance, estableciendo una relación con la performance cultural.

Performance Art

Existe una dificultad en precisar y concretizar el término performance art respecto a la fusión artística que establece, estableciendo una mezcla de conocimientos, visiones, formas, etc. Sin embargo, para establecer un lugar común de comprensión de este concepto, desarrollaremos por una parte lo que remite a la performance y a lo performativo en cuanto a lo social y cultural, para posteriormente señalar lo que es la performance art como manifestación y actividad artística concreta en cuanto a su historia y contexto, como también a su evolución hasta nuestros días.

2. 1 Definiciones de *Performance* y *Performance Art*

En esta investigación nos hemos encontrado con distintos autores que plantean y desarrollan los conceptos de *performance* y *performance art*.

Entre esta gama de investigadores hemos seleccionado a Richard Schechner y a Roselee Goldberg, ya que estos dos teóricos han propuesto estudios e investigaciones en cuanto al desarrollo, la evolución y las características de la performance y han establecido escritos que hacen hincapié en lo que acontece con las performance en el presente. Por otro lado, dentro del campo de estudio teórico de performance, estos autores sobresalen en sus

postulados, debido a que son fuentes muy citadas, de fácil acceso y que poseen traducciones al español.

El investigador Richard Schechner ha influenciado directamente en el desarrollo de la performance, ya que creó el primer departamento de estudios de ésta en la New York University, en donde se realizan experimentaciones artísticas de distintas performances y la aplicación de estas en los trabajos creacionales de los estudiantes, logrando establecer parámetros y formas de desarrollar la actividad performativa. Por otro lado, los estudios de performance de Schechner surgen de ámbitos artísticos, de estudios socio-culturales y de origen ritual, implicando un saber social, una identidad y memoria.

A la vez, se ha tomado a la autora norteamericana Roselee Goldberg como un segundo referente para nuestra investigación, porque es una de las investigadoras más importantes en el estudio de la historia de la performance art, sus características y desarrollo, además de presentar una evolución de la performance como disciplina artística, estableciendo en sus trabajos teóricos una cronología respecto a la evolución de ésta.

2.1.1 Performance según Richard Schechner

Tomaremos en primera instancia el significado de Performance según Schechner debido a que es un término multiabarcador. Luego nos remitiremos al concepto de *performatividad*; una cualidad específica presente en la performance y en el arte performance.

“Los estudios de performance son “inter” en el medio, intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales-y por eso, inherentemente inestables, resistiendo y rechazando toda definición fija.... Aceptar el inter significa oponerse a establecer ningún sistema fijo de conocimientos valores o de temas. Los estudios de la performance son inconclusos, abiertos, multivocos y autocontradictorios. Por esto es muy probable que nunca existan muchos departamentos de estudios de

performance. Más bien, habrá estudiosos de la performance en diversos departamentos.”⁷⁷

Esta noción fue tomada en primera instancia por Richard Schechner, quien propuso el concepto de *performance* para designar procedimientos circunscritos al ámbito teatral y cultural en términos de un binomio que conjuga eficacia simbólica y entretenimiento. Es decir, la actividad contempla la obtención de resultados significativos, reflexivos y de diversión, estableciendo un intercambio.

Se apela a un “otro” ... La performance ocurre cuando hay intercambio o transformación consciente (dure lo que dure) y en este sentido es posible que una obra de teatro típica resulte performativa: será necesaria la intención y la disposición.⁷⁸

Con esto se designan todas aquellas conductas y ritos presentes en la sociedad que tienen un potencial vinculado a estas características, como matrimonios, festividades, deportes o actos políticos.

La performance abarca, según Schechner, todas las artes escénicas, pero también aspectos de la vida cotidiana, el rito, el deporte, etc. Sus estudios se concentran, entonces, en áreas sociológicas, antropológicas, lingüísticas y en las reflexiones respecto al teatro. Efectivamente, los estudios en base a la cultura y los roles sociales insertos en ella tienen directa relación con la visión contemporánea de hacer teatro, porque como bien reflexiona Patrice Pavis hacemos un teatro que no se limita solo al texto, sino que abrimos la posibilidad de crear a partir de otras prácticas espectaculares, prácticas de la vida cotidiana y de otras formas artísticas, un método plural en perpetua elaboración que no se remite a una sola mirada.

⁷⁷ Schechner, Richard: *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Roja. Universidad de Buenos Aires. Argentina, año 2000. P 19.

⁷⁸ Info. Obtenida de <http://funambulosnotas.blogspot.com/2009/05/panorama-de-la-danza.html>

Con respecto al campo de estudio de la performance, Schechner señala:

“...que cambia constantemente, pero que en general abarca cualquier tipo de actividad humana desde el rito, el juego, pasando por el deporte, espectáculos populares, artes escénicas, así como actuaciones de la vida cotidiana como lo son eventos sociales, la actuación de roles de clase, género, los medios masivos y el internet (2002: 2).”⁷⁹

Esta definición nos parece interesante, ya que plantea que entre el arte y la vida no hay escisión; la performance aborda la expresividad humana en distintos ámbitos. El sistema de signos que construye, remite a los elementos connaturales del ser humano y sus relaciones, estableciendo la mimesis como una importante forma de creación.

En relación a esto, otro de los postulados de Richard Schechner corresponde a la *conducta restaurada*, es decir, aquella conducta o acto que se puede reconstruir y repetir, que se puede ensayar. En estos casos, como explicita el investigador, “*aquellas conductas programadas socialmente*”⁸⁰, que involucran reglas de comportamientos de la vida humana y provienen de la realidad. Esta conducta innata finalmente termina por perderse, ignorarse y reproducirse, teniendo directa relación con las acciones (representaciones y presentaciones) propias del teatro.

“La conducta restaurada es simbólica y reflexiva: no es conducta vacía sino llena de significaciones que se difunden multívocamente. Esos términos difíciles expresan un solo principio: el yo puede actuar en otro o como otro; el yo social o trans-individual es un papel o conjunto de papeles. La conducta simbólica y reflexiva es la consolidación en teatro del proceso social, religioso, estético, médico y educativo. La performance

⁷⁹ S. Prieto Antonio: *En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más. (notas para una conferencia)*. Doc. Obtenido de: <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html>

⁸⁰ Pinta, María Fernanda: *El género en escena. Performance y feminismo*. Revista Telón de Fondo N°2, Universidad de Buenos Aires. Diciembre, 2005. P. 3.

significa "nunca por primera vez". Significa "por segunda vez y ad infinitum". la performance es "conducta dos veces actuada".⁸¹

Podemos deducir que la conducta en una performance nunca tendrá la cualidad de ser innata, ya que está intervenida e influenciada por la voluntad de querer imitarla, presentarla, de ejecutarla y mostrarla, dándole cabida a lo representacional, es decir siempre habrá representación en un acto de esta naturaleza. La mimesis siempre estará presente, debido a que las personas siempre buscan y observan en lo que les rodea, en otras personas y lo que está dentro de su mundo, imitan lo que ya está creado.

De este modo se logra establecer un estrecho vínculo entre el concepto de performance de Schechner y el de teatralidad social, ya que con anterioridad señalábamos que la teatralidad social se encuentra inmersa en los aspectos que se observan en cada cultura, y que son únicas de esos lugares, debido a la instauración de conductas establecidas socialmente, mientras que lo performativo se dirige a la ejecución de estas conductas de manera consciente e influenciadas por la sociedad. Ambos engloban aspectos de representación en la vida.

2.1.2 Performance Art según Roselee Goldberg.

*"La performance escapa a una definición exacta o sencilla mas allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas."*⁸²

Esta declaración, emitida por la historiadora Roselee Goldberg, nos remite a los cuestionamientos sobre qué es performance, cuándo lo es, o cuándo alguien dice que lo es. Además, se enfoca en el significado de arte vivo, el cual

⁸¹ Schechner Richard: Restauración de la conducta. Archivo obtenido en <http://www.scribd.com/doc/25402891/schechner-richard-restauracion-de-la-conducta>

⁸² Goldberg, Roselee: Performance Art, Ediciones Destino, Barcelona, España, 2001, p. 9

nosotros asociamos a un arte del presente, del aquí y ahora, en donde el artista está a la vista y que posee la característica de ser un acto fugaz

Según Goldberg, la Performance art tiene sus orígenes a comienzos del siglo XX y se desarrolla como un medio de expresión artística hacia fines de la década de los 70:

“durante este periodo se publicó la primera historia de la performance (1979), que demostraba que había una larga tradición de artistas que empezaban a trabajar en la performance viva como un medio entre muchos de expresar sus ideas...”⁸³

Su desarrollo desde aquella década, se genera por una molestia hacia los límites existentes entre las artes y las formas establecidas de creación a las que éstas estaban sujetas. Estas limitantes provocaron un agotamiento en las propuestas de creación y una crisis en el intento de mantener la “pureza” de cada manifestación.

“La historia del performance art en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte más establecidas, y decidieron llevar su arte directamente al público.”⁸⁴

Así también, estas limitaciones provocaron una necesidad de mostrar al público de forma directa las creaciones artísticas, es decir, la necesidad de establecer una relación con el público, haciéndolo partícipe de la acción, del espectáculo, y convirtiendo al espectador en un receptor activo.

Para lograr esta función activa del público, se necesitó formular al arte desde una perspectiva estratégica, llevó a la búsqueda por generar en el público reacciones, críticas, disgustos, gustos, etc. Logrado a través de la búsqueda de la conciencia del espectador y la manipulación que puede adquirir el artista mismo.

⁸³ Opcit, p. 7

⁸⁴ Opcit, p. 9

“Esta fascinación por la performance como un medio para incrementar la conciencia del público de sus situaciones como víctimas de manipulación – ya sea por los medios de comunicación o por los intérpretes mismos-...”⁸⁵

La performance (explica Goldberg) puede ser entendida de dos formas: como un conjunto de gestos o como teatro visual *“Tipo de escenificación centrado en la producción de imágenes escénicas, [...] en vez de dedicar sus esfuerzos a la comprensión de un texto por parte del espectador...”*⁸⁶. Las performance, entonces, estarían cargadas de imágenes, las cuales construyen mundos a través de la visualización de la representación en la puesta en escena *“La performance puede ser una serie de gestos íntimos o teatro visual a gran escala...”*⁸⁷

Así mismo, la performance tiene la característica de no estar sujeta a una temporalidad, ya que su ejecución puede durar el tiempo que el intérprete desee, puede ser representada las veces que se quiera y creada en base a una improvisación realizada en el momento mismo de la ejecución, o preparada por largos periodos de tiempo.

“... dura desde unos pocos minutos hasta muchas horas; puede representarse sólo una vez o repetirse varias veces, con o sin un guión preparado, improvisado de manera espontánea, o ensayado durante muchos meses.”⁸⁸

Además de este uso de la temporalidad, otra característica de la performance art es que la creación artística puede ser llevada a cabo de forma individual o grupal, utilizando distintas disciplinas y ser representada en un

⁸⁵ Opcit, p. 174

⁸⁶ Pavis, Patrice: Diccionario de Teatro, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2005, p.463

⁸⁷ Goldberg, Roselee: Performance Art, Ediciones Destino, Barcelona, España, 2001, p. 8

⁸⁸Opcit, p. 8

sinnúmero de sitios que se escapan de los lugares de representación tradicional, siendo de interés la utilización de espacios que se transitan en la vida diaria como las calles, las esquinas y lugares a los que se asiste de forma cotidiana como cafés y bares, para la realización del acto artístico.

“El trabajo puede presentarse a solas o con un grupo, con iluminación, música o efectos visuales realizados por el propio artista de la performance, o en colaboración, y representado en lugares que varían desde una galería de arte o museo hasta un <<espacio alternativo>>, un teatro, un café, bar o esquina.”⁸⁹

Esta idea de una especie de ruptura espacial es planteada también por el autor Richard Schechner en cuanto al arte performance.

Schechner alude a la transformación de un espacio físico convencional para la presentación, rompiendo con el uso cotidiano de éste, e instalando nuevos códigos y nuevas formas de utilización de un lugar que posee características propias y que se rige bajo ciertos parámetros impuestos por las normas sociales.

En definitiva este espacio se transforma, se interviene y se construye uno nuevo tanto imaginario como físico, en donde surge un lenguaje propio de la creación artística con sus propias leyes. Un ejemplo de esto sería el llevar un carnaval con música, comparsa, bailarines, mascararas, etc. a un recinto de carácter serio, como el Congreso Nacional.

Así lo reafirma, Goldberg quien señala que debido a la libertad de creación que caracteriza a la performance, el trabajo puede realizarse además de en cualquier espacio físico, con los elementos técnicos que se quiera, con la cantidad de ejecutantes que se necesite y en un tiempo ilimitado.

“De hecho ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su

⁸⁹ Opcit, p. 8

definición particular en el proceso y la manera propios de la ejecución.”⁹⁰

Además la existencia de “libertad” en la creación artística se debe a que la performance se nutre de la reciprocidad que establece con las más diversas manifestaciones artísticas para la creación de nuevas propuestas, y utiliza los medios de comunicación como fuente de información. Estas interacciones que realiza la performance con las artes en una multiplicidad de formas, le permiten experimentar y ampliar las posibilidades artísticas que generan estos cruces en pro de la creación. También permite libertad en el cómo se utilizan las técnicas y propuestas de las distintas disciplinas, a favor del fondo y forma que la performance quisiera adoptar.

“Recorre libremente a cualquier número de disciplinas y medios de comunicación – literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura y pintura, además del video, filme, diapositivas y narración – en busca de material, los despliega en cualquier combinación.”⁹¹

Existe una multiplicidad de relaciones en las técnicas que la performance art utiliza y también en la información de la cual se nutre, sacada desde los fenómenos sociales actuales, personales de los performer y globales. Esto ocurre en función de la relación que se establece de forma directa con el público, dejando de lado los planos de la temporalidad y la espacialidad sujeta a los cánones tradicionales de representación, que anteriormente señalábamos, en cuanto a la libertad del tiempo de ejecución y al uso de espacios no tradicionales.

Cabe señalar que en la creación y ejecución de este arte vivo – como señala Goldberg – es indispensable el cuerpo del performer como medio de

⁹⁰ Opcit, p.9

⁹¹ Opcit, p. 9

expresión de la performance, así también el carácter expresivo, directo y violento de ésta “...Birringer considera indispensable en la performance, aparte del involucramiento del propio cuerpo del artista, su carácter contestatario y transgresor”⁹²

2.1.3 Performatividad

La performatividad o lo performativo es considerado como una cualidad presente en el ámbito artístico y fuera de este, que atraviesa los límites entre la vida real y el arte, entendida por Richard Schechner como un concepto que involucra cualquier acción, evento o comportamiento, y que también corresponde a todo lo que uno puede ver y oír, se presenta en todo los tipos de escenas, en la vida y en el arte.

“Lo performativo permite el análisis de la construcción social de la realidad (incluyendo raza y género), los simulacros, las conexiones entre lo performativo y el performance art (que diluye las barreras entre el arte y la vida).”⁹³

La performatividad es una forma de creación para llegar al producto artístico, debido al estudio consciente que hace de la vida cotidiana, para luego reproducirlo en el arte, estableciendo una fuerte influencia en la creación del ámbito escénico teatral.

...la vida cotidiana también comprende años de entrenamiento, de aprender fragmentos de comportamiento apropiado, de descubrir como ajustar y ejecutar la vida propia en relación con las circunstancias sociales y personales.⁹⁴

⁹² Alcántara Mejía, José Ramón: *Articulaciones protésicas en la frontera del teatro y la performance*. Revista Gestos, año 18, Nº 36, noviembre, 2003.

⁹³ S. Prieto Antonio: En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más. (notas para una conferencia). Doc. Obtenido de <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html>

⁹⁴ Texto Word: *Schechner, Performance, Studies an introduction* . doc. Obtenido de

La performatividad considera el factor comunicacional como parte importante que la constituye y como un mediador entre el público y el performer, en donde la acción es presidida por el discurso, estableciendo un intercambio de algo con el otro, produciendo un efecto en el interlocutor (espectador).

Toma en cuenta todo lo que está presente en un espacio físico y sus relaciones pertinentes: lugar, tiempo, actor y espectador.

Por otro lado, se entiende que la performatividad:

“En definitiva no obvia el contexto donde se desarrolla la creación, sino que propone una comunión entre el objeto y su contexto para lograr que el momento del encuentro se viva como un presente irrepetible por todos los que participan de ese evento.”⁹⁵

Reafirmamos que posee como característica esencial no dividir el acto artístico de la vida y de todos los elementos que pueden contribuir a la creación de este. Es así, como en el teatro, el actor forma parte esencial de su realización, fuera del personaje, borrando los límites entre realidad y ficción.

“...el sentido amplio con que Beatriz Rizk define la performatividad en relación a «obras que presentan rupturas y cuestionan los límites entre los géneros (teatro/performance), el arte y la vida (representación/ realidad, espectáculo/público) y que presuponen una posición crítica del autor/actor con respecto al material que utiliza».”⁹⁶

www.javeriana.edu.co/Facultades/Artes/institucion/.../Textos.doc

⁹⁵ Aros, Paula, Piriz, Trinidad. *Performatividad*. Archivo obtenido de la revista: Estudios teatrales Aplicados. www.estudiosteatrales.cl

⁹⁶ Carvajal, Fernanda: *Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina*. Doc. Obtenido en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812009000100005&script=sci_arttext#t25

La performatividad, como forma de presentar, toma en cuenta el tiempo presente, el aquí y ahora de la acción, como también las posibles variables inmersas en el contexto de presentación y la construcción social de los implicados, produciendo una situación dinámica, en donde se pone en juego el rol del actor en escena y su posibilidad de improvisación. La posibilidad de improvisar siempre estará presente, debido a que existen factores que no están calculados dentro de la performance, como la reacción del público, que repercute en el actuar del performer, puede llegar a sorprenderlo y condicionarlo.

Por otro lado está el factor espacio, si se trata de una performance en un espacio público, también incidirá en la actuación del performer, debido a que hay elementos distractores que están juego; autos, sonidos, las personas, perros, policías, etc.

Finalmente, a modo de conclusión, consideramos que tanto el arte performance como la performance cultural encuentran sus convergencias en la connotación de *performatividad*, aludiendo a una acción presente, atribuyendo importancia a la reciprocidad que se establece entre un actor y un espectador, en donde ambos conjugan la performance, como también a un discurso, a un espacio en común, a una presentación.

2.2 Breve Historia de la *Performance Art* y sus manifestaciones

Es importante - al mismo tiempo que establecemos definiciones de lo que es la performance - entender el contexto de ésta en cuanto a su historia, a su evolución a través del tiempo, a las corrientes artísticas que la precedieron y que la establecieron como una forma de arte concreta, con características propias de un estilo y a las distintas manifestaciones que de ésta se generaron.

La historia del performance art tiene sus inicios a principios del siglo XX, pero autores como la ya citada Roselee Goldberg indican que la aparición de las performance fue anterior a esta fecha. La investigadora “*Lo sitúa en el Ubu Rey de Alfred Jarry, a fines del siglo XIX y con las veladas futuristas a principios del siglo XX*”⁹⁷, que a nuestro parecer es el siglo de la experimentación artística-teatral y de la revolución cultural.

... desde 1900, cuando un número de creadores escénicos- Craig, Reinhardt, Meyerhold, Tairov, Piscator, Brecht o Artaud, entre otros – experimentaron con la transformación del teatro, en general del arte, como un elemento fundamental de la revolución cultural, cuestionando las convenciones del naturalismo, simbolismo – ilusionismo y proponiendo un regreso a los orígenes del teatro situado en el “movimiento corporal” (Craig) y la “acción real” (Artaud)...⁹⁸

En esta época, habría un antecedente importante de considerar, que es el futurismo: esta corriente “*abrió las posibilidades para desarrollar la ruptura de los paradigmas en el arte plástico*”⁹⁹ y a través de Marinetti, su líder, se comenzaron a organizar las veladas futuristas: encuentros poéticos, teóricos de protestas.

Por su parte, el movimiento Dadá y la Bauhaus fueron continuadores en el desarrollo de las performance y antecesores de lo que posteriormente sería el Arte Conceptual

⁹⁷Grumann Sölter, Andrés, *Performance: ¿Disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales*, III Ensayos e investigación, Revista Apuntes N° 130, 2009, Chile, p.129

⁹⁸Opcit, p. 130

⁹⁹ <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/lineas-precursoras-del-performance-art.html>

“El Dadá anticipó expresiones conceptuales del performance con los artistas que se reunían en el Cabaret Voltaire en Zurich, Suiza, en 1916. Así mismo, la Bauhaus en Alemania produciría en la década de los veinte obras precursoras de índole conceptual en vivo.”¹⁰⁰

A mediados de los años 60, el arte conceptual aparece como manifestación artística, lo cual es otro antecedente importante a considerar. El arte conceptual planteaba la importancia de la “idea” dentro de la obra de arte y la forma para representar dicho concepto “*El objeto artístico, e incluso los materiales, eran algo secundario respecto a la idea planteada.*”¹⁰¹ Primaba entonces en el arte conceptual la “idea” por sobre los aspectos formales de una obra artística, prevaleciendo el “sentido” de la obra por sobre la “forma” de ésta.

Esto produjo un problema, ya que los artistas habían dado mayor implicancia al concepto y a la experiencia que conllevaba la creación artística, pero la manualidad de ésta era de menor relevancia, se generaba un problema de que “¿qué es arte y que no lo es?” y un estancamiento en la forma de mostrar la creación artística.

La necesidad de los artistas visuales, en primera instancia, de plasmar sus obras de arte más allá de la pintura y del lienzo, y de generar una renovación en la forma de mostrar una obra de arte, los lleva al *Action Art*, creación del artista en un plano donde prima la acción.

“Yves Klein en 1960 con “Living Brushes” extendía sobre el lienzo cuerpos desnudos femeninos untados de pintura, dejando su marca como la acción misma de pintar en esa actuación. Manzoni se presentaba firmando varios individuos convirtiéndolos

¹⁰⁰ <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/lineas-precursoras-del-performance-art.html>

¹⁰¹ C. Morgan, Robert: Del Arte a la Idea: Ensayos sobre arte conceptual, Ediciones Akal S.A, 2003, Madrid, España, p. 12

en esculturas vivas. Y múltiples obras de Joseph Beuys respondían a la caracterización de "Action".¹⁰²

Esto llevó a los artistas a la búsqueda de encontrar un arte vivo en la obra de arte, otorgando importancia a la naturaleza de ésta y a la forma de representación.

La importancia que tiene el traslado de la pintura desde el lienzo hacia la búsqueda de nuevas formas de ser manifestado, implicó una ruptura a gran escala de la manera tradicional de "hacer" pintura, ya que ésta cobró vida en otras formas de ser representada, que ampliaron las posibilidades de percepción y sensibilidad más allá del pincel. Por ejemplo el movimiento del cuerpo como instrumento para la creación pictórica poseía más expresividad que el lienzo y el color mismo, como también, la creación de pintura sin pintura, como es el caso de la utilización de sangre, elementos inorgánicos, etc.

El arte vivo propuso la idea de percibir la performance artística como un *collage* y la presentación de la actividad artística a través de formas teatrales *"una forma de teatro en la cual <<uno junta partes a la manera en que se hace un collage>>"*¹⁰³.

Es importante señalar que la expansión de la plástica desde el lienzo - como forma de expresión única - hacia nuevas formas de representación, se desarrolló a través de cruces con el teatro, así como la apropiación de elementos teatrales para la creación y escenificación de la pintura. En definitiva se produce la posibilidad de creación total y un primer cruce con el teatro.

El arte vivo y de acción implicó una interrelación directa entre el artista y el público al momento de la creación artística. Esta participación activa de los

¹⁰² <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/lineas-precursoras-del-performance-art.html>

¹⁰³ Goldberg, Roselee: Performance Art, Ediciones Destino, Barcelona, España, 2001, p.128

espectadores y la importancia de éstos en la performance, desembocó en una manifestación de la performance, denominada *Happening*

“<<El teatro, entendido cada vez más, incluso antes de Artaud, no como un espacio destinado a la ilustración del texto y sometido a la supremacía de lo escrito, sino como lugar por excelencia del contacto físico entre actores y espectadores, ¿no nos proporciona acaso un espacio privilegiado para experimentar un retorno a la autenticidad de las relaciones humanas?>> (Borie, 1980, Pág. 345). El teatro de participación, la búsqueda de un happening colectivo o la performance autobiográfica extraen de esta fuente la autenticidad que ha de permitir la comunicación teatral”.¹⁰⁴

El happening corresponde a un evento, suceso u ocurrencia que es improvisado en su ejecución “*no tiene argumento, aunque si una acción, o mejor aún, una serie de acciones y sucesos.*”¹⁰⁵, al no tener un argumento y ser de naturaleza improvisada, los happening están siempre en tiempo presente y la duración de aquellos, están sujetos a lo impredecible de la ejecución de la creación, así como al grado de eficacia que logra diferenciando entre un espectáculo y otro.

“La duración de un happening es imprevisible; puede durar entre diez y cuarenta y cinco minutos {...} la im-previsibilidad de duración y de contenido de cada happening diferente es esencial a su eficacia.”¹⁰⁶

La idea de improvisación y la relación directa que se establece con el público, hacen que la percepción de un espectáculo llevado a cabo sobre un escenario tradicional - en donde existen distancias entre el actor y el espectador

¹⁰⁴ Pavis, Patrice: *Diccionario del Teatro*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2005, p. 44

¹⁰⁵ Sontag, S. (1996) “Los happenings: un arte de yuxtaposición radical”, en Sontag, S., *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara. p.340

¹⁰⁶ Opcit, p. 343

– desaparezca, y de paso a la interacción directa entre los partícipes, principio fundamental de los Happening.

“Cuanto ocurre en los happenings no hace sino seguir la receta de Artaud de un espectáculo que elimine el escenario, es decir, la distancia entre espectadores y actores, y <<envuelva físicamente al espectador>>.”¹⁰⁷

Paralelamente a la aparición del Happening y también a este rechazo que se instauró hacia la utilización limitada del lienzo y al pincel; se comenzó a trabajar el cuerpo como nuevo material de arte dispuesto para la creación, desarrollándose otra manifestación de la performance denominada: *Body Art*.

El Body Art o *arte del cuerpo*, es la utilización del cuerpo humano por parte del artista para la representación, aludiendo tanto a las posibilidades físicas que el cuerpo puede entregar, como también a las percepciones que de éste se abstraen. “*En el Body Art se atiende tanto a la propia materialidad del mismo cuerpo como a su dimensión perceptual.*”¹⁰⁸

El body Art es un retorno a la experimentación corporal que adquiere fuerza en el arte contemporáneo y que se acerca hacia una diversidad de estilos que utilizan el cuerpo como eje fundamental.

“El retorno a la experiencia corporal no es algo privativo de lo que podríamos llamar experiencias plásticas –aunque ya sea de un modo impropio–, sino de diversos movimientos contemporáneos, sobre todo los de la tradición teatral basada en los gustos del NO, Kabuki japonés, hasta el Living Theatre, desde Grotowsky a José Luis Gómez y la pantomima en general.”¹⁰⁹

¹⁰⁷ Opcit, p. 354

¹⁰⁸ Marchán Fiz, Simón: Del Arte Objetual al arte de concepto, Ediciones Akal, Madrid, España, 2009 p.238

¹⁰⁹Opcit, p.238

Las experimentaciones con el cuerpo en las presentaciones de performance, llevó a los artistas a enfrentarse con el límite de sus posibilidades, por ejemplo, con su capacidad de resistir el dolor. Esta acción cargada de significado y de potencia física emocional adquiere valor por el riesgo que esta implica, por mostrar al desnudo el ser humano y por el grado de verdad que la caracteriza.

Así como se desarrolló la utilización del cuerpo como objeto en la experimentación propia y personal de los artistas en las performances, también se desplegó la idea de la utilización del cuerpo como un elemento en el espacio

“Al mismo tiempo que esos artistas estaban trabajando en sus cuerpos como objetos, manipulándolos como si fueran una pieza de escultura o una página de poesía, otros desarrollaron performances mas estructuradas que exploraban el cuerpo como un elemento en el espacio.”¹¹⁰

La creación de performances más estructuradas en función de las posibilidades que generaba la utilización del cuerpo fueron propuestas en distintas formas como: la utilización del cuerpo en relación al ritual, a la escultura, a la estética punki y al concepto de autobiografía.

“el examen de las apariencias y los gestos, además de la investigación analítica de la tenue línea entre el arte de una artistas y su vida, se convirtió en el contenido de un gran cuerpo de obra a la cual se hace referencia de manera aproximada como <<autobiográfica>>.”¹¹¹

La importancia de la autobiografía radica en la utilización de elementos y experiencias propias del artista para la creación artística “varios artistas recrearon episodios de su propia vida, manipulando y transformando el material en una

¹¹⁰ Goldberg, Roselee: Performance Art, Ediciones Destino, Barcelona, España, 2001, p. 159.

¹¹¹ Opcit, p. 172

serie de performances...”¹¹² y también, en la cercanía que se logra entre el espectador y performer.

“Las performances autobiográficas eran fáciles de seguir y el hecho de que los artistas revelaran información íntima acerca de ellos mismos establecían una empatía particular entre el intérprete y el público.”¹¹³

La autobiografía tiene mucha importancia en la performance, ya que esta característica de ser una recreación de la propia vida del intérprete le hace ser distinta al teatro. En nuestra disciplina, los actores ejercen ciertos roles de acuerdo a las características de los personajes, en cambio dentro de la performance el rol que cumple el intérprete es el de él mismo representándose.

Es importante hacer hincapié en el concepto de autobiografía, ya que implicaría - para nosotros como actores - que la interpretación en una obra de teatro provendría desde el discurso del actor, se suprimiría el personaje, se relatarían las historias propias de cada artista y no existiría la posibilidad de mostrar otras realidades ajenas a la nuestra, no podríamos en el teatro “hacer como”.

En la actualidad la performance art se ha desarrollado en relación a los medios de comunicaciones y a las tecnologías: *“en los primeros años de la década de 1990 los entresijos de inventar maneras de incorporar la tecnología al escenario estaban en su mayor parte en manos de artistas experimentados.”*¹¹⁴

Esta cita anterior señala que sólo los artistas experimentados en tecnología podían utilizar éstas al servicio de la puesta en escena, pero actualmente con el inmediato acceso a la información, la masificación de las tecnologías y la búsqueda en simplificar la utilización de éstas, permite que una mayor cantidad

¹¹² Opcit, p. 172

¹¹³ Opcit, p. 174

¹¹⁴ Opcit, p. 221

de artistas puedan hacer uso de las nuevas tecnologías para la creación artística personal.

El numero ascendente de artistas, el aumento en el acceso al uso de las tecnologías, la rapidez y facilidad de adquirir información sobre cualquier tema, han sido factores importantes en el desarrollo de la performance en el siglo XXI, que mantiene a través del tiempo el sentido de innovación, rebeldía y provocación *“el performance art continua siendo una forma reflexiva y volátil que los artistas usan para responder al cambio.”*¹¹⁵

2.3 Características generales de la Performance Art

Según los postulados de Roselee Goldberg y Richard Schechner investigaremos las características del arte performance, abordando las cualidades que creemos son aplicables a la puesta en escena del teatro contemporáneo, estableciéndose una relación entre performance y teatro. Llegamos a esta selección, luego de haber analizado ambas prácticas artísticas, y de haber pasado por un proceso de estudio y comparación, lo que nos permitió distinguir factores aplicables para ambas ramas, llegando a conclusiones que se irán develando en lo que resta de la investigación.

2.3.1 Relación co- presencial y directa entre espectador/ejecutor

La relación que se establece entre el objeto artístico (performance) y el espectador es imprescindible, debido a que el acto en sí no tendría significancia y no se solventaría si no están presentes o no se relacionan estas dos partes. Se establece una dependencia recíproca.

¹¹⁵ Opcit, p. 226

La performance produce una atracción particular, la novedosa fusión (espectador/ejecutor) que puede construirse en los actos de performance puede causar un efecto cautivante en el público.

“Como resume Alfonso del Toro, la hibridez adquiere varias formas. Como un encuentro de colectividades que congregan diferentes manifestaciones culturales, étnicas, religiosas, etc. Como el entrecruzamiento de sistemas diversos signícos de orden estético (literatura, teatro danza, etc.) de orden comunicativo (medios electrónicos, digitales, visuales, etc.) de orden de objetos y materiales (papel, colores, etc.) de orden semiótico (lingüística), de orden corporal, etc.”¹¹⁶

Esta relación espectador/ejecutor tiene significancia y mayor fuerza ya que se produce de forma global en todos los sistemas signícos que relacionan a uno con el otro. Es decir, la interacción o comunicación que se establece entre estos es enriquecida ya que a nuestro parecer apunta hacia una forma permeable de hacer arte, de intercambiar visiones propias del espectador y el performer, dentro de un contexto y colectivo, rompiendo con ciertas convenciones del arte que han sido establecidas y que podrían delimitar la acción del performance. Un ejemplo de estas limitantes sería el establecer un margen de división espacial entre público y espectador, quitando la posibilidad de invadir su espacio o de establecer algún tipo de intercambio.

Estas convenciones a las que hacemos referencia, se basan en el punto de vista o la mirada que se establece tradicionalmente hacia el objeto artístico, en donde el espectador manifiesta un estado de contemplación, sin involucrarse o relacionarse directamente con lo que está viendo. Esta condición tiene concordancia con el objetivo que se plantea el creador/ejecutor del acto

¹¹⁶ Alcántara Mejía: José Ramón. *Articulaciones protésicas en la frontera del teatro y la performance*. Revista Gestos, teoría y práctica del teatro hispánico. Año 18, Nº 36, noviembre. 2003.

artístico, en la visión que tenga de este, las necesidades para construirlo y en el discurso inmerso.

La performance se escapa de estas limitaciones, debido a las características propias de sus montajes, permitiendo una mayor aproximación e intercambios entre quien ejecuta el acto artístico y el espectador. La forma como se aborda el espacio físico, los elementos que se escogen a utilizar y la construcción del espacio imaginario propio de las performance pueden ayudar a esta inter-relación, dejando a un lado la visión purista de las artes y ampliando la posibilidad de creación y de ejecución.

“Nos encontramos en este terreno intermedio, precisamente porque nos garantiza libertades espaciales que a menudo se nos niegan en otros espacios donde somos meramente *insiders* temporales. En este sentido, somos desertores de la ortodoxia, embarcados en la búsqueda permanente de un sistema de pensamiento político y una praxis estética más incluyente.”¹¹⁷

Esta relación entre público y el ejecutante performer, logra establecer una comunicación más dinámica a través de esta dependencia existente entre ellos y la co - presencia que se genera en el momento de la representación artística.

“La copresencia implica la presencia psicofísica de al menos dos sujetos, uno que ostenta su cuerpo (cuerpo como cuerpo en acción, cuerpo en movimiento, cuerpo en vida, cuerpo-mente, cuerpo-voz) y otro que se predispone a la apreciación.”¹¹⁸

La copresencia implica la necesidad de establecer reciprocidad entre quien ejecuta un acto y quien lo observa, crear la convención del espectáculo y

¹¹⁷ Gómez Peña, Guillermo: *En defensa del arte del performance*. Artículo de la Revista Conjunto 132, abril. Revista de teatro Latinoamericano.

¹¹⁸ Contreras Lorenzini, María José: *Practica performativa en intercorporeidad: Sobre el contagio de los cuerpos en acción*, Revista Apuntes, Nº130, 2009, III Ensayos e Investigación, Chile, P.150

en el “aquí y ahora”. Esta relación entre dos cuerpos presentes y tangibles, genera el espacio propicio para la copresencia. Esta necesidad de establecer la relación entre los cuerpos de los participantes, de quien ostenta y quien aprecia, es explicada a través de un sistema intercorporal *“supera los límites epidérmicos de sus participantes, se trata de un sistema que engloba y supera los cuerpos individuales”*¹¹⁹.

Este sistema es efectivo, ya que se logra establecer intercambios de información, estados emocionales reales, sensaciones fuertes, experiencias, acciones internas y externas de todos los intérpretes. Permite un intercambio de energías directo entre espectador y actor, la aparición del rito como el “encuentro continuo entre la imaginación y la memoria trasladadas como un doble acto en el cuerpo”¹²⁰ y el lugar donde se suscitan los efectos reales, creando un espacio imaginario a partir de lo que sucede en escena, a través de las imágenes que se producen.

Vale mencionar que los medios de comunicación actuales: tv, radio, internet, etc. no propician la relación entre un emisor y receptor hacia un acto co-presencial, por el solo hecho de no establecer una correspondencia directa, presente y física entre ambos. Aún así, creemos que como son medios de comunicación masivos y cada día más preponderantes y manipulados por más personas, pueden ser efectivos, ya que cualquier tipo de mensaje podría alcanzar un gran impacto, llegando a muchos espectadores, como también generar un mayor interés de recepción.

Sin embargo, debido a la fugacidad característica de estos medios, se hace difícil detenerse en aspectos de gran significancia a nivel emocional, sensorial u de otro tipo, aquellos factores trascendentes que solo el contacto directo y físico permite que se produzcan, que perduren, siendo irremplazables.

¹¹⁹ Ibid., p.149

¹²⁰ Schechner, Richard: *The Future of ritual*, Routledge Editorial, New York, 1995, p.263 (encounter between imagination and memory translated into doable acts of the body)

Por otro lado, el factor de intimidad se hace patente tanto detrás de una pantalla como en el público presente, pero abordado de distintas aristas. Con el contacto directo no hay posibilidad de que el observador huya, evada o se esconda de lo que ve, y por más que quiera, de lo que siente. En cambio, detrás de una pantalla no hay nadie que lo mire, puede expresarse libremente sin sentirse observado, y por lo mismo puede rehusar y evadir lo que ve, adoptando una posición más pasiva sin involucrarse en el acto que se le está presentando.

La pasividad y seguridad del espectador en otras artes escénicas se modificó radicalmente, el espectador asistía no a una representación condicional –en la que tenía que conocer los símbolos para saber que se estaba representando- sino que además tenía que participar e involucrarse en la representación a través de su propia experiencia y de la toma de conciencia de la influencia que tenía el propio espacio en el desarrollo del performance.¹²¹

En esta nueva lógica de la presencia, en donde los medios intervienen y no permiten la relación física entre emisor/espectador, sucede que el receptor es un decidor de lo que ve, de lo que pueda ocurrir. El espectador se transforma en un usuario consumidor, quién maneja lo que quiera presenciar, lo cual no permite que aparezca un factor sorpresa para él y por lo mismo, puede llegar a anularse la posibilidad del riesgo presente en la co-presencia performática y teatral, humana tradicional.

Muchos performer buscan en los medios de comunicación mostrar sus performance a un espectador anónimo, como por ejemplo, Stelarc, cuya performance *Parasite visions. Alternate, intimate and involuntary experiences* consistía en mostrar su acto a través de la web, por medio de una pantalla y conectando un mecanismo a su cuerpo que le permitía reaccionar a todos los estímulos provenientes de computadores de diferentes lugares del mundo, es

¹²¹ Springer, José Manuel: Performancelogía. Doc. Obtenido de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/performance-e-internet-jos-manuel.html>

decir, si en Afganistán presionaban una tecla con tal función, Stelarc era capaz de recibirla y llevarla a su cuerpo.

En lugar de plantear Internet como una forma de satisfacer anticuados deseos metafísicos de descorporeización, ofrece, por el contrario, poderosas estrategias individuales y colectivas para proyectar la presencia y la consciencia del cuerpo. Internet no acelera la desaparición del cuerpo y la disolución del yo; más bien, genera nuevos acoplamientos físicos colectivos y una gradación telemática de la subjetividad.¹²²

Parasite Visions de Stelarc nos permite cuestionarnos sobre el nivel de comunicación y de interacción que se establece por medio de internet, en donde no se propicia la co-presencia, y se intercede una pantalla y cables entre dos personas. Aún así se presentan reacciones frente a estímulos por parte del artista y el espectador, generando respuestas a nivel sensorial. Desde otra perspectiva, el impedimento de ver al otro puede propiciar una mayor desinhibición de respuesta por parte del espectador, ya que este se encuentra oculto en las formas que el estime posible. Es por esto que nos cuestionamos la función predominante de los medios tecnológicos y de comunicación de hoy en día, que de alguna forma permiten una relación inmediata, un acercamiento entre dos o más usuarios desde donde quiera que se encuentren, sin establecer un contacto cercano físico, pero aún así, sucede un intercambio de emociones, sensaciones, etc; como sucede con el cine. La diferencia reside en que el contacto físico y presente con lo que uno ve, permite discernir con mayor claridad la verdad de las cosas, ya que todo está expuesto, hasta el más mínimo detalle, sin la opción de borrar errores, lo que implica mayores riesgos. Por otro lado, la copresencia permite el contacto físico más allá del contacto visual, es decir de piel, de tocar, y de sentir algo o a alguien, permitiendo una experiencia corporal.

¹²² Stelarc: Visiones parásitas: experiencias alternantes, íntimas e involuntarias. Info. Obtenida de <http://www.mecad.org/e-journal/archivo/numero1/stelarc.htm>

De este punto, relación entre espectador y performer se desprende otra característica propia de la performance: representación y presentación o relación entre ficción y realidad.

2.3.2 Presentación-representación (Realidad/ficción – Verdad/Mentira)

Para comenzar con este tema, plantearemos un marco de comprensión para los conceptos de presentación y representación, de la mano a los términos de realidad y ficción, y verdad/mentira en el terreno de la creación artística contemporánea.

“Realidad (del latín realitas y éste de res, «cosas») significa en el uso común «todo lo que existe»...el conjunto de las cosas tal cual son percibidas por el ser humano”¹²³. Estas son experimentadas por todos nuestros sentidos. La realidad es construida por un común acuerdo (manifestado culturalmente en primera instancia por el lenguaje) y que está presente en el imaginario de cada individuo, pero que puede surgir a partir de un acuerdo colectivo.

“No existe una realidad única y uniforme, previa y externa, ya que la realidad como tal es una construcción cognitiva hecha a partir del lenguaje y la cultura”¹²⁴. Cada cultura, entonces, tiene su propia construcción de la realidad, debido a que esta tiene validez por el conocimiento que cada una posee. Como también tiene eficacia cuando un grupo de poder decide lo que es real.

Desde la óptica performativa, la realidad se construye de dos formas: primero, como una ejecución física, activa y en tiempo presente del intérprete al servicio de la creación; y también, como una construcción visual y perceptiva, es decir puede ser entendida por nuestros sentidos.

¹²³ Info. Obtenida de <http://www.definicion.com.mx/realidad.html>

¹²⁴Trancón, Santiago: *Realidad y realismo en el teatro*. Instituto Calderón de la Barca. Doc. Obtenido de <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01474060877973028932268/030376.pdf?incr=1>.

Esta forma de ejecutar física, activa y en el momento presente, es una característica propia de la presentación. A través de ésta se puede generar una idea de verdad en el otro (espectador); él puede percibir como real lo que está sucediendo, debido a que existe una relación tangible con el presente, con lo que ve y puede comprobar.

Por otro lado, en la presentación también pueden generarse cuestionamientos sobre la verdad del acto, dependiendo de la interpretación que haga el espectador sobre lo que ve, teniendo en cuenta la subjetividad y la credibilidad de cada uno. *“Se retoma así un debate sobre la realidad del arte, su verdad y su mentira, que ha acompañado toda la modernidad artística.”*¹²⁵ La mentira se genera porque surge cierta desconfianza, duda o sospecha de lo que ve, falta de credibilidad.

En relación a esto, podemos decir que las teorías de la verdad son ampliamente debatidas, no hay una definición exacta de esta, pero si podemos relacionarla con la fidelidad y la confianza de los hechos, con la credibilidad que se le otorga a algo u alguien. La verdad puede considerarse subjetiva cuando es uno el que la defiende, la cree y tiene el poder de decir lo que es verdad, según su criterio. Como también puede considerarse objetiva cuando es un acuerdo mutuo o colectivo, cuando esta puede avalarse por la masa o por quienes construyeron los criterios de lo que es verdad.

La verdad en el ámbito artístico se puede encontrar a partir de lo que la obra propone dentro de su mundo ficcional. Todo lo que pueda ocurrir dentro de esta y sea considerado creíble, se somete a leyes que esta misma ha establecido como base o soporte para su construcción. Efectivamente, en relación a esto el concepto más apropiado es el de *verosimilitud*. Lo verosímil es lo que cabe

¹²⁵ Renjifo, Fernando et Al: *Éticas del cuerpo. Cuerpos, política y sociedad: Una cuestión de ética*. Editorial Fundamentos, España, 2008. P 55.

esperar dentro de la representación, estableciendo una relación con el mundo real, pero siempre manteniendo fidelidad a las leyes que establece la obra artística, sin importar cuán volátil sea en su creación.

En cuanto a una definición de mentira; se entiende por:

“Cosa que se dice, sabiendo que no es verdad, con intención de que sea creída... Freud: “La mentira se construye juntamente con el lenguaje y los pensamientos de los demás. La mentira, pues, construye un espacio interno, una intimidad y, además, se aprende por imitación.”¹²⁶.

Estas dos nociones de mentira se complementan, ya que la primera se remite a la finalidad, introduciendo a la verdad como meta, y la definición de Freud apunta a la necesidad de un otro presente para que se produzca.

“Mentir ha dejado de ser algo que pertenezca a la moralidad y se convierte en desviación consciente de la realidad que se encuentra en el mito, el arte y la metáfora. Mentir, en el terreno de la estética, es simplemente el estímulo consciente e intencional de la ilusión; nuestra grandeza reside en la suprema ilusión, pues ahí es donde somos creadores.”¹²⁷

En relación al tema de la representación, la performance es arte vivo realizado por un artista, y al igual que el teatro posee un carácter mimético *“lo que implica tomar como referente algún tipo de realidad a la que se representa.”¹²⁸*, este carácter es obtenido directamente de la realidad del

¹²⁶ Radrigán, Valeria: Apuntes de ficción. Documento Word, obtenido de la profesora guía de esta memoria.

¹²⁷ Vásquez Rocca, Adolfo: El giro estético de la epistemología. La ficción como conocimiento, subjetividad y texto. Aisthesis Nº39. Instituto de Estética Universidad Católica de Chile. P. 56

¹²⁸Trancón, Santiago: *Teoría del Teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, Editorial Fundamentos, España, 2006, p.299

performer, o como bien lo resuelve Aristóteles con la mimesis, corresponde a la imitación de las acciones del hombre. Se podría decir que el hombre siempre será una mimesis del hombre, debido a que este se constituye a imagen de otro.

En definitiva siempre existirá representación en la cultura, forma consciente o inconsciente de imitación, como bien lo explicitábamos a través de Villegas en el capítulo anterior, haciendo referencia a la teatralidad social.

La representación, en relación a esta definición de mimesis, entendida también como la reconstrucción de mundos a partir de lo que abunda en la naturaleza, es una interpretación del mundo exterior.

En relación a esto podríamos encontrar directamente vinculada la noción de ficción:

... es ficción lo que resulta de la invención o la recreación de un autor, lo que finge acciones o acontecimientos imaginarios que pueden o no ser semejantes a los reales. Pero, para que este mundo ficcional se sostenga, se mantenga en pie, debe ser verosímil, es decir, creíble, aceptable para el lector, debe poder establecerse un pacto entre autor y lectores, un pacto en el que se acepta como real aquello que es invención...¹²⁹

Ficción es aquello que puede nacer de la imaginación pero se presenta como algo posible y real, corresponde a una construcción de mundo alternativa y única, que posee sus propias leyes. Se manifiesta en la literatura, en el cine, los comics, tv, radio, etc, en toda forma artística. En algún sentido siempre tendrá relación con el mundo en que nos encontramos, según su forma de operar y lo planteado anteriormente en el concepto de verosimilitud.

¹²⁹ De la Forja, Irupé. *Concepto de ficción, verosimilitud, función estética e instituciones*. Info. Obtenida de http://www.forjadores.net/index.php?option=com_content&task=view&id=91&Itemid=72.

Su lógica interna si es independiente, es una independencia en cuanto a que gira a su ritmo y a su modo, pero la esencia de las proposiciones es la misma que en la lógica cotidiana de nuestra vida, su forma de operar recuerda a la nuestra. Así es como entendemos a la obra. Así es como se logra que nos hable a nosotros.¹³⁰

De esta forma, toda representación posee ficción, y toda ficción se construye en relación a lo que habita en el mundo real. Todos estos factores poseen un grado de subjetividad, como mencionamos anteriormente, ya que la construcción de una representación depende de la visión propia de cada creador, de su interpretación de la realidad.

La performance, así, utiliza de forma constante el cruce entre los planos de la realidad y la ficción. *"La ficción es una representación, una recreación que utiliza la mentira como medio y la verdad como meta..."*¹³¹

La ficción dentro del arte performance se puede apreciar en su presentación, en el acto artístico en sí. En los elementos que la constituyen estéticamente, en su creación de mundo y los símbolos inmersos. Evidentemente existe una preparación y una elección de estos símbolos para construir la obra artística y un nuevo mundo, elementos provenientes de la imaginación de un creador y que ayudan al espectador a entender algún significado y probablemente a relacionarlos con su realidad.

Sin embargo, en general en la performance no es posible encontrar una ficción más allá de lo mencionado. La idea está en generar una instancia

¹³⁰ Álvarez, Domingo: Revista Comunicología, Indicios y Conjeturas. ArtículoNº9. La verosimilitud en el cine. Doc. Obtenido de http://revistacomunicologia.org/index.php?Itemid=100&id=225&option=com_content&task=view

¹³¹ Info. Obtenida de <http://ivansainzpardo.blogia.com/2008/011801-la-ficcion-y-la-mentira.php>

presentativa de acción real, por lo que desde esta perspectiva podríamos entender que ni representación ni ficción son características predominantes en una performance.

La performance está en continua alternancia entre lo ficcional y la realidad, y también entre la verdad y la mentira. Toda presentación de performance siempre conlleva lo representacional. Estos juicios y aseveraciones son realizados por parte del público, debido a la cercanía, contemplación y participación que realiza con la performance, y a la interpretación que este concibe.

La diferencia que se establece entre presentación y representación en la performance art, desde otro punto, se debe a la participación del actor o performer en la escena, ya que este es el que acciona y comunica, emitiendo un discurso desde sí mismo, no desde un personaje. *“Hacia la anulación del personaje, de la ficción. El autor debe retratarse en el papel, en la escena, en el acto performativo...”*¹³².

Aún así, representación y presentación están siempre involucradas, debido a que existe la voluntad de dar a conocer la realidad propia del performer dentro de un acto artístico, su propia construcción de mundo a los ojos de los demás, se muestra un tratamiento estético en una escena, en un espacio, en un contexto en el cual está presente, el cual vivencia pero que no es parte de su vida cotidiana, y que además como toda obra de arte, se consuma con la presencia de un espectador.

El performer se expone, como persona íntegra plasma sus ideologías, sus conflictos y su cuerpo, arriesgando todo su ser. Lo que él quiere contar se mezcla con lo privado.

¹³²Burgos, Juan Claudio: *Construcción de un discurso trágico contemporáneo. El trabajo performativo de Angélica Lidell*. III ensayos e investigación. Revista Apuntes N°130, 2009. P.95.

“el autor se quita la máscara del tiempo y el espacio ficticio y se presenta desabrigado ante una audiencia que demanda a su vez una confesión única, un punto de vista singular, una vivencia. (Liddell, Un minuto 69)”¹³³

Esta característica propia de la performance también se manifiesta en el teatro, pero hasta cierto punto. Si bien ambas son representacionales, existe un mayor grado de ficción o de construcción alternativa de realidad en las obras teatrales, que en el arte performance, porque como mencionamos anteriormente, el ejecutor de esta última no se presenta como un personaje, se representa a sí mismo.

Desde esta perspectiva, en el teatro aún se manifiesta generalmente el ilusionismo. Por otro lado, la obra teatral suele representarse varias veces de la manera más cercana posible a la que se fijó y se ensayó, en cambio en la performance se apela a una improvisación y a una sola ejecución, aunque este factor es aplicado en la teoría, pero relativo en la práctica, debido a que en la actualidad han habido performance de artistas connotados que se han realizado de formas reiteradas, en distintos espacios, etc; cuyos intereses se escapan de la fugacidad y espontaneidad que caracteriza a este arte.

2.3.3 Nuevos enfoques del Lenguaje

El lenguaje como forma de construcción en la performance se constituye en base a la utilización de otros lenguajes en la escenificación performativa, así como el uso del cuerpo, las artes visuales, entre otras; enfatizando en la no

¹³³ Ibid.P.96

utilización del lenguaje verbal, prescindir del uso de la palabra por sobre otros lenguajes, sin restar importancia o eliminar a éste.

“Renunciar al teatro de la palabra, en aras de la recuperación y la consolidación de otros sostenidos lenguajes teatrales, no desbanca al lenguaje, sino que lo desplaza y lo sublima”¹³⁴

Es ir más allá del lenguaje verbal, traspasar las fronteras del texto y construir visiones de mundo propias de cada performer: “*formula una realidad que, a través de él, percibimos e interpretamos*”¹³⁵. Estas visiones de mundo están sujetas a las percepciones propias de los intérpretes en la configuración de la realidad, el contexto de estos y a la utilización de distintos lenguajes en la ejecución artística, entregando una infinidad de posibilidades de mostrar la realidad sujeta a la creación.

Por ejemplo, la artista Gina Pane en su performance *Escalade non anesthésiée* utiliza su propio cuerpo como lenguaje para expresar una denuncia específica, a través del dolor.

“...después de un tiempo de preparación y mentalización, escaló por un armazón a modo de escalera que constaba de unos peldaños cubiertos de aceradas púas. A medida que ascendía las palmas de las manos y las plantas de los pies se clavaban en la superficie de metal. [...] cuya finalidad era evidenciar el dolor de las víctimas vietnamitas...”¹³⁶

Esta idea de crear más allá del lenguaje verbal y dar énfasis a otros lenguajes dentro de la puesta en escena, es afirmada por Juan Andrés Piña en un ensayo escrito en el año 1995 “*...en los espectáculos de la última década han dominado los aspectos visuales, escénicos, espaciales y coreográficos más que la*

¹³⁴ William Foster, David: Espacio escénico y lenguaje, Iguanas Producciones, Buenos Aires, Argentina, 1998, p.41

¹³⁵ Opcit, p.41

¹³⁶ Hernández Sánchez, Domingo: *Arte, cuerpo y tecnología*, Ediciones Universidad Salamanca, España, 2003, p.254

tradicional verbalidad..."¹³⁷ Se desprende de esto, que el cruce entre disciplinas artísticas y la utilización de lenguajes propios de estas mismas, se han relacionado y configurado como una totalidad en la puesta en escena.

El lenguaje verbal es sustituido por una llamada *acción verbal*, la cual es llevada a cabo por el performer y expuesta ante la mirada del público "*La acción verbal es, al mismo tiempo, llamativa e íntima; expuesta a los ojos de los demás es, sin embargo, inseparable de la persona contingente de aquel que la realiza*"¹³⁸ Esta acción verbal es presentada al espectador a través de la utilización de lenguajes no verbales, como el lenguaje corporal del propio artista, el lenguaje icónico y sígnico, entre otros para la representación de discursos y mensajes que los artistas desean expresar, exponer o denunciar artísticamente.

El uso del lenguaje corporal por parte del performer, indica que este último habla desde sus posibilidades corporales y vocales como parte de una totalidad "*Baste con pensar en la voz: emitida en el ambiente como parte del cuerpo, retorna luego al cuerpo como parte del ambiente.*"¹³⁹ El cuerpo y la voz se unen en movimiento y sonido, en la búsqueda de las posibilidades que tanto uno como el otro pueden entregar en función de la creación de la performance.

El performer utiliza su cuerpo y su voz para la ejecución de su trabajo, ya que se enfoca en la significación desde estos lenguajes por sobre el del texto escrito. Así mismo, el lenguaje icónico es parte de la performance también, ya que a través de imágenes, íconos, signos y señales complementan el trabajo en la escenificación performativa, no olvidemos que originalmente es un lenguaje proveniente desde la manifestación artística pictórica.

¹³⁷Pellettieri, Osvaldo: *El teatro y su crítica*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, año 1998, p.48

¹³⁸ <http://esmok.blogspot.com/2010/06/lenguaje-la-accion-de-enunciarcuando-el.html>

¹³⁹ Opcit.

Anteriormente señalábamos que el concepto de lenguaje se entiende como algo que va más allá del texto escrito verbal y construye mundos desde la utilización de lenguajes no verbales a través de la acción en la escena. Esta construcción de mundo y las formas de utilización del lenguaje están sujetas a las configuraciones y percepciones sociales de la realidad y a la utilización de actividades humanas, es decir, los lenguajes están sujetos a las distintas culturas; éstas definen, señalan y establecen cómo son esos lenguajes.

A su vez, los sistemas de comunicación varían según las distintas culturas y en las visiones que tienen respecto a los lenguajes, por ejemplo la utilización del cuerpo en Oriente (estilo *Kabuki*) y en Occidente (*Biomecánica* Meyerhold), los roles insertos en la sociedad y las creencias.

Así mismo el lenguaje es expresado en tiempo presente, generando una comunicación entre el performer y el público, así como también entre el objeto de creación y el contexto físico en donde se realiza la performance.

El lenguaje en la performance sufre una alteración de su composición original, es decir “el lenguaje es fragmentado radicalmente, despragmatizado y gestualizado”¹⁴⁰ esto implica una utilización renovada del lenguaje verbal como también, una relevancia al lenguaje visual construido por los lenguajes que configuran la puesta en escena, lenguajes que significan a través de sensaciones.

2.3.4 Discurso del Performer.

Entiéndase discurso por:

¹⁴⁰ Roster Peter, Rojas Mario: *De la colonia a la posmodernidad*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, año 1992, p.161

“una enunciación que supone un locutor y un receptor en la que el primero tiene la intención de influir sobre el segundo”. Es la lengua asumida por el que habla y en la condición de intersubjetividad que sólo es posible en la comunicación lingüística (E. Benveniste, 1966). . Los discursos son formas de acción e interacción social, situados en contextos sociales en los cuales los participantes no son tan solo hablantes/escribientes y oyentes/lectores sino también actores sociales que son miembros de grupos y culturas.”¹⁴¹

El discurso tiene estrecha relación con lo que quiere decir o expresar el performer, dando a conocer sus ámbitos privados que resignifican en una nueva realidad o en una nueva forma de concebirla, en el momento presente del acto performativo, vida y arte se unen nuevamente.

EL discurso - como explicaba la cita anterior – tiene la intencionalidad de influir por parte del emisor en el receptor, dar a conocer un punto de vista, insertar una opinión. Esta opinión del artista tiene relación con el estilo de vida, lo social y cultural con que construye sus performance, así como también, en función de la postura y visión de mundo política que éste quiere dar a conocer y con la cual construye su actividad artística, así como Roselee Goldberg explicaba anteriormente “...cada intérprete hace su definición particular en el proceso y la manera propia de la ejecución...”¹⁴²

Es importante tener en consideración que no hay un discurso unificado en las performances, cada performer tiene el suyo propio y aborda lo que le place: temáticas, ideas o denuncias, hasta es posible que no exista un fin pre-establecido, siendo esto un discurso en sí mismo. Es decir, la elección de no querer comunicar algún mensaje pre-establecido y optar por otros fines es parte de su visión de mundo, es parte de él, por ende de un discurso.

¹⁴¹ Rey, Alicia: *Algunos elementos para una aproximación al análisis del discurso*. Doc. Word obtenido de cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid

¹⁴² Goldberg, Roselee: *Performance Art*, Ediciones Destino, Barcelona, España, 2001, p.8

La improvisación, siendo una forma de expresión libre y espontánea acarrea una idea, una elección, un conocimiento por parte de quien la ejecuta. Además presupone de un locutor y un receptor, existe un intercambio en el momento en que ocurre, y corresponde a acciones e interacciones sociales entre miembros culturales. Toda persona lleva consigo un discurso, en su accionar, en su cuerpo, en lo que dice, en cómo se comporta, ya que detrás de esto hay una ideología, un conocimiento o una visión construida dentro de una cultura, todo lo que una persona o artista es, cobra significado.

El riesgo que caracteriza al arte performance se manifiesta en su discurso, en las controversias que presenta en el acto artístico a un público que no se sabe cómo va a reaccionar, teniendo en cuenta el grado de improvisación que se puede necesitar.

“El performance se usa en resistencia al poder hegemónico (sea de Estado, patriarcal, institucional, etc.) mediante estrategias de parodia, ironía, carnavalismo, transgresión. Por otro lado, el performance articula, crea nuevos espacios, nuevas epistemologías identitarias: Emergencia de una ‘conciencia oposicional’ o contestataria, en términos de la escritora chicana Chela Sandoval.” ¹⁴³

Este discurso emana y se construye en el propio actor o performer; como mencionamos anteriormente ya no hay escisión entre actor y personaje, ambos están en un solo ser, en un solo cuerpo, por ende, en un discurso. Este, entonces, contiene características sociales, políticas y culturales, se sostiene en todo lo que constituye la escena: performer, objetos, escenografía, espacio, etc. tanto en lo que se puede ver y escuchar.

El discurso del performer se origina en su autobiografía, es la cualidad que tiene mayor relevancia, ya que de ella se construye el acto artístico. El performer

¹⁴³ S. Prieto Antonio: *En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más. (notas para una conferencia)*. Doc. Obtenido de [:http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html](http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html)

muestra su propia experiencia de vida, su visión de las cosas y su historia presente o pasada. Habla y acciona desde él, no desde un posible otro.

Para comprender el papel y la función del artista performer, se debe diferenciar en primera instancia del actor de teatro, ya que como bien mencionamos, la performance, como obra de arte aúna las disciplinas artísticas en un solo mundo, sin diferenciar papeles o especialidades de quienes la ejecutan, es decir, el performer puede ser actor, bailarín, músico o pintor etc., inclusive todas juntas o ninguna, sólo performer.

El performer como intérprete es quien realiza una puesta en escena de él mismo, creando desde su propia experiencia y visión de mundos *“Cada intérprete hace su definición particular en el proceso y la manera propia de la ejecución.”*¹⁴⁴ Escapándose de las reglas tradicionales sujetas al contenido.

“A diferencia del teatro, el intérprete es el artista, raramente representa un personaje como un actor, y el contenido en raras ocasiones sigue un argumento o narración tradicional.”¹⁴⁵

Al esfumarse esta división entre el personaje y el intérprete, se produce una mimesis de la propia vida del performer, ya que es él quien está en escena y cumple un rol de sí mismo, sin esconderse tras un personaje. El artista se representa a sí mismo, instalándose dentro de una convención o un contexto artístico, de una construcción de mundo que no es la realidad, ni tampoco la realidad cotidiana del ejecutante.

Esta relación entre arte y vida, entre ser y mundo, se manifiesta en él y es quien la establece, ya que es el creador de la obra artística, es de quien emana el discurso y quien expone su ámbito más privado.

2.3.5 Uso del cuerpo

¹⁴⁴ Goldberg, Roselee: Performance Art, Ediciones Destino, Barcelona, España, 2001, p. 9

¹⁴⁵ Opcit, p. 8

En cuanto al cuerpo del artista, ha tenido gran relevancia en la performance como protagonista y temática a lo largo de los años, debido a la importancia que le ha otorgado la sociedad actual al cuerpo y todas las problemáticas éticas que emergen de este.

Esta importancia del cuerpo y del gesto, también viene desde Artaud, pasando por Grotowsky, Living Theater, E. Barba, P. Brook, y en danza Trisha Brown y la Judson Dance Theater a la cabeza: todos ellos buscaron integrar a la escena un vocabulario de movimientos de la vida cotidiana, desechando la idea de fronteras entre las diferentes disciplinas, y con el pensamiento de un compromiso entre las partes.¹⁴⁶

De esta forma, el cuerpo y el artista pasan a ser un factor esencial dentro de la escena, como un elemento unificador de disciplinas y diversos conocimientos artísticos.

El cuerpo como poseedor de significados y de importancia visual ha llegado a suplantar el texto escrito, por un texto corpóreo. El cuerpo como portador de textualidades signicas, cargado de significados, es constructor de un lenguaje físico. Estas construcciones son intervenidas por factores culturales de cada individuo, resignificando y manifestándose en los cuerpos. Por ejemplo, Alcántara Mejía, en su artículo: *Articulaciones protésicas en la frontera del teatro y la performance*, alude al problema del cuerpo protesizado, o la prótesis del cuerpo, en donde este desarrolla una nueva forma de sentir y que puede extenderse hacia el mundo y relacionarse con él de manera distinta. Aquí no solo entra en juego el aspecto físico, sino también todo lo que lo constituye en cuanto a ideología, el imaginario y las conceptualizaciones propias de nuestra cultura heterogénea, catalogándola de híbrida, globalizada, intercultural y/o multicultural, etc.

¹⁴⁶Ponencia de Henríquez Escobar, Graciela: Cuerpo y performance en la Antropología Visual. <http://www.antropologiavisual.com.mx/coloquio-academico/73-cuerpo-y-performance-en-la-antropologia-visual.html?start=1>

“las construcciones culturales mismas han adquirido la forma de un cuerpo protesizado e hibridizado, la única forma de reflexionar sobre ellas desde el cuerpo performativo es manifestando su propia mutilación (su deshumanización, si por ello queremos entender la fragmentación de la persona en simples “roles” cuya única justificación existencial es *performar* ciertas funciones dentro de las estructuras sociales).”¹⁴⁷

Stelarc, artista citado con anterioridad, también presenta una reflexión acerca del cuerpo (*cuerpo obsoleto*), explicando que el cuerpo está en continua adaptación de vida frente a un mundo colonizado, el cuerpo es amoldado frente a las nuevas tecnologías preponderantes y que están cambiando a todo el mundo. Stelarc habla del cuerpo como una arquitectura, que por ende, tiene formas y puede ir cambiándolas “*El trasfondo... la posibilidad de seguir evolucionando para potenciar nuestras capacidades, en consonancia con las nuevas tecnologías...*”¹⁴⁸

A principios de los setenta la idea de cuerpo se volvió más agresiva, por la necesidad de explorar los límites propios de los artistas, de experimentar el dolor y lo que este simbolizaba; vida - muerte. El trabajo del performer en escena se instala como un ser intervenido, con huellas de nuestra sociedad enferma y herida, como lo refleja Gina Pane con sus performance y sus trabajos de body art, poniendo su cuerpo a duras pruebas, utilizando la sangre, simbolizando la vida y la muerte, la purificación, menstruación, el parto, investigando y expresando en los estados más profundos.

“Vivir el propio cuerpo significa también descubrir la propia debilidad, la trágica e implacable servidumbre de sus limitaciones, de su desgaste y de su precariedad; significa conocer sus fantasmas, que no son más que el reflejo de los mitos creados por la sociedad; una sociedad que no puede aceptar, sin reaccionar, el lenguaje del cuerpo.”¹⁴⁹

¹⁴⁷ Opcit.

¹⁴⁸ Documento de internet: Stelarc, *El cuerpo está obsoleto*.
<http://www.bitacoravirtual.cl/2009/02/14/stelarc-el-cuerpo-esta-obsolete/>

¹⁴⁹ López Farjeat, Luis Xavier: El cuerpo en el arte contemporáneo. Doc. Obtenido de

Existen diferentes cuerpos, diferentes formas y colores, imperfectos, alejados de los cánones de belleza establecidos, que son considerados de apariencia extraña, pero que son naturales del ser humano. Los cuerpos de los performer están cargados de energía y a veces, se encuentran en constante riesgo, buscando llevar al extremo sus posibilidades de ejecución.

“es posible que nuestros públicos experimenten, vicariamente, es decir, a través de nosotros otras posibilidades de libertad estética, política y sexual de la cual carecen en su cotidianeidad.”¹⁵⁰

Esto confirma que no hay un prototipo de actor performer, porque la importancia del artista en sus performance no es mostrar el virtuosismo, sino más bien la realidad que intenta esconderse en la sociedad actual, a la cual Gómez Peña hace referencia en el artículo *En defensa del arte performance*, a un antihéroe de nuestra cultura, cuestionando constantemente a las estructuras impuestas y sus dogmas. Este aspecto de prototipos o tipos de cuerpos lo podemos vincular a los casting propios del teatro, la búsqueda de características definidas físicas para un personaje preestablecido (Un don Juan o un Romeo con la idea de un hombre guapo, delgado, joven, fuerte, lampiño, de piel clara, etc.) se aleja de la visión corpórea que tiene el artista performer. El cuerpo es utilizado en función de la obra artística, sin importar los patrones de belleza preponderantes en la actualidad. Es el artista el que está expuesto, y los patrones corporales son variados, sin necesariamente seguir un tipo de imagen. Además, como ya se ha dicho, el performer no busca caracterizar un personaje, porque él es quién se muestra, sin esconderse tras otra identidad.

El performer puede hacer uso de este pensamiento preponderante en cuanto al “cuerpo perfecto” del siglo XXI, llevándolo a escena de las formas más poéticas, extrañas, exacerbadas o mágicas, dependiendo de la visión estética

<http://javu.info/conversacionesblog/?p=4>

¹⁵⁰ Gómez Peña, Guillermo: *En defensa del arte performance*. Revista conjunto 132. Casa de las Américas. Cuba. P.21

de cada uno, ejerciendo alguna opinión, crítica, idea o solo mostrando la realidad. Puede llegar a cambiar e intervenir su propio organismo en función de la obra artística, sin importar la belleza establecida.

El performance es, por antonomasia, la práctica artística experimental del cuerpo y aquella que postula en las bases de su poética, la apropiación del propio cuerpo como derecho, libertad y responsabilidad del ser humano. El cuerpo se vuelve materia de creación existencial y lenguaje.¹⁵¹

En cuanto al entrenamiento físico del actor performer, es variado, no existe un training modelo en específico. Pueden practicar el arte de la pantomima, de la actuación, todo tipo de danzas, actividades relacionadas a prácticas orientales, como Tai – Chi, el faquirismo, disciplinas que lo ayuden a desarrollar la concentración. Estos entrenamientos pueden ser de gran utilidad para aquellos artistas que llevan su cuerpo a dolores extremos, o para aquellas performance que necesitan de mucha concentración.

2.3.6 Espacio

El lugar donde se desarrolla la performance no está delimitado, puede acontecer en cualquier espacio físico, hasta en los lugares más inusitados. Vale recordar que la Performance Art surgió por la necesidad de trasladar el arte fuera de su espacio habitual, como sucedió con la pintura instalada en un museo, que luego fue trasladada incluso fuera del lienzo, lo que permitió sacarla de su espacio convencional hacia un cuerpo ubicado en el desierto, por ejemplo. Es por esto que la noción de escenario desaparece, es sustituida por lugar o espacio.

¹⁵¹ Info. Obtenida de <http://encuentroperformanceyucatan.blogspot.com/>

“...Artaud ya proponía desde los años treinta del siglo pasado, un uso espacial múltiple y que los actos se presentaran en lugares y no en el teatro (Teatro de la Crueldad), porque entendía la acción teatral como multifocal: varias escenas al mismo tiempo, con el fin de poder integrar más directamente al público con la acción...”¹⁵²

El uso de nuevos espacios permitió explorar y experimentar en ellos, intervenirlos, transformarlos lo que permite otorgarle nuevas significaciones. Es aquí, donde se plantea lo extra-cotidiano, es decir, fuera de lo cotidiano, del uso habitual, permitiendo llevar el arte a donde el creador se lo imagine.

Cabe la posibilidad de utilizar espacios privados, públicos y urbanos, según las necesidades para la creación de la performance. Teniendo en cuenta las leyes sujetas a un espacio, su infraestructura, el significado que se le otorgue y las normas sujetas a este que delimitan ciertos comportamientos de quién lo habite o lo transite. Por ejemplo, la performance Unicornio (1971) de Rebecca Horn:

El traje para unicornio era una serie de bandas blancas atada por toda una figura femenina desnuda que llevaba el cuerno de un unicornio sobre la cabeza. Vestida de este modo, la figura caminaba a través de un parque en las primeras horas de la mañana, como desafiando al espectador e ignorar su hermosa presencia ¹⁵³

Como mencionamos anteriormente, Schechner también aludía al espacio como un lugar de transformación, rompiendo con el uso convencional para la presentación, estableciendo un nuevo uso de este. Pueden utilizarse las calles, plazas, edificios, una playa, museos, bares etc. e inclusive un lugar con algún tipo

¹⁵² Henríquez Escobar, Graciela: *Cuerpo y Performance en la Antropología Visual*. Info. Obtenida de <http://www.antropologiavisual.com.mx/coloquio-academico/73-cuerpo-y-performance-en-la-antropologia-visual.html?start=1>

¹⁵³ Goldberg, Roselee: *Performance Art*, ediciones Destino, Barcelona, España, 2001. P. 175

de intermediario o dispositivo, por ejemplo una performance que suceda en dos lugares simultáneos, utilizando videos o el internet.

Un espacio se puede percibir y provocar a nivel sensorial, ya que se puede tocar, oler, ver etc. tiene la facultad de generar atmósferas y producir en el espectador efectos significativos. Este espacio puede ser utilizado el tiempo que se estime necesario para el acto performance, puede ser días, horas, minutos, como también puede utilizarse libremente, de todas las formas posibles.

Capítulo 3

Análisis de la obra “Kaspar”

Para comprender y visualizar la obra *Kaspar*, dirigida por *Cristian Keim*, es necesario ahondar en algunos elementos que la constituyen. Para ello comenzaremos con un análisis dramático de la obra *Kaspar Hausser* de Peter Handke, luego realizaremos una ficha técnica del montaje *Kaspar* y posteriormente, revisaremos esta obra desde un análisis de la puesta en escena, tomando como referente el *Modelo de análisis de espectáculos teatrales* de Patrice Pavis, siendo este un buen modelo de análisis, en primera instancia es un referente contemporáneo que nos permite investigar a partir de la puesta en escena, sin remitirnos netamente a un análisis dramático, teniendo en cuenta la teatralidad y el sentido de espectáculo dentro del teatro. Por otro lado, el autor Patrice Pavis ha sido objeto de estudio dentro de los ramos teóricos correspondientes a la institución en que nos encontramos desarrollando la presente investigación.

3.1. Kaspar Hausser de Peter Handke: la obra dramática

3.1.1 Breve reseña de la obra

La obra *Kaspar Hausser* del dramaturgo Peter Handke fue escrita en el año 1967 y está basada en la historia de Kaspar Hausser “*un niño que apareció en 1828 en Nuremberg luego de haber permanecido encerrado desde su nacimiento, 1812, en una habitación oscura.*”¹⁵⁴

¹⁵⁴ Barría Jara, Mauricio: *El temblor de un Salvaje. Subjetividad y Violencia en Kaspar de*

La obra trata sobre *Kaspar, el salvaje*, quien es introducido y educado en la sociedad, ya que carece de conocimientos civilizados. Durante el trascurso de la obra es expuesto a distintos procesos de educación, bajo el poder de *los Apuntadores*, ellos son quienes cumplen un rol de educador y rigen la inserción de nuevos conocimientos hacia Kaspar. Estos cuidados y disciplinas por sobre Kaspar, se enfocan a nivel de lenguaje y cuerpo, educando al niño a hablar, a comunicarse, instalando una forma correcta de comportamiento, de hábito, etc, donde el cuerpo es visto como foco de disciplina. En estos modos de educar se hace patente la violencia por parte de los *Apuntadores*, cuya forma de relacionarse con los Kaspar es en ocasiones de carácter imperativa. “*Kaspar experimenta un proceso de aprendizaje, que más bien deberíamos llamar adiestramiento a través del habla. Kaspar- el salvaje- es introducido en la civilización a través de una tortura verbal*”. ¹⁵⁵

Kaspar, la obra dramática, sitúa la acción en un escenario, en un teatro. Esto está explicitado claramente en las didascalias al comienzo de la obra, indicando los movimientos de *Kaspar* en los lados del telón, como también, se hace referencia a los espectadores y sus reacciones frente a la entrada del personaje.

“...Se inicia dicho movimiento en los lados izquierdo y derecho del telón propagándose hacia el centro. Cuanto más se acerca al centro la persona oculta, tanto más empuja el telón escenario adentro...” ¹⁵⁶

El texto comienza muy descriptivo en relación a las acciones que realiza Kaspar, ya que este solo muestra comportamientos y no emite palabra alguna.

Peter Handke P.39 Doc. Obtenido de www.revistabel.cl/doc/08El_temblor_de.doc

¹⁵⁵ Opcit. P3.

¹⁵⁶ Handke, Peter: *Kaspar*. Texto dramático (fotocopia) obtenido por el profesor de actuación y director Cristian Keim. P.1

“El primer paso lo da con la pierna extendida, seguida por un segundo pie vacilante, inseguro; el próximo paso lo realiza de forma inversa; levanta exageradamente una de las piernas, arrastrando la otra como si le pesara...”¹⁵⁷

A medida que *Kaspar* emite frases repetitivas, las acotaciones van indicando su accionar y las intenciones o los estados que denotan las palabras, facilitando una panorámica de lo que está sucediendo en escena, como se visualiza en el ejemplo siguiente, en donde lo que está escrito en formato normal es dicho por *Kaspar*, y lo que está en cursiva pertenece a las acotaciones.

Quisiera ser como aquel que otro ha sido una vez

Ahora está parado allí, da vuelta la cabeza de un lado a otro hacia los objetos y dice nuevamente la frase.

Luego, la obra cuenta la relación de *Kaspar* con los objetos que se encuentran en el escenario, como por ejemplo con un armario, con una silla y con un sofá, demostrando torpeza y poco entendimiento del uso de estos. Aquí aparecen los personajes *Apuntadores*, quienes asocian mediante el lenguaje y un juego de palabras una frase con un objeto, y a la vez, la repetición de palabras o de frases va indicando una forma de educar, y de estar demostrándole a *Kaspar* qué es lo que va haciendo, es decir, generando conciencia de sus actos.

¹⁵⁷ Opcit. P.1

“Apuntadores:

Puedes hacerte el tonto con la frase. Con esta frase te puedes afirmar frente a otras frases, y para abrirte paso dar un nombre a todo lo que te cierra el paso; hacerte familiares todos los objetos. Con esta frase son todos los objetos tuyos

Mirándolo todo un momento, KASPAR repite su frase:

Quisiera ser como aquel que otro ha sido una vez.”¹⁵⁸

A medida que avanza la obra, *Kaspar* va diciendo frases cada vez más ordenadas, pasando por un lenguaje absurdo, con rimas, etc. hasta lograr hablar con total coherencia y fluidez. Cuando logra comunicarse correctamente, obtiene el poder de ejercer una reflexión frente al mundo, como también aprender a usar y manejar los objetos, conocer su adecuada utilidad y entender el orden de todas las cosas.

Aquí se ejemplifica el cambio en el lenguaje de *Kaspar*, teniendo un mayor conocimiento frente a su entorno.

Kaspar:

Cada cual deberá realizarse en su trabajo.
Todo lo que en apariencia te perjudica, está hecho solo por tu bien.
Tienes que sentirte responsable.
Al hacer un brindis han de sonar las copas.
Cada paso que des deberá resultarte natural.

Kaspar:

¹⁵⁸ Opcit p.11

Me he sentido orgulloso del primer paso que di, pero del segundo me he sentido avergonzado; del mismo modo, me he sentido orgulloso de la primera mano...

Por otro lado, los Apuntadores de a poco van dejando de utilizar su lenguaje inconexo, se vuelve más concreto, y menos lúdico sin dejar de ser simbólico, al igual que *Kaspar*, logran comunicarse coherentemente, manifestando un lenguaje con mayor claridad.

Finalmente van apareciendo mas *Kaspar* en escena, uno tras otro, todos se funden en un solo tipo de *Kaspar*, no hay diferencias, produciendo ruidos de todo tipo, con objetos, con la boca etc. y por su parte los Apuntadores desaparecen, no se hacen presente en la obra, abandonan la escena con un último texto en susurro, que da cabida para la reflexión:

Apuntadores:

Ojala. Futuro propio. Ahora cada dos, antes cada cuatro. Cosa de la posibilidad. Ojala. Aliviar la vida. Ojala. Despliegue. Ojala. En realidad. Ojala. Una suma continuamente ascendente. Ojala. Para eso sirve. Ojala.

Por su parte, *Kaspar* termina por repetir la frase “cabras y monos”, mientras se escucha un ruido ensordecedor, hasta que se apodera el silencio de la escena anunciando el final, y a la vez *Kaspar* se desploma en el telón que ha cerrado el escenario.

3.1.2 Análisis de contenido

En virtud del lenguaje en la obra *Kaspar* se caracteriza por romper con la estructura dramática aristotélica, en donde se reconoce un principio, un desarrollo, un conflicto y un final, reemplazándola por una estructura *“desprovista de sentido...ni siquiera tiene una estructura lógica... Todo era fantástico, estafalario, extraño, confuso... que lo único que los espectadores*

podían hacer era exclamar: ¡No entendí nada de lo que vi!".¹⁵⁹ Todo lo que sucede sigue una línea circular. Por otro lado, también se utiliza mucho el lenguaje no verbal, las expresiones físicas y gestos repetitivos, que a veces no significan algo coherente, pero pueden significar para la puesta en escena de la obra. *Kaspar* es una obra representativa del teatro contemporáneo, que surge en el siglo pasado, y cuyo lenguaje fue rupturista en aquella época, influenciada por los postulados del teatro del absurdo.

"Se presenta como una descomposición del lenguaje en diferentes modalidades tendientes a la no significación basada en una reducción de la capacidad conceptual y significativa del diálogo. El humor y la descomposición de los hábitos verbales son usados para criticar un estado de cosas existente en la sociedad. Cuando se describe el teatro del absurdo hispanoamericano se lo describe como un instrumento para despertar en el espectador la conciencia sobre los males de la sociedad en que vive, los cuales dicen relación fundamentalmente con la deshumanización, la represión, la violencia"¹⁶⁰

Así mismo, una de las temáticas más importantes dentro de la obra *Kaspar Hausser* es la educación, ya que es planteada como símbolo importante para el desarrollo integral de *Kaspar*. Este desarrollo es guiado por el *Apuntador*, quien a través de la narración de reglas, normas y actividades va realizando el proceso de enseñanza.

La educación es planteada en la obra *Kaspar Hausser* como la base de toda evolución y como formación de un ser quien no conoce las cosas que lo rodean y que a medida que va aprendiendo a hablar, a decir una frase y a expresarse "*Kaspar* experimenta un proceso de aprendizaje, que mas bien

¹⁵⁹ A. Wright, Edward: *Para comprender el teatro actual*, Fondo de Cultura económica, Chile. 1997, p. 171

¹⁶⁰ Rojo, Sara: *Algunas poéticas teatrales latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX*. Tradición, Modernidad y post-modernidad. Osvaldo Pallettieri. Galerna ediciones. Buenos Aires, Argentina P167.

deberíamos llamar adiestramiento a través del habla”¹⁶¹ va adquiriendo una formación como un ser civilizado.

El aprendizaje en la obra, es un sistema que envuelve a *Kaspar* y lo mantiene durante su desarrollo constantemente en contacto con los procesos educativos en los cuales ha sido insertado y de los cuales no podrá escapar “*el cuerpo de Kaspar se diluirá final y fatalmente en su propio relato, mientras la repetición de la memoria del proceso consolida el sistema y lo legitima.*”¹⁶²

Así mismo, esta educación se va dando como una especie de tortura verbal y corporal hacia *Kaspar*, quien no comprende en un inicio conceptos como “conciencia” y “dolor”, pero que a medida que va aprendiendo empieza a entenderlos. Y al suceder esta comprensión, esos conceptos comienzan a tomar forma y sentido en su cuerpo y mente.

¹⁶¹ Barría jara, Mauricio: El temblor de un Salvaje. Subjetividad y Violencia en *Kaspar* de Peter Handke P.39 Doc. Obtenido de www.revistababel.cl/doc/08El_temblor_de.doc

¹⁶² Opcit. p. 44

3.2 Análisis de la Puesta en escena de “Kaspar”, dirigida por Cristian Keim

3.2.1 Ficha Técnica de la obra *Kaspar*

Obra: *Kaspar*, adaptación de *Kaspar Hauser* del dramaturgo alemán Peter Handke, escrita en el año 1968

Lugar de y año de representación: Subterráneo edificio de la carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso, 2009.

Dirección: Cristian Keim.

Asistente de Dirección: Fernanda Navarro.

Actores: Benjamín Cornejo, Mauricio Daille, Oscar Ilabaca, Sebastián Jaraquemada, Alejandra Loyola, Carlos Machuca, Natalia Mancilla, Natalia Miranda, Isabella Monsó, Astrid Quintana, Cristian Romo, Esteban Sazo, Karen Serey, Marco Trigo, Víctor Zúñiga. Alumnos del Ramo *Taller Integral*, Séptimo semestre, año 2009.

Iluminación: Víctor Zúñiga.

Diseño: Alumnos del montaje *Kaspar* del ramo de Taller Integral.

Duración: 75 minutos.

3.2.2 Características generales de la puesta en escena

a) Espacio- escenografía:

El espacio físico donde se montó la obra *Kaspar* no tenía relación con el texto dramático. Estaba ubicado en el subterráneo de la escuela de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso. Este espacio de concreto, con pilares en el centro, se caracterizaba por su longitud, es decir era un lugar que poseía una amplia profundidad.

Se utilizó la mitad del subterráneo para el montaje *Kaspar*, abarcándolo hacia lo largo, tomando en cuenta los pilares y una habitación que se hallaba en el fondo del lugar, de manera frontal. Esta habitación con una puerta y ventanas correspondía a la casa de los *Kaspar*, como también a una sala de castigo y como espacio de reunión para los educadores, es decir una sala de profesores.



FOTO 1



FOTO 2

En la fotografía N° 1 se puede observar la disposición de la escena en frontalidad al público, como también la casa (puerta y ventana) de los *Kaspar* ubicada en el fondo de la imagen. Y en la foto N° 2 se pueden apreciar los personajes *Apuntadores* con pañuelos en mano y a los personajes *Kaspar* sentados a su lado.

Predominaba el color gris y la aspereza de las paredes, debido a la particularidad propia del concreto. Era un lugar húmedo, polvoriento, cerrado (sin ventilación), y sin entrada de luz, por lo cual se generaba una mayor oscuridad. El frío y la humedad propia del subterráneo se sentían inmediatamente al ingresar, lo que solía generar en el espectador cierta incomodidad.

El espacio de representación contaba con dos entradas laterales ubicadas a la derecha, mirando el espacio desde el público. Estas entradas laterales daban hacia una habitación donde nos cambiábamos de vestuario, guardábamos los elementos a utilizar en las escenas, sin ser vistos por el público, y que también nos permitía la entrada y salida a escena.



FOTO 3



FOTO 4

Entre estas entradas laterales, se formaban dos espacios en forma de arco, sin salida, los cuales eran utilizados como escondite por los personajes *Kaspar*, como también de closet, y un espacio para los focos que se instalaban en el suelo. Los personajes *Kaspar* solían esconderse en estos arcos cuando no querían ser vistos por los *Apuntadores* o cuando hacían algo indebido y podían ser reprendidos por estos mismos.

En las imágenes Nº 5 y 6 se puede observar una de las entradas laterales, como también el escondite en forma de arco de los *Kaspar* y las características propias del lugar en relación a las paredes afectadas por la humedad.



FOTO 5



FOTO 6

Fuera del espacio de representación, en una de las habitaciones del subterráneo, se formaban goteras los días de lluvia, lo cual influenciaba en el montaje por su sonoridad, lo que generaba una sensación de aislamiento, de abandono o de encarcelamiento, y de mayor humedad.

Antes de llegar al espacio escénico, el espectador debía bajar una escalera larga que daba hacia el subterráneo que se encontraba en penumbras, ya que solo estaba iluminado por un foco, lo que generaba una inseguridad al pisar y en el andar. Además, tampoco existían señaléticas de algún tipo que indicasen el recorrido hacia el lugar de representación, lo que más inseguridad producía.

Al costado del trayecto entre la entrada del subterráneo y la escena, se acumulaban algunos escombros, otro elemento extra escénico que aludía a un espacio abandonado, a un sub- mundo. También, en los días de lluvia se formaban algunas pozas de agua, lo que quizás podía transmitir sensaciones desagradables al espectador.

El suelo del subterráneo era de concreto, quebradizo y áspero, del cual se desprendía polvillo, y en ocasiones se acumulaban hongos debido a la humedad propia del lugar. Este polvo constante que se desprendía del suelo (foto 7 y 8), era necesario limpiarlo frecuentemente para mantener el subterráneo ventilado dentro de lo posible, cosa que no se transformase en un lugar irrespirable para los espectadores.



FOTO 7



FOTO 8

El público se ubicaba en unas graderías al momento de la función, sin ser movidos de su posición y de forma frontal respecto a la escena. En la mayor parte de la obra la división espacial entre público- actor se mantenía, a excepción de dos escenas; una en donde dos actrices se sentaban al lado del espectador y la penúltima escena, cuando los actores pasaban a instalarse a uno de los arcos (escondite) que se encontraba al lado del público.

La elección del subterráneo como lugar de representación se debía por ser un espacio poco usual, innovador para la creación artística, siendo un lugar abandonado, amplio y poco convencional, del cual nadie hacía uso dentro de la Escuela de Actuación Teatral. Sugería posibilidades en cuanto a creación, y por tanto podía ser utilizado y aprovechado para hacer teatro.

El subterráneo se dispuso en función de varios espacios, cambiando según la escena, lo primordial era establecer una relación entre un educador y un aprendiz, estableciendo jerarquías. En su globalidad, como espacio imaginario, correspondía a las instituciones educacionales de Chile (familia, colegio, jardín, universidad, etc.) y los roles que existen dentro de estas.

La idea era representar un espacio familiar; una casa, un baño, cocina, etc, donde entraban en juego los roles de padre y madre. También se representaba el patio de un colegio, un lugar de recreación, de amistades, de estudio y de juegos.

Así mismo, la escenografía estaba compuesta de dos closet con abrigos colgados de un alambre, cada uno ubicado a los costados de la puesta en escena. El centro del espacio estaba vacío, sólo mutaba cuando aparecían elementos en el montaje. Es decir, las transformaciones de espacio y escenografía se debían a los cambios de escena.

Podemos deducir que este espacio fue adaptado para el montaje *Kaspar*, tomando en cuenta sus características físicas y la atmósfera que generaba; un lugar abandonado, escondido del mundo, oscuro, frío, y que además estaba ubicado bajo una institución educacional, lo cual permitió construir el espacio educativo de Kaspar con características de un lugar escondido, prohibido, tráfugo, de dudosa reputación, un recinto que daba para la experimentación, una especie de laboratorio educacional, que emitía una crítica ardua a la educación chilena, a partir de las características del espacio.

b) Sistema de iluminación

La iluminación de la obra *Kaspar*, no estaba regida al texto o alguna acotación de la obra de Peter Handke, se debía solamente a las necesidades propias de la adaptación, en relación con el espacio de representación (subterráneo), siendo su objetivo predominante iluminar a los actores en escena, en lo preciso, para que el público los pudiese ver dentro de la oscuridad.

La iluminación que se aplicaba al montaje *Kaspar*, por lo general, se caracterizaba por ser tenue, manteniendo en lo posible la oscuridad propia del subterráneo, sin mucha intensidad de luz, sobre todo cuando las escenas se establecían en espacios privados o más íntimos. En general, se daba la

connotación de un sitio escondido, oculto, en donde todo lo que ocurría debía tener cierta discreción.



FOTO 9

En la fotografía N° 9 podemos ver la utilización de una linterna como medio de iluminación, provocando que los rostros de los actores tomen protagonismo.

Los momentos de mayor intensidad de iluminación se producían en las escenas cuyos espacios estaban a la intemperie, surgía la necesidad de iluminar toda la escena otorgando el significado de libertad y de juego, por ejemplo: en la escena del recreo o en el acto de fiestas patrias, en las cuales participan muchos actores en escena. Otro de los pocos momentos en que se iluminaba todo el espacio de representación, sucedía en la primera escena, cuando el *Kaspar* (Mauricio Daille) conseguía decir una frase correctamente: *Quisiera ser como aquel que otro ha sido una vez*, los Apuntadores aplaudían este logro y se iluminaba todo el espacio, otorgando un sentido de lucidez.

Por otro lado, algunos objetos cumplían doble función, como ocurría con una linterna, con la televisión de la casa de *Kaspar* y con unos cigarrillos.

Por ejemplo; en la tercera escena, en medio de la oscuridad, los *Apuntadores* se acercaban a *Kaspar* (Alejandra Loyola) y la apuntaban con una linterna, quien aterrorizada percibía que los apuntadores estaban apegados a ella, con la intención de advertirla y asustarla, iluminando su cara, luego la luz de la linterna se apagaba.

Habían momentos en que se iluminaba en forma de calle, como por ejemplo, cuando la *Kaspar* (Natalia Miranda) atravesaba la escena con unas muletas, del costado derecho del escenario hacía el fondo de este, mientras en otro costado del espacio sucedían otras escenas, a modo de fotografías, que eran observadas por otro *Kaspar* (Marco Trigo), que se encontraba sentado en una silla. Estas imágenes de corta duración e intervenidas por apagones, remitían a lo que *Kaspar* (Marco Trigo) pensaba o imaginaba, según lo que le decían dos Apuntadores, refiriéndose a las cosas que no debía hacer. La iluminación funcionaba de forma intermitente, es decir con apagones.

Otra forma de iluminar sucedía gracias a los objetos, cuando los *Apuntadores* fumaban cigarros en la ventana de la casa del fondo, acción que se repetía en varias escenas. Se podía distinguir la luz del tabaco encendido, con los movimientos propios de la acción de fumar.

Con la televisión también sucedía algo similar. En una escena a oscuras, solo se dejaba la televisión encendida iluminando la casa de *Kaspar*, o mientras sucedía algo en primer plano, los *Kaspar* estaban en el cuarto del fondo viendo la televisión, en donde esta solo funcionaba como imagen.

Una ampolleta también cumplía la función de iluminar una de las escenas finales en un espacio reducido: el escondite. Dentro del arco-escondite colgaba una ampolleta, se apagaban los focos que iluminaban la escena y se prendía la luz. Desde aquí los *Kaspar* le hablaban directamente al público, con un tono íntimo, como si les estuviesen contando una parte de sus vidas, una confesión. Esta es la escena de la recapitulación, es decir es aquella en donde los *Kaspar* recordaban su pasado, su historia, y hacían una reflexión de todo lo sucedido, la intimidad que provocaba la luz de una ampolleta ayudaba al sentido de la escena.



FOTO 10

La escena de la fotografía Nº 10 estaba iluminada solo con una ampolleta otorgando una sensación de intimidad, más aún siendo una escena que se establecía en un escondite al costado del público.

Otra función de la iluminación correspondía a una relación que se establecía entre el color de la iluminación y el texto que decían los personajes *Kaspar* en la misma escena del escondite a la cual nos estábamos refiriendo. Aquí el texto que decían los *Kaspar* era apoyado por la iluminación, es decir, cuando se prendía la luz roja los personajes decían un texto en relación al color rojo, y cuando se prendía la ampolleta verde, decían un texto en relación a este color. También existía dependencia entre el ritmo de la obra y la iluminación.

En cuanto al trabajo de manejar la iluminación, estaba a cargo de tres actores del montaje, un actor (Víctor Zúñiga) construyó la planta de iluminación. La mesa de iluminación se encontraba escondida tras uno de los closet con abrigos colgados, sin dejar a la vista el trabajo de los actores- técnicos, la finalidad no apuntaba hacia un recurso brechtiano porque los cambios técnicos no estaban a la vista del público, por lo menos esa era la idea.

c) Objetos de la puesta en escena.

Es importante mencionar la relación que se establecía con los objetos de la puesta en escena, debido a que algunas situaciones dramáticas solían desencadenarse a partir de la relación entre personaje/objeto y la utilización de este último, además todas las escenas de la obra poseían objetos.

Los objetos insertos en la obra *Kaspar*, correspondían a aquellos de necesidad básica para el hombre en la civilización, cuya finalidad consistía en aprender a utilizar el objeto, entender su función, pasando por una extrañeza, por la torpeza y llegando a la buena ejecución de estos, entendiendo su funcionalidad y su buen uso. Por ejemplo; la utilización de una bacinica, de un confort, de una pelota, o de una silla, cuyo primer contacto con estos lo establecen los personajes *Kaspar* quienes deben aprender a maniobrarlos, y cuyas indicaciones de uso la realizan los *Apuntadores*, entendidos como educadores. La imposibilidad o la dificultad de utilizar estos elementos llevaban a conflictos en la escena.

En la primera escena hacían ingreso muchos *Kaspar* que corrían a modo de competencia, estos terminaban por votar al primer *Kaspar* (Mauricio Daille) que ya se encontraba en medio de la escena. Este *Kaspar* se paraba del suelo e intentaba decir una frase, cuando conseguía articularla y decirla con mayor fluidez, aparecían varios apuntadores riendo y felicitaban a *Kaspar* por lograr decir la frase “ya tienes tu propia frase”, le entregaban una pelota a modo de recompensa (foto N° 11).



FOTO 11

En la segunda escena de la obra, los apuntadores comenzaban con el proceso de aprendizaje, a través de las relaciones que se establecían con la frase, la utilización de objetos y el uso correcto de estos. A Kaspar (Alejandra Loyola) le entregaban un rollo de papel higiénico y comenzaba a tocar y buscarle un sentido al rollo, diciendo una frase (foto N° 12). Se le enseñaba a “repetir” acciones con este objeto, entregando de forma reiterada el rollo a una de las apuntadoras (Isabella Monsó). Una vez que era felicitada por la correcta acción realizada, se le hacía entrega de una bacinica, la cual utilizaba para orinar, luego de esta acción se le hacía entrega del papel higiénico, el cual manejaba correctamente.



FOTO 12

En la tercera escena, se encontraban dos Kaspar (Natalia Miranda y Carlos Machuca) sentados en una silla (foto N° 13), ambos con zapatillas y cordones desabrochados. La Apuntadora (Karen Serey) intentaba enseñar a abrochar los zapatos a través de frases. Al final de esta escena el *Kaspar* (Carlos Machuca) tropezaba con los cordones y caía al suelo.

Durante la escena, Los *Apuntadores* le explicaban a *Kaspar* (Natalia Miranda) formas de comportamiento, esta intentaba decir fonemas y sufría un arrebató en el suelo, en desacato, lo cual descolocaba a los apuntadores. El apuntador la retaba utilizando una pelota, pero ella no le hacía caso. Así que una de las apuntadoras con la misma pelota (foto nº 14), motivaba a la Kaspar que obedeciera, induciéndola al juego con la pelota, el objeto era utilizado como una estrategia de aprendizaje. *Kaspar* respondía positivamente a esta forma, por lo que era recompensado con una leche chocolatada, otro elemento que estaba presente en la obra (foto nº 15)



FOTO 13



FOTO 14



FOTO 15

La cuarta escena comenzaba en el instante en que se escuchaba la música del programa de televisión deportivo *Zoom Deportivo*, entonces entraba trotando un nuevo Kaspar (Esteban Sazo) con una camiseta de la selección chilena de fútbol, luego se sentaba como si estuviera viendo la televisión. Desde un costado aparecía otro apuntador (Cristian Romo) con una pelota de fútbol, como si fuera una especie de relator deportivo. Kaspar repetía constantemente “aprender y no olvidar” haciéndole caso a lo que el relator transmitía desde una radio.

Más tarde, otro apuntador (Víctor Zúñiga) simulaba estar hablando desde un televisor, tras el marco de una ventana, como una especie de lector de noticias que explicaba a *Kaspar* que las frases se diferenciaban y que podían presentar ciertas categorías: bella, fea o mala. La televisión era utilizada como un

medio de información efectivo y como un recurso de creación, imitación para poder enseñarle a Kaspar.

La escena cinco comenzaba con la aparición de muchas pelotas, anunciando el inicio del recreo. En este momento se utilizaban muchas pelotas de colores como elemento de juego, por otro lado se utilizaba un “completo” como el alimento común presente en los espacios de recreo, lo que generaba un conflicto entre los Kaspar, provocando un momento de violencia, que se desprendía del querer comer de un “completo”, y el no querer compartirlo.

La sexta escena marcaba la entrada a clases, en donde tres Kaspar entraban en fila con sus respectivas sillas en la mano a ubicarse en el fondo del espacio, formando una línea horizontal, representando el orden de una sala de clases. Dos Apuntadores comenzaban a dar indicaciones, con unas varillas en mano, aparecía un nuevo elemento en escena (foto nº 16). En esta escena predominaba la idea de un concurso y la competitividad, en torno a este. Cada vez que los Kaspar respondían correctamente a los textos de los Apuntadores, avanzaban con sus sillas hacia el público, uno a uno (foto nº 17). Y cada vez que uno respondía incorrectamente, era golpeado por un Apuntador con su varilla.



FOTO 16



FOTO 17

Los Apuntadores regalaban una condecoración con los respectivos colores de Chile; blanco, azul y rojo a cada Kaspar, premiándolos. Estos objetos iban del más grande al más pequeño, para un primer, segundo y tercer lugar. Luego, regalaban un globo, con el cual los Kaspar jugaban, menos el perdedor (Fotos 18, 19 y 20).



FOTO 18



FOTO 19



FOTO 20

En la escena siguiente, aparece la Kaspar (Natalia Miranda) que cruzaba el espacio con muletas de palo (foto nº 22), seguida de un texto dicho por un *Apuntador*: “notar que no te mueves”, esto tenía cierta relación con el maltrato que sufrió por parte de un *Apuntador* en la escena anterior, como también cabía la posibilidad que solo fuese parte del juego de enseñarle a *Kaspar* (Marco Trigo), que estaba presente a un costado en la escena (foto nº 21).



FOTO 21



FOTO 22

Luego, sucedía una reutilización de objetos, que consistía en mostrar los recuerdos propios de *Kaspar*, a partir del uso y el valor que le otorgaba a los objetos.

En la novena escena los *Apuntadores* hacían sonar los silbatos, entraban los Kaspar compitiendo en una “gincana”, dando inicio a la escena de fiestas patrias. Corrían desde un lugar a otro, primero con una cuchara y un huevo, luego con harina en la cara y posteriormente en sacos de harina. Mientras que los apuntadores colocaban globos en cada una de las sillas como parte de la gincana misma, es decir aparecían todos los elementos propios de los juegos criollos (foto nº 24).



FOTO 23

Uno de los *Kaspar* (Oscar Ilabaca) iba más atrasado en el juego y hacía trampa para llegar antes a reventar el globo (foto nº 23), lo cual era observado por el apuntador (Sebastián Jaraquemada) quien le pegaba una cachetada en la cara y le obligaba a cumplir una penitencia.



FOTO 24



FOTO 25

En ese momento entraba un *Kaspar* (Marco Trigo) con una guitarra y al sentarse comenzaban las “payas” (foto nº 25), instalándose el sentido de las fiestas patrias, los *Kaspar* tocaban cuecas mientras que los apuntadores adornaban con elementos de celebración el espacio.

En la siguiente escena volvía aparecer el globo, uno de los *Kaspar* (Víctor Zúñiga) lo inflaba y se lo mostraba al *Kaspar* (Marco Trigo), ya que él quería el globo en la escena de competencia, y como perdió no se lo regalaron. Al momento de querer tomar el globo, el *Kaspar* Víctor lo soltaba y este se

desinflaba, haciéndole una mala broma, pero que al resto de los *Kaspar* que estaban en escena les causaba placer.

d) Vestuario y maquillaje

En cuanto a la vestimenta de los personajes *Kaspar*, se intentaba crear una uniformidad, aludiendo al buzo presente en la mayoría de los establecimientos educacionales. Además tenía la cualidad de ser un vestuario cómodo y neutro para los actores, que no establecía mayor distinción entre el hombre y la mujer, ya que ambos usaban el mismo vestuario.

El pantalón de buzo era azul con dos rallas blancas al costado, la polera era blanca con cuello piqué y de rallas de colores. Ambos *Kaspar* usaban zapatillas blancas, lo que distinguía a las niñas era un cintillo blanco.

Los *Kaspar* usaban el pelo corto, ordenado (foto nº 26 y 28), y las niñas el pelo liso y de corte recto, hasta los hombros (foto nº 27 y 29).



Foto N° 26

Foto N° 27



FOTO 28

FOTO 29

Los apuntadores estaban vestidos según los tipos de profesores presentes según su especialidad, es decir, ropa de gimnasia para la profesora de educación física, camisa y chaleco de colores suaves, con un pantalón de tela para el inspector del colegio, aludiendo a un vestuario de un partido político conservador, otro ejemplo sería el delantal blanco para la profesora de química etc (foto nº 30 y 32).

El vestuario, también estaba presente como decoración o como elemento escenográfico. A un costado del escenario habían abrigos colgados de unos alambres, cuyo fin era representar un closet, de donde salía uno de los personajes. Al otro costado del escenario, también se establecía una fila de abrigos colgados en donde se escondía el iluminador o el técnico en sonido.

En cuanto al maquillaje, se encontraba más presente en los *Apuntadores*, exagerando las facciones físicas propias de estos, denotando una gestualidad un tanto grotesca, o más expresionista. La finalidad era resaltar aquellas partes que caracterizaban la actitud o la particularidad del personaje, a tal punto que a veces parecía un maquillaje caricaturesco (foto nº 31).



FOTO 30

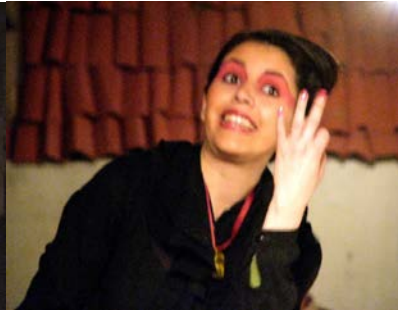


FOTO 31



FOTO 32

Por ejemplo, el maquillaje del *Apuntador* Benjamín Cornejo, consistía en resaltar su característica de homosexual, o de afeminado, resaltando los pómulos con rubor, los labios con brillo, y el pelo con algunas mechas puntiagudas y rubias.

e) Música, ruido o silencio.

Al comienzo de la obra, mientras el público entraba a instalarse en las butacas, un actor *Kaspar* estaba en escena tocando una canción en flauta dulce con solo dos notas. Luego presentaba la obra, con dificultad en la pronunciación emitiendo sonidos, diciendo: *KK K kas kas sss*, hasta que finalmente conseguía decir el nombre: *Kaspar, de Peter Handke*.

En la obra predomina el silencio, o pequeños sonidos, como también algunos ruidos ambientales. También prevalecía la música propia del texto, de los sonidos provenientes de los fonemas, como cuando el Kaspar (Mauricio Daille) intentaba decir una frase, la desarticulaba produciendo varios sonidos. Con mucho miedo intentaba decir: *Quisiera ser como aquel, que otro ha sido una vez*.

Los textos, en algunas ocasiones, dichos tanto por los *Kaspar* y los *Apuntadores*, tomaban la particularidad de producir una entonación que generaba una música, sobre todo cuando se hacían repetitivos o cuando se jugaban, como un niño cuando repite palabras o frases constantemente.

Por otro lado, los textos de frases inconexas y difíciles de entender eran emitidos con una entonación muy ligada a la intención de lo que se quería

comunicar, para que fuese un texto entendido por todos los presentes del montaje. Es decir, la entonación de los textos dramáticos de *Kaspar* era fundamental para su comprensión.

f) Trabajo de los actores

En la obra, los personajes *Kaspar* eran representados por nueve actores quienes interpretaban a este niño desde su ingreso al sistema educacional y social regido por los *Apuntadores* – representados por ocho actores – y sus normas, leyes y reglas, que a través del desarrollo de la obra iban inculcando a ellos (foto 33, 34 y 35).



FOTO 33

FOTO 34

FOTO 35

El personaje *Kaspar* en la obra era un niño, por lo que los actores debían lograr representar esa edad a través de la utilización del cuerpo, la voz y la apariencia física, a la vez que debían tener una unificación entre los intérpretes del personaje (vestuario, apariencia, etc.)

En el caso de los hombres, los seis actores para lograr una formalidad y un sentido de orden en ellos mismos, se cortaron el cabello a nivel del cuello y debieron tener los rostros limpios de bigotes y barbas, para lo cual se afeitaron y así el rostro se veía más joven. Mientras que las mujeres que hacían de Kaspar, se cortaron el cabello de forma recta hasta los hombros y usaban un cintillo.

Sucedía que algunos actores que hacían del personaje Kaspar, también actuaban de apuntadores. Por ejemplo, Natalia Miranda primero actuaba de Apuntador y en la escena siguiente actuaba de Kaspar, por lo que ella planteaba un personaje de apuntador correcto, formal, sin maquillaje, de

posición corporal erguida y una voz más grave, en oposición a la forma en que interpretaba a Kaspar: más disminuida corporalmente y con una voz dulce y un poco más aguda.

Otro ejemplo de esto se daba en el actor Víctor Zúñiga, quien representaba a dos apuntadores. La primera propuesta de apuntador era la de una persona adulta mayor, que utilizaba lentes y hablaba como si tuviera puesta una dentadura postiza. El segundo apuntador que representaba era una especie de lector de noticias; adquiriendo las características de un reportero; estos personajes en oposición del Kaspar que después representaba: un niño.

En el caso de los apuntadores, poseían particularidades, gestos y características propias, que los diferenciaban unos de los otros, por una necesidad de mostrar diferencias entre ellos y abarcar una variedad en tipos de educadores que existen en nuestra sociedad y que su comportamiento tiene que ver con la experticia que poseen, la manera de educar y los códigos que comparten (foto N° 36 y 37).



FOTO 36

FOTO 37

Ejemplos de lo anterior son: la actriz Natalia Mancilla quien eructaba constantemente durante la obra, Karen Serey como profesora de educación física se movía de forma seductora, Cristian Romo y su planteamiento de un profesor desabrido y frustrado, Benjamín Cornejo con un personaje afeminado y lleno de sutilezas en los movimientos.

Así se componían los personajes Kaspar y Apuntador durante el transcurso de la obra. En esta composición era de suma importancia la utilización del cuerpo en la escena, ya que en el caso de Kaspar, éste iba adquiriendo mayores grados de conciencia, autonomía y control del cuerpo; a medida que se iba desarrollando la obra.

Por ejemplo, el primer *Kaspar* que aparece en la obra – interpretado por Mauricio Daille – se encontraba perdido y temeroso al verse inmerso en este lugar que desconocía. Su forma de avanzar era inusual, con movimientos corporales extra cotidianos, es decir se tambaleaba hacia los lados, perdía el equilibrio y el sentido de orientación, parecía como si estuviera aprendiendo a caminar por primera vez (foto nº 39). Así mismo articulaba sus primeras sílabas, le costaba decir su primera palabra, fonéticamente el actor fragmentaba el lenguaje, le otorgaba dificultad a la forma de pronunciar y expresar lingüísticamente (foto nº 38).



FOTO 38



FOTO 39

Mientras que, en otra escena, se observaba otro estado de desarrollo del personaje en donde aparecían las *Kaspar* – Isabella Monsó y Alejandra Loyola - juntas explicaban al público sobre sus capacidades para expresarse, comunicarse y las infinitas posibilidades que les entregaba la “comparación” como concepto. Ya no existía un problema en la realización de actividades físicas y motoras, sino el problema radicaba en la propia identidad de uno como ser humano, en oposición a la identidad de otro: una de las *Kaspar* hablaba al

público sobre sus capacidades para contar, mientras que la otra la interrumpía, explicando sus propias habilidades que eran mejores (foto nº 40).

Lo que primaba de esta escena eran las relaciones sociales que se producían entre una *Kaspar* y la otra, la manera en que una intentaba demostrar su superioridad en conocimientos y capacidades, generándose una constante guerra por ser la mejor, esta mejoría de un Kaspar sobre el otro tiene que ver directamente con lo que la sociedad considera ser “mejor”: hijo, profesional, correcto, etc (foto nº 41).



FOTO 40



FOTO 41

La utilización del cuerpo por parte de los *Apuntadores*, radicaba en patrones que apuntaban hacia el orden, lo correcto y las normas de nuestras sociedades, claro está, manteniendo las propias características de los personajes. En relación a esto los personajes mantenían constantemente una postura erguida y rígida (dentro de las propuestas de cada personaje), utilizaban con seguridad y fuerza la voz, y los rostros mostraban una mezcla de seriedad y cinismo.

Para construir estos personajes, se tomaron referencias del texto original de Peter Handke, en cuanto a que a Kaspar era un ser sin percepciones ni conocimientos, que a través del desarrollo de la obra iba “evolucionando” para lograr ser un ser humano íntegro y un ente social. Por esto mismo, Kaspar fue construido desde el planteamiento de que era un niño pequeño, que está ubicado dentro de un sistema cultural, social y por sobre todo, educacional.

En el caso de los apuntadores, estos fueron contruidos tomando en cuenta por una parte el rol que este personaje jugaba dentro de la obra original, el de ser un educador, quien imponía y enseñaba a Kaspar. Y por otro lado se tomó en cuenta el sistema social en el cual estamos inmersos, optando por representar ciertos modelos de “profesores” de nuestra sociedad chilena, adquiriendo ciertos roles jerárquicos dentro de estos: profesores de educación física (Karen Serey y Sebastián Jaraquemada), profesora de ciencias naturales (Natalia Mancilla), sostenedores educacionales (Astrid Quintana y Benjamín Cornejo), entre otros (foto nº 42 y 43).



FOTO 42

FOTO 43

Además, la voz y la dicción fue trabajada por los actores que actuaban de Kaspar de distinta manera entre ellos, en directa relación a la evolución del personaje, por ejemplo el Kaspar de Daille no sabía hablar al inicio, el Kaspar de Loyola sólo decía una frase, el Kaspar de Miranda hablaba sin coherencia las frases, el Kaspar de Machuca hablaba de forma coherente y los Kaspar siguiente ya hablaban de forma correcta. La voz de los actores era más suave para acercarlos a las cualidades vocales de los niños.

En el caso de los apuntadores, la emisión vocal fue realizada según las características y el rol que cada actor necesitara para el personaje, eso sí existía una correcta pronunciación y formalidades en la manera de enunciación.

Es importante señalar, como bien lo explica el director de *Kaspar*, que la formación actoral venía siendo bastante tradicional y no cercana al teatro

contemporáneo, por lo cual era pertinente tomar un texto complejo y ejemplar del teatro de nuestros tiempos.

“Lo que pasa que en Kaspar ya en la elección del texto hay una particularidad, yo estimé que era el único texto posible que podía hacer ese curso con esa historia, con esa formación, era lo que le correspondía, como para entrar en el lenguaje de lo contemporáneo, porque era un curso que había pasado por una formación muy tradicional, vieja además.”¹⁶³

Reconocer estos lenguajes e insertarnos dentro era fundamental para el trabajo del actor en la puesta en escena *“me parecía que enfrentarlos al problema del lenguaje y a la inserción en el lenguaje, y además intentar insertarlos en el lenguaje de lo contemporáneo.”*¹⁶⁴

Para lograr mayor cercanía del texto con nuestro cuerpo y realidad, se tomaron elementos propios de nuestra sociedad chilena, para situar con mayor cercanía la obra. Así es como la utilización de la frase del spot publicitario de Sopróle “esas pequeñas grandes cosas que nos llevan a triunfar”, se insertó entre los textos originales de la obra, que aludían a la superación de obstáculos por parte de Kaspar, en la escena donde iban respondiendo preguntas y haciendo una especie de disertación, en el momento exacto cuando dos de los tres Kaspar habían logrado llegar a la meta.

Así mismo existía una relación directa con la utilización de la música y el canto para la composición escénica. Esto se observaba en la inclusión en una de las escenas de una especie de coro de actores que tarareaban una canción infantil del programa de televisión chilena *Cachureos* llamada *Haga pi, pi, pi*. En otra de las escenas se escenificaba una cueca en donde los Kaspar tocaban la guitarra y junto a los apuntadores interpretaban unos textos de la obra.

¹⁶³ Entrevista a Cristian Keim, director de la obra Kaspar, realizada el 29 de Junio del 2010.

¹⁶⁴ Opcit: entrevista a Cristian Keim.

Es importante señalar que el grupo de alumnos que actuaron venía trabajando en conjunto desde hace cuatro años, salvo algunos actores que se fueron incorporando a medida que transcurrían los años, manteniendo en Kaspar relaciones de trabajo según afinidades, propuestas personales y grupales, e indicaciones según el director quien elegía grupos según la escena.

g) Lectura de la fábula por parte de la puesta en escena

La puesta en escena presentaba similitudes con el texto dramático en la narración, ya que ambos desarrollaban la evolución de Kaspar frente a la necesidad de éste por lograr aprendizajes y finalmente ser consciente de las habilidades aprendidas. Sin embargo, en un punto del desarrollo de la obra, la narración en la puesta en escena dejó de ser igual al texto, ya que se incluyó el contexto y la sociedad chilena con las características propias de éstas, como son las fiestas patrias, la cueca y la inserción de juegos populares como la gincana.

El texto dramático nos mostraba al personaje Kaspar y Apuntador, el primero es en la obra original representado por uno sólo, hasta un punto de la obra en que comienzan a aparecer mas Kaspar y más Apuntadores. Esto fue adquirido de distintas forma en la puesta en escena, ya que se optó por desde un principio mostrar una cantidad de Kaspar y en el caso de los apuntadores, estos fueron (como se habló con anterioridad) tratados en base a los roles que forman los distintos profesores que trabajan en los establecimientos educacionales.

Aun así se conservó una coherencia con el texto dramático, ya que siendo el contexto chileno, la obra abordaba temáticas compartidas con el texto original, como son la educación, el lenguaje, la enseñanza, el ser una persona con características sociales e intelectuales.

La diferencia radicaba en las imágenes que se desprendían desde el texto dramático, es decir la incoherencia se producía en que el texto no señalaba lugares y contextos específicos, el texto escrito entregaba amplias posibilidades

de cómo ser representado. Por eso fueron utilizados los textos como herramienta para la construcción visual y así poder mostrar desde la imagen, aquellos argumentos.

Por otro lado, el texto no hacía referencia alguna de quienes eran los apuntadores, es por eso cuando se inserta lo “chileno” y los roles de “profesores”, se lograba caracterizar ciertos tipos de educadores en base a las experiencias propias a través del tiempo.

La fábula se construyó a medida que iban tomando relación, coherencia y organicidad todos los lenguajes que se encontraban en escena, que dialogaban entre ellos en pro de la comprensión de los enunciados de la obra Kaspar, y que al mismo tiempo, insertaba en el público y en los actores características propias del teatro contemporáneo, como era la desfragmentación del lenguaje en el texto original.

h) El espectador

El espectador que asistía a ver la obra Kaspar correspondía en las propias palabras de Cristian Keim a “*un público en general de escuela o público que no acostumbra a ver teatro*”¹⁶⁵, entendiendo al público de escuela como a los alumnos de universidad, colegio y alumnos de teatro, provenientes de otras casas de estudios.

En relación a lo anterior, implicaba que muchas veces aparecía – en relación a la dificultad del lenguaje del texto - una no comprensión por parte del espectador respecto a lo que estaba sucediendo en escena “*A mí me da la impresión que muchas veces el público no entendía nada, como también los actores no entendían nada de lo que estaba ocurriendo, de lo que estaba sucediendo.*”¹⁶⁶

¹⁶⁵ Opcit.

¹⁶⁶ Opcit.

De igual manera la reacción que manifestaba el público tenía directa relación con las sensaciones que el espacio desde el momento del ingreso al subterráneo, producía

“Y además insisto en esto de bajar una escalera, a un lugar que en definitiva es una sorpresa, tú ya desde el olor que emana de ese lugar ya te vas a enfrentar a algo rudo.”¹⁶⁷

El público desde antes del inicio de la obra ya estaba sujeto a reaccionar de una forma u otra, de sentirse vulnerable hacia la propuesta del espacio planteada por el montaje. El subterráneo daba la posibilidad al espectador de ingresar a éste espacio nuevo, como también ser partícipe de él, del trabajo de los actores y del mensaje.

“Entonces también era advertirle a la gente “mira sabes que, esta obra es de determinada manera y tu puedes entrar en el código que te plantea la obra o no, pero esta obra parte así, parte contigo entrando en un subterráneo” entonces es un mensaje claro, no es cualquier cosa lo que vas a ver, esto tiene su particularidad.”¹⁶⁸

Así como el subterráneo donde se desarrollaba la obra provocaba reacciones en el espectador, también lograba esto la puesta en escena y los distintos cuadros que se mostraban en ella. Estos cuadros mostraban acciones que poseían mucha violencia, como también actividades relacionadas con nuestra propia realidad.

“entonces ellos veían un espacio gozoso, en que los actores al parecer lo estaban pasando bien, haciendo cosas con las que uno regularmente se relaciona como si uno no lo pasara bien haciendo esas cosas. Como si no hubiese placer en el golpear a alguien, en el ser golpeado, en el que te lancen un completo por

¹⁶⁷ Opcit.

¹⁶⁸ Opcit.

la cara, en el que jugar al campesino, en el jugar una gincana dentro de.”¹⁶⁹



FOTO 44



FOTO 45



FOTO 46

Estos ejemplos puestos en escena, remitían a situaciones que no son tan distintas de nuestra sociedad y que constantemente ocurren, pero que desconocemos o nos desentendemos (foto nº 44, 45 y 46)

“Que son actos que de alguna manera uno de pronto puede creer que se escapan de lo teatral por la formación que uno tiene pero que son infinitamente escenas de la vida cotidiana y que uno puede meter allí sin ningún problema.”¹⁷⁰

Al igual que acciones físicas que implicaban ciertos riesgos en su ejecución, se observaban insultos verbales y uso de garabatos, de los apuntadores hacia los Kaspar, como también entre los Kaspar. Como es el caso de los insultos propiciados por uno de los apuntadores (Benjamín Cornejo) a una Kaspar (Natalia Miranda), mientras el primero golpeaba – el público observaba la acción de golpear, lo cual no ocurría realmente – a la segunda con una varilla, dentro de la casa. Esto provocaba en el espectador cierta incomodidad por los textos que se decían en esa escena, como sucedía también con las “payas” populares con acepciones vulgares.

¹⁶⁹ Opcit.

¹⁷⁰ Opcit.

Capítulo 4

Un análisis de la obra *Kaspar* a partir de características de la performance art.

En el presente capítulo, parte substancial de nuestra memoria, plantearemos un análisis de la obra *Kaspar* dirigida por Cristian Keim, a partir de seis factores que consideramos preponderantes dentro del arte performance. Cabe destacar que estos criterios de análisis fueron resultado de toda nuestra investigación en relación al arte performance, los cuales hemos escogido como característicos y eficaces, permitiéndonos llegar a desarrollar el siguiente capítulo.

Estableceremos relación entre performance y teatro contemporáneo a partir de un estudio enfocado en las mismas características que mencionamos como propias del arte performance: Relación co- presencial y directa entre espectador/ejecutor, Presentación – Representación (realidad/ficción-verdad/mentira), Nuevos enfoques del Lenguaje, discurso del performer, uso del cuerpo, y espacio.

4. 1. Relación Co- presencial y directa entre espectador/ejecutor.

El montaje *Kaspar* se consumaba con la presencia del público en el espacio de la representación, si este no estaba presente, la obra no habría adquirido sentido y el mensaje inmerso no hubiese tenido recepción, ni eficacia, objetivo importante que se planteó en el transcurso de la creación.

El público se encontraba sentado en unas graderías frente al espacio de representación, estableciendo un límite físico entre intérpretes y espectadores, límite espacial que no se presenta en la performance, ya que esta establece al público como participe dentro del acto, no solo como un espectador en estado de contemplación, sino como un sujeto decidor, con opinión, en un estado activo, inclusive en ocasiones es considerado como el decidor de la continuidad de la performance. El espectador dentro de la performance, ha llegado a ser parte sin establecerse límites espaciales.

Aunque no existía una mayor interacción de contacto físico entre actor y espectador en *Kaspar*, no impedía que se creara una copresencia, ya que se formaba una relación de comunicación en el momento presente del acto, a nivel de energías, de gestos y manifestaciones expresivas por parte de ambos. El espectador respondía de diferentes formas respecto al montaje; con risa, seriedad, con silencio, con atención etc. entre otras cosas a partir de su gestualidad de rostro. Todas estas expresiones se manifestaban a partir de lo que ocurría en escena, el efecto que provocaba en el público, se podía entender como un indicio que se repetía en cada función, y que de alguna forma permitía deducir la recepción que manifestaba el público en partes específicas de la obra. Es decir, existían reacciones predeterminadas en cada función, como también surgían respuestas nuevas, que eran propias de una función y que no concordaban con la totalidad de las funciones.

Esto nos afirma que las presentaciones por mucho que sigan una partitura definida, resultan ser diferentes cada día, debido a que están sujetas a la relatividad del presente y a la imposibilidad de que algo se repita idénticamente a la fuente de origen. Por otro lado, podemos deducir que el público también es un factor determinante de cada función, debido a que este cambia.

La mayor parte del transcurso de la obra, los actores estábamos atentos a lo que ocurría en escena y a la respuesta del público, aunque no podíamos ver sus caras, pero si nos concentrábamos en el montaje, a veces como un espectador más cuando no estábamos actuando.

Era importante que cada uno de nosotros (actores) estableciera un nexo con el espectador, a través de la mirada, de un contacto visual, rompiendo la cuarta pared del teatro etc. En definitiva esto permitía que la relación se tornara más cercana e íntima, estableciendo un diálogo más directo y estableciendo la posibilidad de transmitir un mensaje que era propio de cada actor y que estaba oculto tras el personaje.

No existían dispositivos o aparatos que intercedieran en la copresencia entre espectador y actor, lo que significaba que el público no tenía poder de decisión por sobre lo que quería ver, solo estaba presente para presenciar lo que el montaje le tenía deparado. Esta característica, en que la tecnología funciona como un intermediario entre público y ejecutor, corresponde a un recurso que se utiliza dentro de las performance. Pero en el caso de *Kaspar*, tanto público y espectador estaban visibles y presentes en un mismo espacio. Además el montaje seguía un curso establecido, fijo, sin nada que pudiera cambiar en gran escala el desarrollo de la obra.

El conflicto de cada personaje tenía que hacerse visible en escena para que el público se conectara con la obra, la comprendiera y percibiera el fondo o el sentido de esta. Para que esto fuese efectivo había que considerar el trabajo de interpretación por parte de los actores y la credibilidad que el espectador le atribuía a los personajes creados, mientras más credibilidad le atribuyera al montaje, la cercanía con el público aumentaba.

Una vez que el conflicto se estableciera en el interior de cada actor, como parte su vida, logrando identificarse con el personaje, haciéndolo propio y estableciéndolo como una parte de su propio discurso. Por otro lado, si el actor empatizaba con su personaje disminuía la posibilidad de generar prejuicios sobre él, lo que permitía otorgar una mayor solidez al personaje, y establecer una diferencia evidente entre este y el actor. Pero de este tema, en relación al discurso, lo abordaremos en el ítem correspondiente, en donde profundizaremos sobre que no se puede generar una gran diferencia entre actor y personaje, ya

que la suma de las partes en su adecuada medida, atribuye una mayor veracidad al personaje y una mayor credibilidad por parte del espectador.

La atención que se le otorgaba al público presente, cualquier indicio de gesto, mirada, etc. que este manifestaba (como mencionamos anteriormente), era una respuesta que aportaba en algún grado al diálogo con los personajes y la obra en general. Saber si el espectador estaba escuchando, receptivo a lo que ocurría en la obra, o en conexión con los personajes, significaba que la obra estaba cumpliendo su función, su eficacia simbólica. Si el público estaba viviendo el presente de la representación, aportaba como un estímulo para el trabajo de los actores en escena, favoreciendo en la energía que disponían el trabajo. En el caso contrario, cuando el espectador no estaba siendo receptivo al montaje o demostraba una falta de atención, podía provocar que los actores se preocuparan en mejorar la energía, la fuerza, o que trataran de generar algún cambio siempre dentro de lo establecido e intentando que el público cambiara su disposición y se concentrara en el montaje. No siempre resultaba factible esto, debido a que entraban en juego las apreciaciones propias de cada espectador, que a veces son difíciles de dilucidar y de cambiar, además dentro de la posición de un espectador contemplativo es difícil descubrir cómo está percibiendo el montaje en el momento de la función.

En relación a la energía que iba adquiriendo la obra, se debía en gran parte a la presencia del público, y al tipo de espectador presente. Como bien nos decía la ayudante de dirección Fernanda Navarro en el curso de Taller integral; hay público que absorbe mucha energía. Probablemente esto dependía según el perfil del público, el público era más absorbente cuando era joven y estaba más receptivo o atento a lo que sucedía en la obra, por ej: el público perteneciente a la carrera de Actuación, que es un espectador que comparte códigos en común.

Los actores en dos escenas abandonaban el espacio donde ocurría la acción y se trasladaban hacia donde se encontraba ubicado el público, es decir, pasaban hacia el sector de las graderías y dialogaban con éste de forma mucho

más cercana y directa. Por ejemplo, llegando casi al final de la obra, los *Kaspar* se ubicaban en uno de los escondites de la pared, a un costado del público, desde el cual los personajes generaban una mayor cercanía con este, rompiendo la cuarta pared imaginaria del teatro, y estableciendo un mayor acercamiento físico. Se lograba un diálogo más frontal, estableciendo un contacto visual directo con el espectador. En este diálogo los *Kaspar* hacían una reflexión de sus vidas, demostrando honestidad, madurez y un mayor conocimiento frente al mundo y frente al público, generando una atmosfera de intimidad.

La dependencia reciproca entre espectador y ejecutor propia de la performance se manifestaba en el montaje *Kaspar*: el espectador experimentaba cierta empatía con los actores- personajes, se sentía parte de lo que observaba y se establecía un intercambio. Esta empatía sucedía cuando el espectador relacionaba lo que veía con algo cercano, relacionándolo con su vida y permitiéndose sentir identificado con lo que estaba ocurriendo. Es decir, cuando el espectador lograba creer en lo que estaba viendo y se sumergía en el viaje de la imaginación que proponía el ilusionismo de la obra *Kaspar*, se lograba un mayor compromiso con esta y el público, logrando recibir el mensaje inmerso.

Esto se diferencia de la performance, ya que el espectador cree en el acto desde otra perspectiva. A partir de la ejecución real que realiza el performer, el público se dispone de otra forma. Los niveles de ficción que se aprecian en la performance son menores a los que propone la obra. Esto significa que en la performance el acto es más concreto. Es posible que una performance transmita crudeza, violencia, asco en mayor intensidad, debido a que se trabaja desde la realidad de la ejecución, no de un supuesto acto. El espectador de la obra *Kaspar*, estaba dispuesto frente a un acto ficticio, que solo en ocasiones era ejecutado de forma real.

Es importante considerar que no existía un ataque directo al público, un acercamiento confrontacional dentro del montaje, aludiendo a su persona. Era el espectador el que imaginaba o permitía que cualquier información lo hiciera sentirse aludido. No era necesario un ataque frontal al espectador para haberlo

interpelado directamente, los cuestionamientos que se suscitaban en él, se producían a partir de lo que veía, haciendo un análisis propio e íntimo frente a lo que veía y escuchaba.

Pero si el ataque o la alusión es periférico, la información la está completando la cabeza del espectador y es él quien se interpela a sí mismo, la cosa no se divide entre gente que tiene la razón (los actores) y gente que no tiene la razón (los espectadores), sino que ambos roles están puestos en la cabeza del espectador, y es él el que se interroga a sí mismo y eso solo puede suceder si el actor se está interrogando a sí mismo también.¹⁷¹

En definitiva, dentro del marco de construcción de *Kaspar*, para que el espectador se interrogara a sí mismo, era necesario que creyera en lo que veía. Que el trabajo artístico haya resultado verosímil y el actor por su parte hubiera realizado bien su trabajo, accionado con organicidad, es decir respondiendo al momento presente de la escena, en un estado de alerta, vivo (orgánico), receptivo y consecuente frente al mundo creado de *Kaspar*.

Tanto en la performance como en *Kaspar* se producía una construcción visual potente y predominante, que permitía que el público se interpelara así mismo, solo a partir de lo que pudiera observar en escena y los estímulos que ésta provocaba. La imagen era portadora de visualidad: color, textura, forma, mensajes. Estimulaba al espectador, rompiendo con su estado pasivo de contemplación, lo que permitía de alguna manera, maravillarlo o simplemente ocasionarle rechazo. Lo mismo sucedía con la palabra, de lo cual haremos referencia cuando profundicemos sobre el lenguaje.

¹⁷¹ Entrevista a Cristian Keim, director de la obra *Kaspar*, realizada el 29 de julio 2010.

Remitiéndonos a la relación entre montaje y público, es importante resaltar que la obra en su globalidad poseía una estructura ficcional cerrada, que en gran medida apelaba al ilusionismo y a la cuarta pared. En ella, el público solo podía observar lo que ocurría y el actor actuaba en general sin comunicarse directamente con él. El espectador centraba su atención en el mundo ficcional de *Kaspar*, en el espacio enmarcado de la obra y en todo lo que la componía: objetos, relación con otros personajes, espacialidad, movimiento etc.

...el espectador... tenía que participar e involucrarse en la representación a través de su propia experiencia y de la toma de conciencia de la influencia que tenía el propio espacio.¹⁷²

Creemos que en el caso de la performance el público puede tener mayor participación dentro del acto artístico, e inclusive puede hasta decidir lo que ocurra en escena. El ejecutor por su parte, tiene toda la libertad de relacionarse como quiera con el espectador, e inclusive puede romper el orden establecido de su acto. En *Kaspar*, sin embargo, debía tenerse mucho cuidado al hacer algún cambio en el momento de la función, había que tener en consideración todo lo que se había fijado en el proceso de creación, y lo indicado por el director. *Kaspar* no era una creación de una sola persona, ni tampoco había un solo actor en escena, por lo cual era importante tener conciencia de un todo establecido, como de todos los actores involucrados.

En el arte performance probablemente no existan ensayos previos al momento de la presentación, pero sí se planifica la idea, se crea en la teoría lo que va a ocurrir, el recorrido y los elementos necesarios de la performance, tomando en cuenta las probabilidades del acto.

¹⁷² Springer, José Manuel: Performancelogía. Doc. Obtenido de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/performance-e-internet-jos-manuel.html>

Es importante decir que en la performance la participación del público es opcional, según como lo establezca el creador, no como en el caso del happening, en el cual la participación del espectador es indispensable, es parte decidora del acto artístico.

Dentro de *Kaspar*, como mencionamos anteriormente, operaban ciertas reglas para un mejor funcionamiento de trabajo, como el obedecer a una dirección (Cristian Keim), a diferencia de la performance donde por lo general es el performer su propio director y el decidor de toda la creación. También se debía respetar una marcación espacial, es decir una ubicación en el espacio de cada escena y de cada actor, se debía seguir un ritmo característico de la obra para mantener una tensión, un conflicto y una fluidez, entre otros factores que caracterizan al teatro. Aún así, la improvisación no estaba ajena en el montaje *Kaspar*, ocurría en ciertos momentos, cada actor se establecía un grado de libertad al actuar respetando la línea establecida en el proceso de ensayos, teniendo siempre en cuenta la lógica creada por *Kaspar*, y su orden general. Es difícil precisar los límites de la improvisación, creemos que estaba al alcance de cada actor, y que surgía en momentos en que ocurría algo fuera de lo ensayado, debido a algún cambio sorpresivo, o alguna irregularidad del montaje que por diferentes factores, tanto externos como internos llevaban a que el actor improvisase y solucionara la situación.

El texto de *Kaspar*, permitía que apareciera la improvisación en determinados momentos. Se suplantaban palabras por otras, se jugaba el texto a partir de la incoherencia que lo caracterizaba, es decir, permitía que se reinventaran textos en el momento de la función, siempre sujetos a ciertos parámetros que guían la improvisación, ya que esta, siempre estará sujeta a índices que son propios del contexto de una obra de teatro, contexto estético, contexto situacional, de personaje etc. en este caso, una improvisación dentro de los márgenes de la obra *Kaspar*.

4.2.- Presentación/representación (realidad y ficción)

Nos parece que quién contemplara el montaje *Kaspar* podía ver una obra de ficción convencional, apreciando una construcción de personaje, de vestuario, de símbolos, un uso de un espacio no cotidiano, una obra ensayada y un texto estudiado. Sin embargo, no sólo correspondía a una obra representacional. En relación al actor, por ejemplo, era imposible que éste saliera de sí, o se alejara de su ser para la construcción del personaje, el actor siempre estuvo en el momento presente de la función, accionando en vivo, teniendo en cuenta su discurso propio para la construcción de su personaje y para comprender el mundo creado en *Kaspar*.

Esto nos habla de características propias de un acto presentacional, en el cual el actor está ejecutando en el momento presente y de forma real. Sin embargo, en mayor grado y de forma más evidente prevalece lo representacional, ya que existía una ilusión dentro de un mundo inventado, remitiéndonos a una imitación más que a una acción real de la persona- actor.

Los niveles de ficción dentro de la obra *Kaspar* no son los mismos que se manifiestan en un acto performance, ya que el performer se expone íntegramente y en nuestra obra el actor se exponía a través de un personaje, estableciendo una dudosa línea divisoria entre ambos. Aún así, por mucho que el personaje estaba a la vista del público, el actor también podía hacerse presente en un sentido menos evidente. Obviamente era su cuerpo el que estaba en escena, pero las características de la personalidad del actor eran utilizadas en mayor o menor grado para la construcción de su personaje.

Esto podía generar cuestionamientos sobre si el actor y el personaje se parecían o tenían algo en común. Solían aparecer interrogantes de este tipo por parte del público: *¿El actor será de la misma forma que se comporta el personaje?*, lo que claramente podía implicar confusiones entre la noción de realidad y de ficción creada. Sin embargo, esto nos parece infundado, ya que el contexto en que se encuentra el actor es diferente al de la realidad.

Evidentemente el actor cumplió constantemente el rol de personaje, en ningún momento ocurría algún efecto de distanciamiento brechtiano, en el cual

el actor dejara su personaje y se hiciera visible concretamente como intérprete. Aún así, el actor nunca se abandonó así mismo, instalando una especie de esquizofrenia. Estas dualidades son un poco difíciles de precisar, establecer hasta qué punto es el actor o el personaje es confuso. Sin embargo, creemos firmemente que este último cobra vida y se construye a partir del otro, instalando una estructura indivisible.

En gran medida, los niveles de ficción permiten seguir diferenciando una obra de teatro de la performance. Es por esto, como por los niveles en cuanto al trabajo del cuerpo, los grados de improvisación, de discurso y todos los factores de performance mencionados en este foco de estudio que creemos que aún pueden verificarse diferencias entre ambas manifestaciones artísticas.

El actor de *Kaspar* no se arriesgaba del mismo modo que lo puede hacer un performer, no todo lo vivenciaba, no todo era real, la ficción era parte de *Kaspar*. Un ejemplo claro se apreciaba en la escena en que una de las *Kaspar* era llevada al cuarto de castigo para ser golpeada por un Apuntador. En este momento, el acto carecía de realidad; los golpes se simulaban fuertes para generar una ilusión de violencia y los actores imitaban el dolor que podían sentir en la vida real.

El personaje *Kaspar* correspondía a la construcción de un niño, a la imitación de este, es decir, el actor cumplía este rol, representando otra edad, otra forma de hablar, de moverse, que no era parte de su accionar en la vida diaria. Por lo demás, los *Kaspar* no eran reales, no existían dentro de la vida cotidiana estos niños que viven en el subterráneo de la escuela de teatro, o eran castigados en una sala, como tampoco los Apuntadores que vivían con ellos y los educaban. Podían existir ciertas similitudes y referentes existentes en la vida y que ayudaron a la construcción de este mundo imaginario, pero que esto fuese a cobrar vida luego de la función, no lo estimábamos posible.

Esta convención e idea de la realidad no impedía que el espectador no creyera en lo que veía, debido a que todo lo que estaba sucediendo estaba frente a sus ojos, podía sentir y palpar todo el montaje. Es así como el espectador

creía en el mundo construido por los actores, debido a la verosimilitud inserta en la obra.

Nuestra vida se encuentra regida por leyes naturales, lógicas, sociales que le dan sentido a todo que es nuestro mundo. Son estas leyes las que definen los parámetros de nuestra relación con la realidad. Todo lo que suceda, para que tenga alguna relación con nosotros, debe de ser posible dentro de estas leyes. Nada será real en nuestro mundo si funciona fuera del sistema que hemos creado para darle orden a nuestro mundo.¹⁷³¹⁷⁴

Esta noción de verosimilitud, da cuenta que el mundo creado en *Kaspar* se sostiene a partir de la relación que establece con las leyes sujetas a la vida real, provocando una identificación con el mundo en que nos encontramos insertos, logrando que el mensaje sea recibido y entendido por los espectadores. Toda ficción parte de alguna base lógica en común, debido a que cualquier idea surge del mundo en que nos encontramos y es construida a partir de una realidad en común, global. Hay mundos de ficción que buscan alterar las leyes de lo que consideramos real y que se alejan en gran medida de esto (como el surrealismo, por ejemplo) pero aún así, siempre existe un grado de conexión con la realidad o imágenes pertenecientes a este mundo.

En cuanto a la actuación de *Kaspar*, debía ser orgánica, lo que permitía que cada actor reaccionara al momento presente de la escena, siempre teniendo conciencia de lo que iba sucediendo en escena, de las motivaciones presentes, de las circunstancias de cada personaje y también, considerando lo determinado en los ensayos. Estos previos conocimientos permitían que al momento de cualquier alteración de la obra, la improvisación fuera como parte integral de esta y tuviera mayor solidez, sin perder el sentido de la obra. Es aquí donde aparece un cruce con la performance; la improvisación está presente aunque en menor grado. La improvisación en *Kaspar* aparece cuando lo

¹⁷³ Álvarez, Domingo: Revista Comunicología, Indicios y Conjeturas. ArtículoNº9. La verosimilitud en el cine. Doc. Obtenido de http://revistacomunicologia.org/index.php?Itemid=100&id=225&option=com_content&task=view

calculado se ve alterado, intentando de seguir la línea de lo establecido. En el caso de la performance, las improvisaciones pueden llevar a casos extremos, debido a que no se puede calcular con exactitud los actos performáticos, pudiendo llegar en casos extremos hasta a ocasionar la muerte (como los ejemplos que señalamos en su momento).

Esta espontaneidad de la improvisación por parte del performer, permite que en la creación y en el acto presente de la performance se integren sus propios cuestionamientos, reaccionando como él quiera a todo lo que le depare el presente del acto. El ejecutante no se esconde tras un personaje, es el performer el que está visible ante un espectador y es él quién ejecuta el acto performático, cumpliendo netamente el rol de artista.

Lo presentacional también se hacía latente, en cuanto a la realidad de la ejecución de ciertas escenas, donde se podía constatar una verdadera realización de acciones. Por ejemplo: Los apuntadores golpeaban con unas varillas a los *Kaspar*, y esta acción era realizada de forma real, es decir, los actores que interpretaban a *Kaspar* sentían el dolor verdadero que un acto como ese podía ocasionar. Pero también, existían niveles de violencia que se manifestaban de forma ilusoria, con actuación, y que no fueron ejecutados de forma real, como podría suceder en el ejemplo mencionado anteriormente en la sala de castigo.

La ficción inmersa en *Kaspar*, tenía como finalidad que el público creyera en lo que se estaba ejecutando, es decir si en una escena había una violación simulada, el espectador debía creer en la magnitud de tal acto. Esto se lograba considerando los criterios de cada espectador frente a lo que considerara creíble, las subjetividades, y visiones sobre una buena obra de teatro, factores como la calidad de actuación, la verosimilitud, su eficacia simbólica, entre otros. Es decir, que el tratamiento de la ficción se haya realizado conforme a la ley interna de la representación propia de *Kaspar*, aquella que se instala como una base lógica para la construcción del montaje, y que a la vez orienta el desarrollo

de este. De esta forma el espectador tenía más posibilidad de creer y dejarse llevar por el *mundo Kaspar*.

Había situaciones de carácter netamente ficcional dentro de *Kaspar*, que claramente podían generar cuestionamientos en el público, como por ejemplo, la escena de violación entre el Kaspar (Mauricio Daille) y la Kaspar (Alejandra Loyola), en la cual él se bajaba los pantalones, la acosaba y su acción física era como si estuviese en el acto sexual. Sin embargo, esto no ocurría de verdad, era una ilusión creada para dar esa impresión. A simple vista uno podía entrar en el juego de la ficción, en la ilusión, pero claramente un acto de este tipo no era posible dentro de las leyes sujetas al montaje *Kaspar*, en donde la finalidad es hacer creer que un Kaspar violaba a otro, imitando el acto de la realidad. La importancia o el valor que tenía esta mimesis ilusionista de la realidad, consistía en poder generar conciencia al espectador de lo que estaba sucediendo en escena, el significado real que conlleva este tipo de actos dentro del contexto que situaba *Kaspar*, un espacio educacional.

Por otro lado, la ley interna de representación propuesta por la obra, debía respetarse a lo largo de toda la obra, por lo cual no era posible realizar un acto real de violación, porque es una acción considerada como crimen por las leyes sociales de nuestra realidad. Aún si ambos participantes del acto hubiesen accedido a un acuerdo, es decir, si tanto la mujer y el hombre hubieran acordado a realizar el acto de forma “real”, seguiría adquiriendo un grado de ficción, debido a la voluntad, planificación previa, y contextualización del acto en una obra artística. Quizás esta opción tampoco hubiese sido posible de realizar, por el simple hecho de estar inmersos dentro de un contexto institucional (Carrera Actuación teatral, Universidad de Valparaíso), que se rige bajo reglas de funcionamiento.

En definitiva cualquier representación abarca una presentación, solo por estar ejecutada de forma real y presente, aunque este predeterminada y sujeta a un mundo ficcional.

4.3 Nuevos enfoques del lenguaje

En el montaje *Kaspar* observamos que la construcción escénica se realizaba utilizando distintos lenguajes durante el transcurso de la obra, que potenciaban y daban un mayor sentido a la acción que iba sucediendo. La importancia de estos lenguajes radicaba en que estos en conjunto iban dirigidos hacia la visualización de la escena y se construyeron a partir de un texto pre-establecido: *Kaspar Hausser* de Peter Handke. Por ejemplo, señalamos ciertos lenguajes que aparecieron dentro de la obra como el lenguaje corporal, musical y sonoro, y gestual, entre otros.

Nos encontramos con dos aspectos importantes de resaltar que se observaban en la obra *Kaspar*: en primera instancia la importancia del lenguaje verbal, y en segunda instancia la construcción visual de la puesta en escena.

Comenzaremos con la importancia del lenguaje verbal dentro de la obra *Kaspar*, en oposición a los planteamientos de la performance art en cuanto a establecer al texto en un plano de menor relevancia.

“Renunciar al teatro de la palabra, en aras de la recuperación y la consolidación de otros sostenidos lenguajes teatrales, no desbanca al lenguaje, sino que lo desplaza y lo sublima”¹⁷⁵

Según esta cita de David William Foster – cita señalada en el capítulo 2 de *Performance Art* - encontramos en la performance la preponderancia de “otros” lenguajes por sobre un “desplazamiento” del texto. Así mismo, entendiendo que en el arte performático prevalece la visualidad por sobre la enunciación del texto verbal, y su modo de ejecutar es el cuerpo como medio de expresión de este.

Pese a existir una diversidad de lenguajes dentro de la creación teatral en *Kaspar*, se puede observar una diferencia con la performance. En la obra no había una desvalorización del texto, por el contrario, éste se tornaba primordial en

¹⁷⁵ William Foster, David: *Espacio escénico y lenguaje*, Iguanas Producciones, Buenos Aires, Argentina, 1998, p.41

el desarrollo del montaje. También había utilización de otros lenguajes en pro de la escenificación, pero ellos en conjunto potenciaban y complementaban al texto, logrando una adaptación del Kaspar original.

Es importante replantear la idea de Peter Roster, que indica que en la performance “el lenguaje es fragmentado radicalmente, despragmatizado y gestualizado”¹⁷⁶, manifestando un nuevo tratamiento del lenguaje verbal. Sin embargo, en *Kaspar* era importante observar que esta fragmentación se daba en el texto escrito de la obra, respetando en gran parte el original, manteniendo su esencia en la representación. También se mantenía la narración del texto, una historia con su comienzo, desarrollo y fin, con un hilo conductor claro, que a veces se veía intervenido por algunos cuadros, pero siempre manteniendo el orden inicial.

Esta fragmentación del lenguaje iba en función al desarrollo del personaje *Kaspar*, era una característica primordial que se relacionaba con los niveles de aprendizaje:

En la primera escena, sólo articulaba sonidos y fonemas, la verbalidad era difícil para el personaje y por esto mismo el lenguaje era fragmentado y las palabras desarticuladas. Más adelante en la obra, el personaje iba adquiriendo conocimientos lingüísticos y mayores grados de control de las funciones motoras a través de las indicaciones que los apuntadores le enseñaban, a través de objetos y elementos. Mediante el uso de la palabra, Kaspar iba adquiriendo una variedad de conocimientos que lo hacían evolucionar dentro de la obra.

Esto se antepone a la idea de libertad en la utilización del lenguaje verbal por parte de los artistas, ya que observamos que en *Kaspar* no se daba la libertad que tienen los performer a la hora de ejecutar una obra. Los actores debían guiarse en la ejecución a partir de lo que el texto – la adaptación – implicaba, de

¹⁷⁶ Roster Peter, Rojas Mario: *De la colonia a la posmodernidad*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, año 1992, p.161

lo contrario, una mayor libertad por parte de cada actor podría haber puesto en peligro la narración de la historia representada y el orden lógico de esta.

Una característica que sí se puede asociar con la obra *Kaspar* corresponde a lo despragmatizado, ya que esto hace referencia a una reutilización del lenguaje verbal y dar nuevos sentido al texto, es decir, por ejemplo se tomó la obra alemana *Kaspar Hauser* de Peter Handke y se le otorgó un nuevo sentido, acercándola hacia nuestra propia realidad chilena; en cuanto a códigos, comportamientos y contexto. Aún así, se mantuvieron ciertas referencias provenientes del mismo texto: el sentido de rectitud, rigidez y orden que se asemejan al planteamiento que el autor hace sobre su propia realidad y contexto.

Entonces, la despragmatización del lenguaje verbal se da en *Kaspar*, eliminando las acotaciones e indicaciones que alejaban al espectador de lo que estaba observando, logrando así su integración y participación directa – lo co presencial – e identificación con el montaje.

La cita de Peter Roster, a la cual nos hemos referido anteriormente, en relación a la utilización de otros lenguajes fuera del verbal, logra señalar la importancia de la gestualidad en la reutilización de un lenguaje verbal. Explicaremos a través de dos ejemplos la importancia del gesto y la imagen de este, como un nuevo enfoque del lenguaje que sí tiene preponderancia en la obra *Kaspar*. En primera instancia aludiremos al personaje *Kaspar* y luego al Apuntador:

El conflicto que caracterizaba a los *Kaspar*, la confusión, el sentirse perdido sin entender, el miedo, etc. se reflejaban en la gestualidad de cada actor, en la intencionalidad de lo que decían a partir de los estados emotivos. Es así que el lenguaje gestual configuraba esta angustia de los *Kaspar* por intentar asimilar y entender los procesos a los cuales era sometido por parte de los apuntadores.

Otro ejemplo sucedía en ciertas escenas, cuando la gestualidad mostraba las verdaderas formas de ser de los apuntadores, es decir los rostros demostraban

las molestias y los grados de violencia con la que enseñaban a los Kaspar, así como también los gestos y las acciones de bondad que iban dirigidos hacia el público, mostrando dos caras de un mismo personaje.

Es importante hacer un paréntesis en que en el segundo ejemplo se observan fuertes influencias del expresionismo, ya que existe una exageración a gran escala de los gestos y las intenciones que los apuntadores en calidad de educadores poseían, así mismo como anteriormente señalábamos, estos mismos personajes tenían peinados y vestuarios sobrecargados o extracotidianos.

Retomando estos dos ejemplos, podemos observar que era de suma importancia la gestualidad en la obra, ya que el lenguaje verbal era complementado – como explicábamos al inicio de este subcapítulo - mayoritariamente del gesto y de otros lenguajes (señalados posteriormente). Al mismo tiempo indicaban una necesidad de accionar en la puesta en escena, lo que implicaba llevar el texto a la escena.

Debido a la dificultad que este presentaba en cuanto a la desfragmentación, permitía otorgarle una mayor importancia en la representación, a partir de lo gestual y la visualidad, otorgándole importancia a la acción verbal y ayudando a que encuentre un soporte más claro en la escena, apoyado por imágenes.

Esto nos lleva al segundo punto que planteamos al inicio, la construcción visual de la puesta en escena a través de la utilización de la acción verbal, lo que sugería la utilización de lenguajes no verbales, para la escenificación del montaje. La construcción visual desde la performance nos remite a ciertas características que presenta en su composición: multidisciplina, hibridez, construcción de la realidad del performer y de la percepción social. Las cuales relacionaremos con la obra Kaspar.

En primera instancia podemos observar que el montaje Kaspar sí presentaba en su puesta en escena una suma o relación multidisciplinaria, otorgando cierto sentido de fusión artística, ya que utilizaba elementos

provenientes de otras áreas: como la música. El lenguaje musical y sonoro aparecía al inicio de la obra cuando el público entraba al subterráneo: uno de los *Kaspar* tocaba una música en flauta dulce generando una atmosfera de expectación respecto a lo que iba a ocurrir. En otra de las escenas, los textos eran cantados por los apuntadores como una cueca, con el apoyo musical de una guitarra tocada por uno de los *Kaspar*, mientras que otro *Kaspar* intentaba violar a otra.

El hecho de utilizar en pocas situaciones elementos provenientes de otras disciplinas, no nos permite hablar de una gran hibridez, en donde confundiéramos y observáramos elementos provenientes de muchas áreas artísticas alterando incluso el formato base, como es en el caso de algunas performance, que presentan grandes influencias y cruces provenientes desde diferentes manifestaciones de arte, haciendo difícil encasillar el acto con alguna disciplina artística en particular. No es teatro, no es música, no es danza, es performance, lo que significa que puede ser todo. El uso de elementos de otras disciplinas en *Kaspar* era en cuanto a recursos, apoyando siempre al teatro como formato principal.

La influencia de la realidad social está fuertemente delimitada en la obra *Kaspar* por la inclusión de distintos roles y elementos que poseían un grado de teatralidad y podían ser llevados a escena, es decir en la obra los apuntadores adquieren roles de profesores “tipos” de nuestra propia realidad, estos mismos roles se iban logrando de acuerdo a las características provenientes de los profesores inmersos en nuestra vida. Estas características se exageraban, en cuanto a la conformación física y psicológica, a partir de un modelo cercano, lo que permitía otorgarle dramaticidad a la obra y alejarla de un realismo.

Anteriormente señalábamos en el capítulo 3, que la utilización de un lenguaje corporal y vocal era fundamental en la obra, según esto:

En cuanto a la producción de la voz y la emisión vocal, los actores debían realizarla intentando generar el sentido de que eran unos niños, voces llevadas a tonos agudos y limpias en proyección, en función de los estados emocionales. Así

mismo, la emisión vocal de Kaspar desde el inicio de la obra cuando no sabía hablar ni expresarse, cambia hacia el final, momento en que el personaje logra grados de autosuficiencia y madurez. Observábamos entonces en estas descripciones, que la importancia de la voz – además de ir en función de la construcción del personaje – era primordial para el desarrollo de las escenas y la evolución del personaje Kaspar.

Así mismo sucede con el cuerpo, observábamos que éste transmitía desde los comportamientos que tenía el personaje *Kaspar* de acuerdo a las etapas por las que pasaba hasta su madurez, por cuanto el lenguaje corporal dentro de la obra era de suma importancia. Así mismo, es importante señalar que el trabajo corporal en ocasiones se exageraba, denotando un lenguaje extra-cotidiano, aumentando en expresividad, como sucedía en un comienzo de la obra: *Kaspar* entraba a escena con mucho temor, con tensión muscular, algunos espasmos y dificultad para trasladarse en el espacio, esto en oposición al final de la obra, cuando el cuerpo de los *Kaspar* un poco mas erguidos, estables, expresaban un manejo de sus propios cuerpos, reflejando un etapa de evolución.

Estos lenguajes en la obra *Kaspar* eran utilizados en base a las distintas visiones y percepciones de la realidad que cada actor poseía en cuanto a sus propias experiencias y al contexto físico - social en el cual se encontraba inmerso. Es así como la construcción de los personajes se constituía visualmente, por ejemplo, la diversidad de personajes *Apuntador* dentro del montaje, es decir los “tipos” de profesores que aparecían en la obra, eran constituidos desde la idea preconcebida y las experiencias de cada actor para la construcción de los personajes profesores de nuestra idiosincrasia chilena.

4.4.- Discurso

En la obra *Kaspar* se establecían dos situaciones respecto al discurso. Primero, al igual que la performance, la transmisión de discurso implicaba un emisor, un mensaje y un receptor – como concepción básica de discurso – y

también se intentaba influir en el espectador generando un juicio frente a la educación chilena. Ejemplo de esto es que en la obra *Kaspar* se mostraba un discurso que englobaba a la educación chilena y sus profesores como base del desarrollo de los *Kaspar*, apuntando a mostrar cómo la educación escolar de los distintos núcleos sociales influyen en el desarrollo de los niños, a través de distintas actividades y pruebas que conllevan ciertos grados de dificultad, violencia, alegría y satisfacción.

La segunda situación es la que diferencia a la obra *Kaspar* con la performance. En esta última, el discurso del artista proviene de él mismo, del performer como ser individual, quien plantea temáticas, denuncias y lo que desee mostrar desde su propia concepción de mundo y realidad. Esto no sucedía en *Kaspar*, ya que los actores no intentaron generar opiniones propias morales o éticas, más bien se mostraba una percepción general de la realidad frente a las situaciones y las temáticas insertas en *Kaspar*, era el público el que terminaba por construir el discurso, el que emitía algún juicio frente a lo que se representaba.

Lo anterior no implicaba que los actores no tuvieran o no pudieran plantear su propia opinión dentro del montaje, al contrario, los actores poseían un discurso propio que de alguna forma se veía reflejado en sus personajes, sin emitir juicios o prejuicios de ellos. Claro está, había un enfoque hacia un discurso en común que los guiaba y englobaba la obra, el cual señalábamos con anterioridad: la violencia inmersa en la educación chilena. De esta forma, el proceso de creación y el discurso del actor provenían de este eje común, las relaciones que cada uno desarrolló o no dentro de este sistema sirvió para la visión de la obra, como también la visión de quién guiaba el montaje, es decir del director. Lo que significa que es imposible distanciarse de los conocimientos propios o experiencias para construir personajes dentro de una obra de teatro.

Es importante señalar que dentro del discurso en la performance se observan ciertos rasgos que van de acuerdo con el trabajo artístico del performer: improvisación, riesgo, autobiografía, oposición a los personajes.

Hablar de improvisación inclusive dentro de la performance es bastante paradójico, ya que existen performance artísticas que son ensayadas antes de ser ejecutadas, por lo cual esta improvisación no posee un carácter de tanta libertad. Así mismo, no se puede hablar de improvisación en la obra Kaspar, ya que era ensayada diariamente, poseía una estructura a la cual los actores estaban sujetos, tema del cual hicimos referencia anteriormente. Por otro lado, existía una unificación de discurso, el cual se manifestaba a través de acciones violentas al educar a otra persona, dentro de una posición jerárquica, como por ejemplo a través de golpes, insultos y maltratos, formas de ir inculcando “valores” a la fuerza y se pasaba por alto las necesidades individuales de los educandos.

En relación a la autobiografía como característica fundamental del performer, no es observada en la obra, ya que los actores no se están representando a ellos mismos, ellos representan personajes, el discurso de los actores va de la mano con el de los personajes. Es decir, no son los actores quienes exponen sus propias problemáticas o denuncias frente al espectador, ellos enunciaban respecto al discurso general de la obra.

Así mismo, también sucedía que el discurso del personaje podría haber sido del actor, es decir, el mismo actor podría haber estado presente en algún momento de la obra, enunciando su propia visión de realidad, pero en esta obra no se hacía uso de un efecto de distanciamiento, como suele utilizarse en las obras contemporáneas.

Esta disyuntiva también se refleja en cuanto a los discursos implícitos y explícitos, la performance muestra explícitamente el trabajo del performer, el actor de Kaspar mostraba la convención del discurso, esto se puede explicar en dos ámbitos. Primero, en Kaspar existían discursos que se expresaban de forma explícita como son la educación chilena y los modos de enseñanza, pero también existían discursos implícitos que iban enfocados a la pérdida de autonomía del ser humano en el transcurso de su desarrollo como persona, etc. entre otras temáticas que se desprendían.

Por otra parte, la exposición de un discurso implica, en el caso de los performer: riesgos, ejecución real e inclusive improvisación. A diferencia de la obra *Kaspar*, en donde la exposición tiene un tratamiento en cuanto a discurso y en relación a una problemática, el performer no necesariamente debe incorporar un conflicto.

4.6.- Espacio

Como mencionábamos en el análisis de Patricie Pavis, la obra *Kaspar* se representaba en el subterráneo de la escuela de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso. El uso del espacio propio de la performance es aplicable a la obra *Kaspar*, debido a que era un espacio no convencional, y se alejaba de un escenario tradicional, otorgándonos posibilidades de experimentar dentro de este, en relación a sus posibilidades espaciales y a la atmósfera que otorgaba. Sin embargo, se utilizaba una disposición frontal clásica en la obra, característica propia del teatro al cual estamos acostumbrados.

Por otro lado, la libertad que caracteriza a la performance en cuanto a la ocupación o elección de un espacio, no es aplicable del todo al montaje *Kaspar*, debido a que se utilizó un subterráneo que está dentro de la institución (Carrera Actuación teatral) es decir, es un lugar que estaba sujeto a normas dentro del contexto educacional. También, hay que considerar que nos adaptamos a la precariedad del espacio y que trabajamos bajo condiciones adversas, sin optar con alguna producción extra para el montaje o para la intervención del espacio, es decir lo aprovechamos como un lugar que daba la sensación de abandono y pobreza.

Es por esto, que el subterráneo fue utilizado tal cual, no hubo necesidad de instalar una gran escenografía para modificarlo. No teníamos grandes pretensiones en relación a la utilización del lugar. Este prácticamente estaba vacío, los actores eran los que más ocupaban el espacio, tanto en la obra, como

en los ensayos, ya que nunca fue utilizado por los estudiantes de la Universidad, y anteriormente funcionaba como una bodega.

Este lugar encerrado y abandonado, permitía generar la idea de un laboratorio, un lugar de experimentación, tanto para el trabajo de creación con el elenco y como espacio representacional para la obra *Kaspar*.

...esto de bajar una escalera, a un lugar que en definitiva es una sorpresa, tú ya desde el olor que emana de ese lugar ya te vas a enfrentar a algo rudo. Entonces también era advertirle a la gente “mira sabes que, esta obra es de determinada manera y tú puedes entrar en el código que te plantea la obra o no, pero esta obra parte así, parte contigo entrando en un subterráneo”¹⁷⁷

Debido a la humedad del espacio, la oscuridad y al polvo que se generaba, provocaba inmediatamente en el espectador un cambio notorio en relación al lugar desde donde venía, de la calle, o de los pasillos de la Universidad.

Esta sorpresa que mencionaba el director, la asociamos al choque que se producía entre espacio y público. Era un lugar que transmitía diferentes sensaciones; cada espectador asociaba el olor u otro aspecto del subterráneo con algo propio, quizás con algo de sus vidas, probablemente los exponían a un conflicto propio, o simplemente provocaba intriga y expectación en cuanto a lo que se iba a presenciar. Creemos desde nuestro primer contacto con el subterráneo, que posee cierta extrañeza y misterio, atribuyéndole cierta hibridez con la instalación de *Kaspar*. No sería tan novedoso y atractivo este montaje en un espacio de escenario tradicional, como lo fue con la ocupación del subterráneo y la utilización de las sensaciones que emitía.

Otras de las sensaciones que encontramos ahí se desprendían del olor. Era desagradable, pero para los actores que estábamos acostumbrados al lugar, ya no nos era molesto. Probablemente muchos de los que fueron a ver las funciones

¹⁷⁷ Entrevista a Cristian Keim, director de la obra *Kaspar*, realizada el 29 de junio del 2010.

de *Kaspar* deben haber evitado el olor. Una de los factores primordiales en relación al espacio y la obra, consistía en que el espectador se enfrentara a un lugar con aquellas características, sin importar lo molesto que podía ser. Como mencionamos con anterioridad, enfrentarlos a un conflicto interno. Aún así, una vez que comenzaba la obra, el olor dejaba de ser un factor distractor, era parte de lo que se presenciaba, se justificaba con la obra. Eventualmente, después de unos minutos, la atención se enfocaba hacia *Kaspar* más que a la incomodidad que suscitaba, quizás terminaba por ser una incomodidad que agradara al espectador y que le permitiera reflexionar en relación con lo que veía.

4.5.- Uso del cuerpo.

El cuerpo como lenguaje configurador de la visualidad de la puesta en escena de la performance, también adquiere grados de importancia en *Kaspar*, ya que la utilización del cuerpo tiene la finalidad de mostrar al protagonista y su evolución psicofísica en la obra. Es a través del cuerpo que apreciamos el desarrollo de los personajes.

Al señalar el cuerpo como parte importante de la construcción visual tanto de la performance como también de *Kaspar*, aparecen dos conceptos acerca de ciertos tipos de cuerpos en la performance que son interesantes de relacionar con la obra: cuerpo protesizado (Mejías) y cuerpo obsoleto (Stelarc), para ver si tienen cabida dentro del montaje.

Mejías plantea que cuerpo va mas allá de la simple connotación física que posee, sino que este debe ser percibido como generador de ciertas funciones dentro de las estructuras sociales. Entendemos que en *Kaspar* el uso del cuerpo por parte de los actores estaba sujeto a características propias de la realidad social y a roles de nuestra propia estructura educacional chilena. Por ende, nos encontramos con cuerpos que no ostentan su carácter físico, más bien el cuerpo es utilizado en función de los caracteres de la sociedad, los personajes.

El planteamiento del artista Stelarc de cuerpo obsoleto, del constante cambio, la transmutación de los cuerpos y la idea de cuerpo intervenido, son temáticas que se manifiestan en las performance, estableciendo una analogía entre la maquina y el hombre, cuestionando la función que esta cumple actualmente, el reemplazo que ejerce sobre la figura humana misma, y a la inversa. Estas temáticas suelen ser seductoras para los creadores artísticos en el presente, pero esta idea de cuerpo obsoleto no tiene eco dentro de la obra.

Quizás existía una transformación de los actores a niveles de la construcción de los personajes, pero los cuerpos no fueron llevados a cambios físicos drásticos, transformando al cuerpo en base a la utilización de objetos que transgreden a este y lo llevasen a riesgos con su propia integridad, por ejemplo. Tampoco se trabajo el cuerpo como símbolo de otra cosa, de un objeto, o de un concepto, es decir no se trabajó en base a metáforas, el cuerpo funcionaba como tal según su personaje.

El uso del cuerpo en la obra *Kaspar*, como también lo señala Birringer frente a la performance “...*aparte del involucramiento del propio cuerpo del artista, su carácter contestatario y transgresor*”¹⁷⁸ presenta similitudes en el planteamiento de esta cita. Observamos que en el montaje *Kaspar*, el uso de los cuerpos por parte de los actores si poseían un carácter contestatario en el sentido de que son cuerpos que estaban a la disposición de denunciar ciertos aspectos relacionados con la realidad.

Por ejemplo, lo que sucedía con los grados de exposición del cuerpo en *Kaspar*, se mostraban desnudos o escenas de gran contenido sexual. El cuerpo estaba al servicio del montaje, mostrando los aspectos sórdidos de la sociedad, imitando acciones reales. Por ejemplo, en la escena donde se cantaba una cueca, el público veía cómo uno de los apuntadores masturbaba a uno de los

¹⁷⁸ Alcántara Mejía, José Ramón: *Articulaciones protésicas en la frontera del teatro y la performance*. Revistan Gestos, año 18, Nº 36, noviembre, 2003.

Kaspar. Sin embargo, aunque se observaba que la mano del actor estaba dentro del pantalón del otro, la acción no era real, era una imitación.

Como mencionábamos anteriormente, en el punto de representación/presentación, estas acciones no eran ejecutadas de verdad, por otra parte tenían un carácter transgresor dentro de su ejecución, ya que la obra mostraba situaciones que involucraban al cuerpo en situaciones de exposición y al mismo tiempo, los cuerpos de los actores realizaban acciones que infringían con las leyes y normas que compartían con el público presente, así como señalábamos antes con el tema de los desnudos, una condición que provocaba cierto pudor.

Por otra parte, a pesar de existir un riesgo dentro del montaje en la ejecución de ciertas escenas (como, por ejemplo: la pelea entre dos *Kaspar*, la golpiza con varillas que los apuntadores dan a los *Kaspar*) el cuerpo de los intérpretes no es llevado al máximo de sus capacidades y limitaciones en cuanto a dolor y desgaste, ya que la ejecución de ciertos actos de violencia y riesgo en la obra, estaban sujetos a la ficción, es decir, los golpes son reales, pero no se llevaban al extremo en intensidad, se tenía un cuidado en no dañar al otro. Es decir, no hubo mucho riesgo en la ejecución.

Podríamos entonces señalar que existen niveles de intensidad relacionados con las exigencias en la actuación, es decir relacionadas con la ejecución física en función de la obra y las posibilidades de emplear el cuerpo como una herramienta a disposición de la fábula.

No se puede plantear de igual forma la resistencia al dolor en el performer y en el actor de *Kaspar*, quizás la resistencia al dolor tiene que ver con la actividad corporal en la ejecución de las escenas y el desgaste de energía que se producía a lo largo de la obra. Otra relación que se puede hacer con la resistencia al dolor tendría que ver con los golpes reales que se realizaron entre los actores, pero aun así existió un límite para no comprometer la integridad física del otro.

Es importante señalar también que una de las características que se desarrolló en los inicios de la performance art tenía que ver con la utilización del cuerpo como un elemento en el espacio. Esto implicaba que el cuerpo significaba en el espacio y de acuerdo a las características propias de este. Si tomamos en cuenta esta idea del cuerpo en el espacio aplicada a *Kaspar*, observamos que este “lugar” tiene significancia en el contexto de la obra y además en el cuerpo, en el sentido como este responde a los estímulos dentro de este espacio y se hace partícipe de él. Pero en mayor escala, era trabajado en función de las necesidades del texto, de los personajes y de la puesta en escena, es decir, el espacio no fue un condicionante pleno para el trabajo corporal.

En ciertas escenas el cuerpo sí estaba al servicio del espacio, por ejemplo al inicio cuando el personaje *Kaspar* hace ingreso a escena y este lugar le genera miedo y desconocimiento. Sin embargo hablamos de estados en relación al exterior, pero en el transcurso de la obra el cuerpo no manifestaba algún otro cambio en relación al subterráneo.

El entrenamiento corporal de la performance lo explicaremos en relación a un ejemplo en *Kaspar*. El trabajo de entrenamiento físico en la obra era desarrollado de forma personal e individual, según las necesidades que cada actor tuviera para la preparación de su cuerpo para el montaje. Este entrenamiento era realizado en función de técnicas y conocimientos adquiridos con anterioridad o incluso inventado. Algunos de los actores utilizaban técnicas de danza, formas de relajación, como también de elongación, sin alguna dirección del calentamiento, a excepción de contadas ocasiones. El trabajo vocal y corporal se realizaba en cuanto a lo que uno había aprendido en los ramos de Movimiento y Voz, respectivamente.

Aquí en este ejemplo, observamos que al igual que en la performance existe una diversidad de técnicas y estilos en el trabajo de entrenamiento de los actores. Sin embargo, la performance dirige este entrenamiento hacia la concentración y la posibilidad de lograr estados físicos óptimos para la realización de actos de gran riesgo, mientras que en *Kaspar* estas actividades físicas iban

dirigidas hacia el trabajo que implicaba la puesta en escena, y que en muchas ocasiones podrían ser inadecuadas para el buen desempeño en el montaje, ya que no era un factor primordial dentro del proceso de construcción de la obra Kaspar.

Capítulo 5

Conclusiones

La investigación realizada en la presente memoria, a través del estudio del teatro contemporáneo, de los mecanismos que competen a la Performance Art y de la aplicación de sus características en la obra Kaspar, nos ha permitido establecer una serie de conclusiones que nos llevaron a responder la hipótesis planteada al comienzo de nuestra investigación, que además, lleva por nombre esta memoria.

Al inicio de esta investigación, nos encontrábamos con un desconocimiento en cuanto al tema de la Performance Art, de lo que ésta significaba, sus características y la forma en que podía o no influenciar al teatro y por ende a la obra Kaspar, objeto de nuestro estudio.

A medida que generábamos una mayor recopilación de información respecto a la performance y a todo lo que esta significaba, creíamos con certeza de que nuestra gran pregunta “¿Existen influencias de la Performance Art en la obra Kaspar?” estaría prácticamente resuelta, ya que las características que pensábamos propias de la performance respondían a las mismas que presentaba la obra Kaspar, haciéndonos creer con real convicción de que el montaje sí era performativo.

El hecho de haber encontrado respuestas favorables a nuestras inquietudes y encontrarnos en vías correctas del desarrollo de nuestra investigación, fue en primera instancia refutada con la entrevista realizada al director de la obra Cristian Keim.

En aquella entrevista nos dimos cuenta que las influencias de la Performance Art y la inserción de sus características dentro de esta obra, escapaban a una propuesta concreta desde la dirección del montaje, debido a que no se utilizó esta manifestación artística como un referente concreto para la creación artística y estética, e inclusive no se contaba con un conocimiento acabado del arte performance.

Así se explicó en las propias palabras del director:

“[...] en general no adscribo a ningún movimiento estético, entonces, si llegan a aparecer esos elementos para mí obedece a la casualidad y obedece a que son necesario que aparezcan dentro del trabajo que se ejecuta. Quizás lo performativo está en el tipo de trabajo que yo planteo dentro de los ensayos. Si eso eventualmente se ve reflejado en una puesta en escena, como te digo, no es buscado, no va por ahí la cosa.”¹⁷⁹

¹⁷⁹ Entrevista a Cristian Keim, director de la obra Kaspar, realizada el 29 de Junio del 2010, Anexo a esta memoria.

Esto fue de suma importancia, ya que implicó que el propio director señalaba que no existían influencias directas de diferentes estilos artísticos o de la misma Performance Art dentro de la obra Kaspar. Aún así, Cristian Keim no eliminaba la posibilidad de que estas aparecieran dentro del montaje en el proceso de creación y puesta en escena, permitiendo establecer la posibilidad de que existieran influencias dentro de la representación.

Así mismo, el director planteaba que podía existir la “posibilidad” de que existieran elementos de la Performance Art dentro del montaje, lo cual nos permitió buscar las características que podrían encontrarse en Kaspar.

La aplicación de las características de la Performance Art en la obra Kaspar nos ayudó a establecer que existen ciertas semejanzas entre Kaspar y el arte performance, ya que al analizar las características de ésta, se establecieron similitudes en distintos grados con el trabajo que se realizó en el montaje.

Estas características que a nuestro parecer fueron las más relevantes: co-presencia, representación/presentación, nuevos enfoques del lenguaje, discurso, uso del cuerpo y espacio; nos develaron semejanzas y diferencias que nos sirvieron para comprender ciertos mecanismos de la performance que se manifestaban dentro del montaje Kaspar, teniendo en cuenta lo multidisciplinar o los cruces entre distintas visiones y/o prácticas artísticas, como características global.

Por otro lado, desprendemos que el teatro fue una influencia fuerte para la gestación del arte performance, la visión y la ejecución de los actos performativos, ya que consideraba la acción, la interacción y el momento presente como elementos claves para la presentación, es decir, el teatro hasta la actualidad permite aunar diversas artes, otorgando a la performance un carácter vivo y representacional.

Al mismo tiempo pudimos percatarnos de que existían características que no eran aplicables al montaje Kaspar y que correspondían netamente a la

Performance Art, como sucede con el predominio de la visualidad y la imagen, en comparación al texto y la palabra que especifica la obra teatral analizada. La improvisación como parte fundamental de una ejecución performática tampoco se manifiesta en el momento de la representación del acto teatral cuando el público está presente.

Podemos inferir otras conclusiones generales frente a las características de la Performance Art que si tuvieron eco en la obra *Kaspar* a través de lo planteado en el capítulo 4:

- En primera instancia podemos decir que sí existió una co - presencia entre actor y espectador en el montaje *Kaspar*, la cual ocurrió en un tiempo presente e involucró la participación del espectador para/con el montaje. La diferencia con la performance radica en que no existía un ataque directo hacia el público y éste tampoco tomaba una posición activa o participativa (a nivel de intercambio de roles) en el montaje, era, entonces, lo que hemos definido como un espectador “pasivo” en relación a lo que ocurría en escena.

El grado de compromiso que puede adquirir el público en un acto performático no se asemeja al espectador de la obra *Kaspar*.

En la performance la relación entre ejecutor y espectador es primordial, no interviene un personaje que se comunique con el público. En este aspecto, si el actor hubiese sido el que estaba presente en la obra *Kaspar*, se hubiera manifestado con mayor notoriedad la influencia de la performance en el ámbito de la co - presencia, como a nivel de discurso y de cuerpo, otorgando un mayor grado de exposición al actor ante un público. De esta manera, en la performance se borra la frontera de lo privado del artista, y genera mayor énfasis a la construcción real del performer y al riesgo que implica.

En definitiva, el actor nunca se presentó de forma evidente, aludiendo a su rol de actor o a su persona, siempre estuvo representando a un personaje y ocultándose tras él, siendo parte de un mundo ficcional alternativo.

- Así mismo, los conceptos de representación/presentación dentro de *Kaspar*, debieron ser entendidos en función de que el montaje poseía un mayor grado de ficción en comparación a los grados que una performance posee, ya que la existencia de un relato ficcional y de personajes, se alejan de la realidad con que se plantea la ejecución y los niveles de exposición que caracterizan a la performance. Aún así creemos que la obra no carecía de verdad y de fidelidad a su mundo creado, debido a que el concepto de verosimilitud aplicado a la obra fue consecuente en todos los aspectos del montaje.

- Por otra parte, los nuevos enfoques de lenguaje que caracterizan a la performance, se manifestaron en *Kaspar* en cierto sentido, ya que pudimos constatar que la visualización dentro del montaje era de suma importancia para entender y seguir lo que en la obra iba sucediendo, pero aun así, se debe recalcar que en el montaje sigue siendo preponderante el lenguaje verbal, a diferencia del tratamiento de la palabra que utiliza la performance art y el papel secundario que cumple ésta en la creación artística performativa.

A su vez, el lenguaje verbal utilizado en *Kaspar* presentaba una desfragmentación dentro de la dramaturgia propia del texto, lo cual permitió una mayor experimentación en la utilización de este y en la forma de representarlo: la experimentación en el lenguaje de la obra implicaba libertad en su utilización, en la creación y en la ejecución escénica, debido a la incoherencia que muchas veces denotaba lo escrito.

- En el arte performance se le otorga un mayor protagonismo al cuerpo y al uso de éste en escena, como elemento para una construcción visual y como herramienta que da posibilidades para la experimentación. En *Kaspar*, se le otorgaba cierta importancia a este, en cuanto a su gestualidad y la expresión, exagerando el estado del personaje y evidenciando su sentir a través del gesto facial y/o corporal, sin experimentar en otra disciplina, solo en la actuación pura. En definitiva no se manifestó en *Kaspar* una mayor experimentación a nivel corporal, y estuvo en constante relación con lo que se decía (texto dramático), remitiéndonos constantemente hacia una actuación orgánica.

Aún así, el cuerpo en la puesta en escena de la obra *Kaspar* no dejaba de adquirir importancia, ya que a través de este se iba desarrollando la acción dentro de las escenas y el espectador podía comprender la potencia de lo que iba sucediendo durante el transcurso de la obra: bien sabemos que el cuerpo es la herramienta fundamental en una obra de teatro.

La diferencia recae en los riesgos y el compromiso del cuerpo a niveles transgresores, vistos en la creación performativa y en la experimentación que éste puede otorgar, pero como señalamos anteriormente la ficción inmersa en el montaje no permitía que esto sucediera.

Aún así, afirmamos que en la obra *Kaspar* existió un tratamiento del cuerpo y un interés por la calidad y la precisión al momento de ejecutar una acción.

- El discurso dentro de la obra *Kaspar* provenía desde un consenso entre los intérpretes y el director del montaje, para lograr un discurso global concreto y no alejado de los planteamientos y temáticas que proponía el autor del texto original hacia una contemporaneidad del texto, en contraposición de la visión personal e individual del performer.

Es importante señalar que la utilización de la palabra provoca que se tenga mayor cuidado en la enunciación, ya que puede concretizar aún más el discurso, en comparación a lo abstracto cuando se prescinde de ella.

- Por último, la utilización del espacio se asemejó de forma notoria al sentido que la espacialidad adquiere en la performance. El haber utilizado un espacio no tradicional – el subterráneo de la escuela de teatro – para el montaje de la obra, se relaciona inmediatamente a la visión del arte performance.

Así mismo, la utilización del espacio y la intervención de este, siempre estuvo sujeto a las necesidades de la puesta en escena y al desarrollo narrativo de la obra, lo que limitaba el uso espacial del subterráneo. El lugar fue transformado, transitado, pero aun así, la libertad se vio limitada al responder a una forma de teatro frontal (ubicación público – espectador) establecida espacialmente, sin

poder desplegar posibilidades de ocupación o experimentación en base al desplazamiento del cuerpo en el lugar o improvisaciones, por ejemplo.

Finalmente la obra se instaló en el lugar sin ninguna transformación previa de este, característica que si se ve reflejada en la performance, en su capacidad de transformar y transmutar los espacios, la diferencia radica en que la transformación espacial se genera en el imaginario del espectador a partir de la creación de atmosferas dentro del espacio de representación, esto último se puede manifestar tanto en la visión espacial escénica de una obra de teatro como en la de una performance.

A través de estas conclusiones en la aplicación de las características performativas, pudimos establecer que no existe una influencia explícita de la Performance Art dentro del montaje Kaspar. Anteriormente el mismo director Cristian Keim daba a entender que la elección de la obra, de su poética, estética y puesta en escena no estaba influenciada por algún estilo artístico específico, si no, el tratamiento de ésta respondía a las necesidades propias de los alumnos del montaje y de las exigencias académicas que aquel curso implicaba.

Es importante señalar, que encontramos ciertos grados de “semejanzas” entre las características de la Performance Art y las de la obra Kaspar. Estas responden en gran medida a una influencia interdisciplinaria, que si bien no es pensada ni dirigida a propósito, obedece al hecho de estar inserta en una línea histórico artística determinada a la cual es imposible no aludir, ya que el teatro contemporáneo como lo hemos estudiado hasta el día de hoy se vio influenciado en su devenir por la performance.

Así mismo, con esta investigación logramos entender el teatro contemporáneo y sus características, comprendiendo la complejidad que posee el ser creación artística cercana a nosotros. También nos acercamos a la Performance Art y comprendimos su historia, su influencia y sus mecanismos de funcionamiento, influenciada por las vanguardias. Esto es de suma importancia ya que no existía dentro de nuestros años de formación educacional referentes

respecto a esta manifestación, solo la conocíamos por su nombre y manejábamos algunas nociones generales, que en definitiva en vista de su complejidad nunca fueron muy precisas. Ahora, gracias a esta investigación, podemos discernir qué es una performance como también poder aplicar algunos de sus elementos conscientemente en nuestras creaciones artísticas futuras.

Dentro de nuestros objetivos consumados podemos afirmar que hemos logrado establecer un estudio de lo performativo como herramienta de creación, ya que al poder investigar sus mecanismos y características pudimos constatar su aplicación dentro de la creación artística y las posibilidades que eso conlleva. De este modo, dejamos este trabajo como material de estudio para quien quiera conocer y obtener ciertas ideas respecto a la Performance Art y así poder aplicar en los propios trabajos teatrales las características de ésta, ayudando a generar mayores conocimientos en virtud del teatro contemporáneo.

Finalmente hemos podido rescatar el trabajo de *Kaspar* y utilizarlo para nuestra investigación con la finalidad de dar a conocer el trabajo que realizamos con esta obra. A través de esto mismo, conseguimos hacer una exploración respecto al aporte de la Performance Art hacia el teatro contemporáneo y dejar abierta las posibilidades de aplicar estas y otras características en los trabajos teatrales.

Planteamos esta investigación desde un inicio como una posibilidad para ampliar las posibilidades de creación y utilización de otros lenguajes relacionados con la Performance Art para los alumnos de nuestra escuela y para interesados en el arte y en otras ramas que les interese esta manifestación artística, vale recordar que la performance es una visión que no se limita a un estudio determinado.

Nos gustaría que con esta investigación se plantee la idea de incluir a la Performance Art como parte de los estudios de nuestra carrera de Actuación Teatral, es decir que pueda haber un estudio teórico y una aplicación de esta en función de las enseñanzas teatrales impartidas, y/o como parte de estudio dentro de la historia del arte y de estética.

Esta investigación nos acercó a quienes participamos en su creación – Benjamín Cornejo y Natalia Miranda - a un movimiento artístico con características propias, que ha logrado enriquecer nuestros conocimientos frente al tema y ha sido una motivación para realizar futuras investigaciones respecto a otros cruces artísticos que se relacionan con el teatro.

Bibliografía

Alcántara Mejía: José Ramón. *Articulaciones protésicas en la frontera del teatro y la performance*. Revista Gestos, teoría y práctica del teatro hispánico. Año 18, N° 36, noviembre. 2003.

A.Wright Edward: *Para comprender el teatro actual*. Fondo de Cultura económica, Chile

Burgos, Juan Claudio: *Construcción de un discurso trágico contemporáneo. El trabajo performativo de Angélica Lidell*. III ensayos e investigación. Revista

Apuntes N°130, 2009. P.95.

Blanco, Sergio: *Slaughter*. Escritura en tensión para un teatro de la violencia, por Roger Mirza. Editorial Skené. París, Francia. 2002

Contreras Lorenzini, María José: *Practica performativa en intercorporeidad: Sobre el contagio de los cuerpos en acción*, Revista Apuntes, N°130, 2009, III Ensayos e Investigación, Chile.

C. Morgan, Robert: Del Arte a la Idea: Ensayos sobre arte conceptual, Ediciones Akal S.A, 2003, Madrid, España

Cornago Bernal, Oscar: *Pensar la teatralidad: Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*, Editorial Fundamentos, España, Madrid, 2003

Danto, Arthur: Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el Linde de la Historia. Editorial Paidós, 2003.

Domínguez, Juan, Renjifo Fernando et al: Éticas del cuerpo. Editorial Espiral Fundamentos, España. 2008.

Goldberg, Roselee: Performance Art, Ediciones Destino, Barcelona, España, 2001.

Grumann Sölter, Andrés, *Performance: ¿Disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales*, III Ensayos e investigación, Revista Apuntes N° 130, 2009, Chile.

Gómez Peña, Guillermo: *En defensa del arte del performance*. Revista de teatro latinoamericano Conjunto 132. Abril. Casa de las Américas.

Gómez Navarro, José Luis: *Historia Universal*, Pearson Educación, México, 2004
Gómez Peña, Guillermo: *En defensa del arte del performance*. Artículo de la Revista Conjunto 132, abril. Revista de teatro Latinoamericano

Grande, rosales M^a Ángeles: *Hacia un teatro global, cultura e identidad en el teatro contemporáneo*.

Handke, Peter: Kaspar. Texto dramático (fotocopia) obtenido por el profesor de actuación y director Cristian Keim.

Ianni, Octavio: *Teorías de la Globalización*, Siglo XXI Editores, Madrid, España, 2006

Marchán Fiz, Simón: Del Arte Objetual al arte de concepto, Ediciones Akal, Madrid, España, 2009.

Marí Sáez, Víctor Manuel: *Globalización, nuevas tecnologías y comunicación*, Ediciones DE LA TORRE, Madrid, España, 2002.

Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina. Año 2005.

Pavis, Patrice: *Teatro contemporáneo. Imágenes y voces. Cap. Hacia un teoría de la cultura y de la puesta escena*. LOM ediciones, Universidad Arcis, Chile.

Pinta, María Fernanda: *El género en escena. Performance y feminismo*. Revista Telón de Fondo N°2, Universidad de Buenos Aires. Diciembre

Pallettieri, Osvaldo: *Escena y realidad. Estudios de teatro Iberoamericano y Argentino*. Editorial Galerna. Buenos Aires, Argentina. 2001

Pallettieri, Osvaldo: *Tradición, Modernidad y post- modernidad*. Galerna Ediciones. Buenos Aires, Argentina. año

Radrigán, Valeria: *Apuntes de ficción*. Doc. Word, obtenido de la profesora guía de esta memoria.

Roster, Peter et Al: *De la Colonia a la Postmodernidad*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, 1992

Schuldt, Jürgen et al, *Globalización: Mito y Realidad*, TRAMASOCIAL Editorial, Quito, Ecuador, 1998

Schechner, Richard: *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Roja. Universidad de Buenos Aires. Argentina, año 2000.

Sontag, S. (1996) "Los happenings: un arte de yuxtaposición radical", en Sontag, S., *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.

Schechner, Richard: *The Future of ritual*, Routledge Editorial, New York, 1995

Trancón, Santiago: *Teoría del Teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, Editorial Fundamentos, España, 2006

Villegas, Juan: *Historia Multicultural de teatro y las teatralidades en América Latina*. Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina. Año 2005

Vásquez Rocca, Adolfo: *El giro estético de la epistemología. La ficción como conocimiento subjetividad y texto*. Aisthesis N°39. Instituto de Estética Universidad Católica de Chile

Villegas, Juan: *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Ediciones GESTOS, California, USA, 2000.

William Foster, David: *Espacio escénico y lenguaje*, Iguanas Producciones, Buenos Aires, Argentina, 1998

Webgrafía

Arana Grajales, Thamer: El concepto de teatralidad, Artes, La Revista, Nº. 13 Volumen 7, enero - junio, 2007, p.80. Pág:
dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2365713, documento archivo pdf.

Auñon, Ana Isabel: Artículo Teatro de Vanguardia del siglo XX.
<http://www.redteatral.net/noticias-teatro-de-vanguardia-del-siglo-xx-334>

Aros, Paula, Piriz, Trinidad. *Performatividad*. Revista Estudios teatrales Aplicados.
www.estudiosteatrales.cl

Álvarez, Domingo: Revista Comunicología, Indicios y Conjeturas. ArtículoNº9. La verosimilitud en el cine. Doc. Obtenido de:
http://revistacomunicologia.org/index.php?Itemid=100&id=225&option=com_content&task=view

Barria Jara, Mauricio: El temblor de un salvaje. Subjetividad y violencia en Kaspar de Peter Handke. Archivo PDF:
www.academia.cl/biblio/revista_academia/12/35%20-%2046.pdf

Barría jara, Mauricio: El temblor de un Salvaje. Subjetividad y Violencia en Kaspar de Peter Handke P.39 Doc. Obtenido de
www.revistababel.cl/doc/08El_temblor_de.doc

Biblioteca digital de literatura universal.
<http://www.sld.cu/sitios/bibliodigital/temas.php?idv=5125>

Carvajal, Fernanda: Performatividad, liminalidad y politicidad en la práctica teatral del colectivo La Patogallina. Doc. Obtenido en

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812009000100005&script=sci_arttext#t25

Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición.

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=contemporaneo

García Canclini, Néstor: Ensayo *¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?*, Revista digital *Estudios Visuales*, Nº 7 Retóricas de la resistencia, enero, 2010

http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf

Henríquez Escobar, Graciela: Ponencia "Cuerpo y performance en la Antropología Visual":**[http://www.antropologiavisual.com.mx/coloquio-academico/73-](http://www.antropologiavisual.com.mx/coloquio-academico/73-cuerpo-y-performance-en-la-antropologia-visual.html?start=1)**

[cuerpo-y-performance-en-la-antropologia-visual.html?start=1](http://www.antropologiavisual.com.mx/coloquio-academico/73-cuerpo-y-performance-en-la-antropologia-visual.html?start=1)

Henríquez Escobar, Graciela: Cuerpo y Performance en la Antropología Visual. Info. Obtenida de [http:](http://www.antropologiavisual.com.mx/coloquio-academico/73-cuerpo-y-performance-en-la-antropologia-visual.html?start=1)

[//www.antropologiavisual.com.mx/coloquio-academico/73-cuerpo-y-performance-en-la-antropologia-visual.html?start=1](http://www.antropologiavisual.com.mx/coloquio-academico/73-cuerpo-y-performance-en-la-antropologia-visual.html?start=1)

Lipkau Henríquez, Elisa: *Cuerpo y performance en la antropología visual*. Doc. Obtenido de [http:](http://www.antropologiavisual.com.mx/coloquio-academico/73-cuerpo-y-performance-en-la-antropologia-visual.html?start=3)

www.antropologiavisual.com.mx/coloquio-academico/73-cuerpo-y-performance-en-la-antropologia-visual.html?start=3

López Farjeat, Luis Xavier: El cuerpo en el arte contemporáneo. Doc. Obtenido de **<http://javu.info/conversacionesblog/?p=4>**

S. Prieto Antonio: *En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más. (Notas para una conferencia)*. Doc. obtenido de :

<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html>.

Schechner Richard: Restauración de la conducta. Archivo obtenido en

<http://www.scribd.com/doc/25402891/schechner-richard-restauracion-de-la-conducta>.

S. Prieto Antonio: En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más.
(notas para una conferencia). Doc. Obtenido de

<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Antoniop.html>

Schechner, Performance, Studies an introduction . doc. En word obtenido de
www.javeriana.edu.co/Facultades/Artes/institucion/.../Textos.doc

Springer, José Manuel: Performancelogía. Doc. Obtenido de
<http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/performance-e-internet-jos-manuel.html>

Stelarc, El cuerpo está obsoleto.

<http://www.bitacoravirtual.cl/2009/02/14/stelarc-el-cuerpo-esta-obsoleto>

Stelar: Visiones parásitas: experiencias alternantes, íntimas e involuntarias. Info.
Obtenida de:

<http://www.mecad.org/e-journal/archivo/numero1/stelarc.htm>.

Ravetti, Graciela: "Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos", Diálogos Latinoamericanos, Red AL y C. Texto obtenido en:
www.redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/162/16200404.pdf

Radrigán, Valeria: La traducción intersemiótica como proceso creativo en la era
de la condición postmedia, Revista Escáner Cultural, Año 2009,

http://revista.escaner.cl/node/1357#_edn30

Rey, Alicia: Algunos elementos para una aproximación al análisis del discurso.Doc.
Word obtenido de **www.cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid**

Trancón, Santiago: *Realidad y realismo en el teatro*. Instituto Calderón de la Barca.
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01474060877973028932268/030376.pdf?incr=1>.

Romero Alicia, Giménez, Marcelo: *Performance. Estudios de la performance*. Buenos Aires. 2005. **www.deartesypasiones.com.ar**

<http://es.wikipedia.org>.

<http://www.wordreference.com/definicion/edad>

<http://www.arteespana.com/edadcontemporanea.htm>

<http://www.elpais.com/especiales/2001/antiglobalizacion/que.html>

Los polémicos límites del arte. Info. obtenida de:

<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/11/29/u-666489.htm>

<http://funambulosnotas.blogspot.com/2009/05/panorama-de-la-danza.html>

<http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/lineas-precursoras-del-performance-art.html>

<http://ivansainzpardo.blogia.com/2008/011801-la-ficcion-y-la-mentira.php>

<http://esmok.blogspot.com/2010/06/lenguaje-la-accion-de-enunciarcuando-el.html>

<http://encuentroperformanceyucatan.blogspot.com>

ANEXO

Entrevista a Cristian Keim, director de *Kaspar* y profesor de la escuela de Actuación Teatral de la Universidad de Valparaíso.

26 de junio de 2010, 12:30 pm

Para comenzar necesitamos saber si es que tú ves algún tipo de influencias de performance dentro de este montaje y si las vez cuáles serían y de qué formas se manifiestan.

Cristian: En general no adscribo a ningún movimiento estético, entonces, si llegan a aparecer esos elementos, para mí obedece a la casualidad y a que es necesario que aparezcan dentro del trabajo que se ejecuta. Quizás lo performativo está en el tipo de trabajo que yo planteo dentro de los ensayos. Si eso eventualmente se ve reflejado en una puesta en escena, como te digo no es buscado, no va por ahí la cosa.

Yo creo que puedo reconocer que hay muchos espacios para la libertad de los actores, esa libertad es buscada desde los ensayos. Ahora idealmente eso no debería repercutir en que las funciones sean diametralmente distintas unas a otras. Porque hay ciertos hitos que el actor, según mi posición, debe ir llenando, que son los hitos de la narración básicamente y que es lo que buscamos en los ensayos, encontrar esos hitos de la narración, acentuarlos y que el actor entre un hito y otro, entre el punto A y el punto B tiene la libertad para trasladarse como quiera, entre esos dos puntos. Pero para eso, se necesita actores disciplinados que comprendan aquello y que el asunto no es un “chipe libre”.

Ahora que estamos viendo la cosa del mundial, es de alguna manera, (y esto lo plantea Peter Brook) que el momento de la performance escénica es muy similar al momento de la performance en un partido de fútbol. Uno ensaya la jugada y a eso se aboca a aprenderse el libreto de cómo vamos a enfrentar tal situación, tales cosas. Pero siempre todas las situaciones del momento de la ejecución de la pieza son muy distintas, los corners se patean de determinada manera, de acuerdo a determinado público... siempre es un corner, de alguna manera siempre está el texto, que para mí es fundamental porque es una guía para no perderse y claro, siempre está ahí, pero como guía básicamente.

Nos parece que estás aludiendo a la improvisación dentro del montaje, en relación a lo que llamas libertad dentro de este. ¿Hasta qué punto tú permites eso?

Cristian: Hasta el punto que sea coherente con lo que está sucediendo. Tiene que ver mucho con el oído, con la percepción de los actores, como ellos perciben el momento, como lo percibe el director antes de que comience.

Por ejemplo, con la obra hicimos, que era el egreso de ustedes” *Cumbia*¹⁸⁰, les puedo explicar mejor, sobre todo con la última función. Los actores se tomaron una libertad que no tenían por qué tomarse y volvieron más discursivo el asunto de lo que tenía que volverse, aludiendo directamente a las personas que estaban instaladas en el público, entonces, de alguna manera eso hace que el trabajo pierda sentido. Mientras el trabajo mantenga su sentido, mientras el discurso esté muy claro: de que estamos hablando, como lo estamos hablando y por qué lo estamos diciendo de determinada manera y no de otra, a mi me parece que el actor tiene toda la libertad del mundo, el asunto es que ese tipo de situaciones te lleva a ser muy panfletario, porque en eso si tu estas atacando tan directamente a las personas, las personas tienen posibilidades de encerrarse y de no escuchar lo que tú estás diciendo. Pero si el ataque o la alusión es periférico, la información la está completando la cabeza del espectador y es él quien se interpela a sí mismo, la cosa no se divide entre gente que tiene la razón (los actores) y gente que no tiene la razón (los espectadores), sino que ambos roles están puestos en la cabeza del espectador, y es él el que se interroga a sí mismo y eso solo puede suceder si el actor se está interrogando a si mismo también. Es un principio en el cual yo creo firmemente.

Para ti ¿es importante que se trasluzca el discurso del actor a través del personaje?

¹⁸⁰ Montaje de egreso 2009-2010 dirigida por Cristian Keim y actuada por alumnos pertenecientes a la Carrera de Actuación teatral, Universidad de Valparaíso.

Cristian: si, yo creo que es importante que se entienda eso. Pero es que yo creo que no existe diferencia entre los actores y personajes, me parece que es una idea muy esquizofrénica que está instalada en el teatro esto de hablar de “mi personaje” o “tu personaje”, cuando uno lo que cumple es un rol, y el rol que se está cumpliendo lo está cumpliendo el mismo cuerpo del personaje, como lo está cumpliendo el cuerpo del actor, o sea todo ocurre en un solo cuerpo. Entonces esta cosa un poco esquizofrénica, no tiene ningún sentido.

Respecto a esto mismo que tú planteas, el tema del discurso y cómo interpela el actor a través de un rol al público ¿Cómo crees que fue la reacción de este público en la obra Kaspar? ¿Cómo percibiste la reacción del público? ¿Cómo crees que se creó la relación entre espectador y actor?

Cristian: es que eso yo no lo percibo. Mi visión es externa. Yo no sé qué le pasa al resto de las personas, quizás los que te pueden responder mejor son los actores de la obra, porque ellos tienen una visión interna de la puesta en escena, de que está ocurriendo.

A mí me da la impresión que muchas veces el público no entendía nada, como también los actores no entendían nada de lo que estaba ocurriendo, de lo que estaba sucediendo. Había a veces en que había público mucho más receptivo, algunas personas. El teatro que yo hago intento que todo el mundo lo comprenda y ese es un esfuerzo, pero no me desvivo por aquello, entonces si la gente no entiende, vale no entiende, no hay nada que hacerle. Y Kaspar es una obra compleja, súper complicada, era un público en general de escuela o publico que no acostumbra a ver teatro, entonces ellos veían un espacio gozoso, en que los actores al parecer lo estaban pasando bien, haciendo cosas con las que uno regularmente se relaciona como si uno no lo pasara bien haciendo esas cosas. Como si no hubiese placer en el golpear a alguien, en el ser golpeado, en el que te lancen un completo por la cara, en el que jugar al campesino, en el jugar una gincana *dentro de*. Que son actos que de alguna manera uno de pronto puede creer que se escapan de lo teatral por la formación que uno tiene

pero que son infinitamente escenas de la vida cotidiana y que uno puede meter allí sin ningún problema.

¿Cuál es la escena que recuerdas más o que todavía te remite a algo, cuando te dicen Kaspar?

Cristian: no sé si hay una escena en particular que le tenga más cariño que a otra, por cómo fue trabajado el montaje, no me ocurre y además por el tipo de texto. Hay momentos, fotografías que tengo en la cabeza, pero por ejemplo incluso son mas fotografías de ensayos que ninguna cosa. Por ejemplo esta cosa que eran como una especie de *telettubies* espaciales con unos computadores, además nunca había visto tantos computadores en escena, eso era de una extrañeza que se me queda súper firme, o por ejemplo la escena cuando montamos la especie de pseudo violación a la Alejandra Loyola por parte del Mauricio Daille y la complejidad que eso representada, siendo que para mí eso no representaba ninguna complejidad, sino que era una escena que podría llegar a provocarle placer infinito a un actor de ejecutar esa escena de alguna manera prohibida, además es una escena imposible, que sabemos que no está sucediendo. Entonces, como los actores se relacionan con los imposibles me parece interesante, una cosa digna de darle vuelta.

¿Con el riesgo?

Cristian: si, entrar en esos espacios tan complejos es placentero, pero además tiene que ver (yo estoy diciendo casi puras cosas que creo por sobre cualquier obra), que es cuando uno siente que está haciendo algo por primera vez es infinitamente más placentero que con la segunda, sobretodo en el teatro. Que tiene que ver con pisar terreno desconocido, cuando uno está en un escenario pisando terreno desconocido yo encuentro que el oficio tiene sentido, tiene sentido en el cuerpo del actor, porque o sino uno está repitiendo, entonces cuando uno siente que está pisando terreno desconocido y pisándolo con prestancia, es porque uno está haciendo teatro contemporáneo. Cuando uno no tiene terreno a pisar terreno desconocido. Y yo creo que el teatro es contemporáneo o no vale la pena hacerlo, no tiene sentido.

¿Qué entiendes tú por contemporáneo?

Cristian: un teatro que dialogue con su época y que dialogue con los actores que lo interpretan, que dialogue con el público que lo está viendo. Porque si yo voy a montar, eventualmente un texto clásico de la misma manera que se ha montado siempre o que “tradicionalmente” se cree que se ha montado siempre, para mí eso es arqueología. Maturana por ejemplo dice que cuando uno analiza una sociedad, uno de los primeros lugares donde tiene que ir a mirar, es al teatro que produce esa sociedad, porque ese teatro va diez años delante de lo que esta sociedad va a llegar a ser. Entonces cuando tu vez en el medio teatral chileno que lo que tiene mayor cantidad de espectadores son obras que de alguna manera repiten una cierta formula, es poco esperanzador. Yo creo que hacer teatro contemporáneo también tiene que ver con sostener la esperanza, no tiene que ver con solazarse en lo terrible de pronto de los temas contemporáneos que a uno le interesan, sino tiene que ver con sostener una esperanza, con mantener un discurso, uno no va a cambiar el mundo, pero ahí hay un campo de batalla en que se sostiene un discurso.

¿Cuál es tu opinión personal acerca de la inserción de los medios de comunicación en el teatro?

Cristian: si el soporte central sigue estando en la actuación a mi me interesa, me gusta la comida fresca. Entonces el teatro y la actuación tienen esa particularidad de ser siempre comida fresca. La inclusión o no, por ejemplo yo pienso en las obras que oficialmente he hecho yo, que son cuatro y de ellas tres tienen imágenes digitales o fotografías fijas, proyecciones y que son las tres posteriores. Si esa inclusión dialoga con la actuación y dialoga de manera orgánica a mi me parece perfecto, no tendría por qué no ser. Lo que pasa es que de pronto uno ve la inclusión de algunos elementos tecnológicos que terminan siendo una “choreza” que una necesidad. Es lo mismo que poner una escenografía o que una actriz se cambie veinte veces de vestuario, si es necesario, estupendo. Si eso va a contribuir verdaderamente a lo que intentamos transmitir. Por ejemplo aquí mismo, si nosotros estamos en esta escena e

intentamos montar esta escena y está puesta esa pantalla del futbol mundial de fondo, a mí me parece que esta escena tiene que ver con eso, eventualmente esta escena se ve más ridícula y más patética con ese partido de fondo, pero ese partido está dialogando con esta escena. Tú intentas hablar de cosas serias y pones caras, pero en el fondo está eso. Si tu pones el acento en la pantalla, en cualquiera de los dos elementos no funciona, lo importante es el diálogo, como dialoga ese elemento con este otro. Si eventualmente yo pusiera una película porno se sale absolutamente del contexto, podría ser interesante, pero se sale del contexto de este bar, de este boliche en el que está instalada la escena.

¿Cómo surgió la elección del subterráneo, por capricho tuyo o nuestro?

Cristian: lo que pasa que en Kaspar ya en la elección del texto hay una particularidad, yo estimé que era el único texto posible que podía hacer ese curso con esa historia, con esa formación, era lo que le correspondía, como para entrar en el lenguaje de lo contemporáneo, porque era un curso que había pasado por una formación muy tradicional, vieja además, porque que las cosas sean tradicionales no implica que hay que asumirlas arqueológicamente, entonces me parecía que enfrentarlos al problema del lenguaje y a la inserción en el lenguaje, y además intentar insertarlos en el lenguaje de lo contemporáneo, se correspondía con esa obra, que es una obra bien antigua, es de los años sesenta.

A mí los subterráneos siempre me han atraído, son lugares que me gustan mucho. Me parecen que son totales, porque además ponen una presión sobre el espectador y bajar una escalera es toda una expectación, es un plus hacer una obra en un subterráneo, también hacerla en espacios no tradicionales y me parece que frente a la “tradicionalidad” a la que se habían evocado ustedes y sus profesores, me parecía que correspondía ocupar un espacio no tradicional en ese sentido, además obedecía a razones prácticas, a mí me gusta trabajar en los lugares mucho tiempo, por ejemplo todas las obras que he montado siempre han sido trabajadas en el lugar que se van a dar. Una de las razones es porque a mí me gusta habitar los espacios más que construir escenografías, por ejemplo en

Cumbia construí una escenografía que intenta apropiarse del espacio, pero en Kaspar era ese espacio pelado y ponerle un par de cosas mínimas y el espacio ya hablaba, ya tenía toda una historia, entonces ese espacio se me constituía por todos los aspectos, además porque era un espacio en que no nos iban a molestar para poder ensayar, se me volvía atractivo por mucho lados, por eso no hay una razón tan específica, tiene que ver con un gusto personal, con la conveniencia de encontrar un lugar en que pudiésemos estar tranquilos, encerrados y de alguna manera hacer laboratorio sobre el texto, y ese lugar lo permitía. Y además insisto en esto de bajar una escalera, a un lugar que en definitiva es una sorpresa, tú ya desde el olor que emana de ese lugar ya te vas a enfrentar a algo rudo. Entonces también era advertirle a la gente “mira sabes que, esta obra es de determinada manera y tu puedes entrar en el código que te plantea la obra o no, pero esta obra parte así, parte contigo entrando en un subterráneo” entonces es un mensaje claro, no es cualquier cosa lo que vas a ver, esto tiene su particularidad, y no es cualquier cosa no en el sentido de ser peyorativo con las obras que se dan en una sala, sino que, es un trabajo que tiene su particularidad y que solo podría estar puesto allí.