



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
POSTGRADO EN ARTES

EL FENÓMENO VINCULANTE ENTRE ACTOR - ESPECTADOR

Búsqueda estratégica para su comprensión
a través del *bucle de retroalimentación*

POR

CRISTIAN ANDRÉS ROJAS HUESA

Tesis presentada al Magíster en Artes
de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para optar al título de Magíster en Artes,
mención estudios y prácticas teatrales.

Profesora guía: Milena Rebeca Grass Kleiner

Febrero, 2017

Santiago, Chile

©2017, Cristian Andrés Rojas Huesa

©2017, Cristian Andrés Rojas Huesa

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradecimientos profundos a la madre, al veterano, al cabro *shico* Vicente, al hermano, la hermana y al *Chocolate*;

Al teatro;

A los *partner*. A la gloriosa Universidad de Chile. Al CrossFit;

Y especiales agradecimientos a Milena Grass, que sin su empuje, consejo y comprensiva guía, esto no hubiera sido posible.

Muchas gracias.

Tabla de contenido

I.	Introducción.....	6
II.	Marco teórico	16
2.1.	<i>Bucle de retroalimentación</i> , azar y construcción de sentido	20
2.1.1.	Azar	21
2.1.2.	Espectadores	22
2.1.3.	Situación.....	24
2.1.4.	Proxemia escénica y espectadores.....	26
2.1.5.	Performance	28
2.1.6.	Actores	32
2.1.7.	Improvisación	34
2.2.	Esquema marco teórico.....	38
III.	Deconstrucción de la compañía de teatro <i>La re-sentida</i>	39
3.1.	<i>La re-sentida</i> : Historia / antecedentes	40
3.2.	Marco Layera – Director	41
3.2.1.	Visión <i>Layera</i> del teatro.....	42
3.1.	<i>La re-sentida</i> y su proceso creativo: Dramaturgia ¿Colectiva?.....	45
3.2.	Métodos de ensayo.....	47
3.3.	Espectáculos	50
3.3.1.	<i>Simulacro</i> - Argumento y Pregunta inicial	51
3.3.2.	<i>Tratando de hacer una obra que cambie el mundo</i> - Argumento y Pregunta inicial	54

3.3.3.	<i>La Imaginación del Futuro</i> – Argumento y pregunta inicial.....	57
3.3.4.	<i>La dictadura de lo cool</i> – Argumento y pregunta inicial.....	61
3.4.	Recepción y (des) aprobación del espectador	64
3.5.	Reflexiones en torno a <i>La re-sentida</i>	66
IV.	Taller de vinculación Actor – espectador.....	68
4.1.	Reglas del taller.....	73
4.2.	Accidente Escénico como recurso actoral	74
4.2.1.	Improvisación / espontaneidad	76
4.2.2.	<i>Performance</i> como actitud de ensayo	77
V.	Conclusiones	91
VI.	Bibliografía.....	97

RESUMEN

La presente tesis aborda una investigación teórico – práctica sobre el fenómeno vinculatorio entre actor y espectador durante un espectáculo teatral, bajo el concepto de *bucle de retroalimentación*, propuesto por la profesora de ciencias teatrales Erika Fisher-Lichte (2011), articulado en el ámbito teatral, y algunos conceptos e ideas del teatro posdramático, de Hans Thies Lehmann (Teatro Posdramático, 2013). En particular, la investigación buscar entender el fenómeno de la vinculación relacionando el trabajo de la compañía chilena La re-sentida y su director Marco Layera, contrastándolo con la creación de un laboratorio llamado Taller de vinculación actor - espectador, impartido para estudiante y actores de Universidad Uniacc, en julio y agosto del año recién pasado.

I. Introducción

Ahí pasa algo de lo que no se puede disponer, que no se puede trasladar a otro lugar, ni traducir a un lenguaje: ahí pasa algo que se está escapando tan pronto como está sucediendo y que pertenece al orden de la experiencia
Óscar Cornago citado en Fisher Lichte (pág. 18)

En el teatro chileno de los últimos diez años, hemos visto como algunas compañías nacionales como *La re-sentida*, *Antimétodo* de Ana Luz Ormazábal, la directora Ana María Harcha o el primer trabajo teatral del director de cine Pablo Larraín¹, por nombrar algunos, utilizan cada vez con más frecuencia la estrategia de romper la cuarta pared y dirigirse al público durante las escenificaciones. Pero no se trata sólo del actor ejecutando la acción de mirar al o los asistentes y hablarles (puede que se les pida ponerse de pie, hacerles preguntas e incluso buscar que opinen), sino a la acción del actor de posicionarse frente al espectador e invitarlo a *participar*. En el montaje de la directora teatral chilena, Ana María Harcha, *Memoria en llamas* (2013), en ciertos momentos, los actores solicitan al espectador unas pancartas que están bajo sus asientos, haciendo pasar dichas pancartas de mano en mano desde los asistentes hasta los propios los actores. Por su parte, la compañía chilena de teatro *La re-sentida*, en dos de sus montajes, *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* (2010) y *La Imaginación del futuro* (2013), desarrollan momentos donde los actores caminan hacia el espectador para besarlos y desnudarse frente a él, respectivamente. En estos espectáculos donde los espectadores participan, existe la voluntad del individuo de aceptar la invitación de los actores (o rechazarla), y estaría casi obligado acceder. Sin embargo, la aceptación tampoco entrega todo el poder al intérprete, ejemplo de ello, el actor Benjamín Westfall, en la obra *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* (*La re-sentida*, 2010), se acercaba a una espectadora para besarla en la boca, pero no siempre era aceptado y la

¹ En el año 2014, Pablo Larraín dirigió su primer montaje teatral llamado *Acceso*, un monólogo protagonizado por el actor chileno Roberto Farías.

mujer escogida a veces solo permitía un beso en la mejilla. Empero, aunque la subordinación no es total, este tipo de participación igualmente puede generar una experiencia soportable o no, generalmente incomoda, por tanto, casi nunca agradable. Lo anterior responde, principalmente, a que se asiste al teatro para ir a observar y no para convertirse en el observado, no sería parte del pacto que define la función del espectador. El actor, al vincularse con uno de los espectadores, impacta en el resto del grupo asistente: “Hagan lo que hagan los actores, sus actos tienen efectos en los espectadores y hagan lo que hagan éstos sus actos tendrán igualmente efectos en los actores y en el resto de los espectadores” (Fischer-Lichte, 2011, pág. 78) Así se genera una experiencia colectiva propiciada por el *bucle de retroalimentación*² (Fischer-Lichte, 2011), sistema de intercambio permanente de reacciones entre los participantes de cualquier acontecimiento escénico, por tanto, siempre presente donde existan observadores y observados. De este modo, en dicho *bucle*, hay un individuo (el espectador) expuesto a una situación incómoda en la que no se puede predecir en un cien por ciento su reacción a la provocación, y se podría determinar que tanto el espectador afectado, el público asistente, los técnicos, el director y los actores son testigos de un momento impredecible e irrepetible, que aunque sean cualidades inherentes al teatro, se intensifican cuando el espectador participa directamente en la escenificación, evidenciando aún más el *bucle de retroalimentación*. Y al participar se convertiría en, además de espectador, en un agente activo del juego teatral, invitando a colocar especial atención ahora al desempeño del actor en el *bucle*: éste debiese tener las herramientas adecuadas para manejar esta inclusión colaborativa del espectador. Sería necesario poner especial importancia en esta preparación actoral, pues la participación detonaría libertades³ antes negadas al público por escenificaciones sin rupturas de la cuarta pared. Supondría actores preparados para traspasar el marco ficticio y adaptarse a estas nuevas recepciones. Estas interacciones entre actores y espectadores en el marco de la

² Para más detalle, revisar el apartado con el mismo nombre.

³ Por ejemplo, el espectador podría hablar más de lo presupuestado, o pararse e irse. En la *Imaginación del futuro* (2014), una actriz se desnudó frente a un espectador que asistía con su pareja. Ella, ofendida ante esta situación, toma de la mano al novio, se pararon y se fueron.

representación teatral durante el *bucle de retroalimentación*, supondría ciertas limitaciones para Féral. Será interesante revisar esta postura donde existen supuestos límites pensando en la ruptura del marco teatral:

[...] el juego en general, y el juego teatral en particular, está constituido, a la vez por un marco limitativo y por un contenido transgresor. Es al mismo tiempo lo que autoriza y lo que prohíbe. No está hecho de “todas” las libertades. Las libertades que autoriza están dadas por la regla de partida – es decir, por el marco virtual que comparten los participantes (pero en el que el espectador no puede intervenir porque entonces sería un intruso en un espacio que no le está destinado) – pero también por las libertades que acepta una época o un género dados. Estas libertades están ligadas a menudo a estéticas específicas y a normas de recepción que constituyen para el actor y el espectador un código de comunicación común. Es posible entender mal ese código, sorprender al público, “shokearlo”, salirse de los límites del marco; pero no es posible hacer todo al mismo tiempo (Féral, 2004, pág. 99)

Y es que la discusión que aquí se plantea, es si este marco podría ser traspasado encontrando una técnica o método en ello, es decir, que los actores tengan/adquieran herramientas para quebrantar los códigos implícitos – “sorprender al público, “shokearlo” , salirse de los límites del marco” (2004, pág. 99) – para, precisamente, consolidar esta metodología que permita “hacer todo al mismo tiempo” (2004, pág. 99). Y hacer todo al mismo tiempo sería generado entre el espectador (ahora activo), el actor que traspasa el marco y una libertad en el marco ficcional, descrito en el teatro ambientalista (Schechner, 1988) y el teatro posdramático (Lehmann, Teatro Posdramático, 2013)

Para lograr lo anterior, es necesario reconocer primero que buena parte del teatro chileno entiende/conoce/practica la acción escénica sin interrupciones, tradicional, donde intérpretes y creadores parecieran luchar por colocar una barrera entre espectadores y actores, acercándose más al fenómeno cinematográfico que a la experiencia teatral⁴. Esta *tradicción* se consolidaría con la aparición de los teatros universitarios en Chile a mediados del siglo pasado, como ha señalado Andrés Kalawski⁵ en su investigación

⁴ Según Schechner: “El teatro ortodoxo está más abierto (a la comunicación) que la televisión o el cine, pero más cerrado que el teatro ambientalista” (81). Para ver el teatro ortodoxo, ir a Marco Teórico.

⁵ Kalawski, A. (2015). Falso mutis: oficio de actores en la “época de oro” del teatro chileno 1910-1947. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

sobre el oficio de actrices y actores chilenos de la primera mitad del siglo XX. Dicha investigación resignifica y valora el trabajo teatral de artesanía que los intérpretes locales, a pulso y encomiablemente, luchaban por mantener a pesar de las terribles circunstancias sociales, políticas y económicas que existían en el país⁶. Así y todo, se originaron exitosos espectáculos, muy populares para la época y que continúan siendo reconocidos al día de hoy⁷, donde los intérpretes eran prácticamente divos y además – uniéndolo al propósito de esta investigación – eximios improvisadores y *performers*⁸ arriba del escenario, capaces de manejar ritmos y tiempos escénicos con maestría, tener el oído agudo para escuchar al público y alterar la velocidad de chistes o enmendar errores de colegas menos experimentados, en suma, verdaderos animales escénicos con instinto a prueba de cualquier eventualidad. Y el público de la época así lo percibía, al parecer, llenando los teatros y manifestándose fervientemente, aplaudiendo o abuchando en las distintas funciones según los que gustaba o no, así de simple, una suerte de *people meter* que se hacía notar y del que los actores debían encargarse mientras estuvieran arriba del escenario. Esa maestría consistía en escuchar al público, percibir sus posturas, su atención, sus bostezos, risas y miradas (entre otras habilidades) y ocuparlas en favor de la escenificación. Kalawski señala que esas tradiciones desaparecieron prácticamente de la escena chilena con la creación de los teatros universitarios y, aunque reconoce se ganó mucho, no fue precisamente justo que nos olvidáramos de los particulares recursos que los artistas del siglo pasado nos entregaron.

⁶ “Durante esta época se abrió el canal de Panamá, lo que acabó con Valparaíso, básicamente. Apareció el salitre sintético lo que acabó con la economía de Chile, fue la primera guerra mundial, fue la crisis del 29 - que llegó el 30 a Chile – pero Chile cambió de constitución, hubo república socialista, hubo dictadura durante todo este período. Llegó la radio, llegó primero el cine de Hollywood, primero mudo y después sonoro; estos actores cómicos tenían que competir con los estrenos de Chaplin. Clark Gable, vino. Vino Tyron Powell de gira a firmar autógrafos, entonces había que competir con una maquinaria de marketing espantosa, y así y todo, como era la primera vez que se desarrollaba un teatro profesional, esta fue la época de oro [...] Kalawski, 2015, conferencia día del teatro. Recuperado de: <http://teatrouc.uc.cl/noticias/129-charla-la-epoca-de-oro-del-teatro-chileno-video.html>)

⁷ Obras como *La viuda de Apablaza* (German Luco Cruchaga, 1928), *Chañarcillo* (Antonio Acevedo Hernández, 1936) y *Entre gallos y medianoche* (Carlos Cariola, 1940), entre otras.

⁸ Para más detalle de lo acá referido, ir a capítulo de *Performance*.

De lo anterior, se reconoce un punto de encuentro con el teatro de la primera mitad del siglo pasado y mis propias experiencias como actor en un ámbito más amplio que el del teatro profesional de sala, por ejemplo, en el caso del teatro laboral de prevención para empresas⁹, en el que yo mismo me desempeño. En efecto, los procesos de ensayo en aquella época eran aproximadamente de una semana, al igual como ocurre en el teatro laboral. Las obras tienen un ritmo preciso donde el chiste debe decirse en el momento exacto para lograr las carcajadas del respetable¹⁰ (Kalawski, 2015, pág. 203). Esta inesperada coincidencia con mi trabajo, hizo que la investigación tomara un nuevo impulso por desenmarañar la técnica que debía tener el actor en este tipo de interpretación durante el *bucle*. Lo anterior se vio reforzado además porque a estas experiencias como actor en el teatro laboral de prevención de riesgos (o teatro de capacitación), se suman las relatorías laborales, participar como actor en diversas obras de teatro de cartelera, oficiar como animador de eventos deportivos y ejercer la docencia para la Universidad San Sebastián en la Escuela de Ingeniería en Expedición y Ecoturismo, en el Taller de Expresión y Dominio Escénico – a estas formas de trabajo actoral me referiré en detalle a continuación para explicitar el contexto en que se producen y la relación que propician con el público.

En primer lugar, el teatro laboral o de capacitación es realizado en las empresas (mineras, constructoras y/o fábricas) a solicitud de su departamento de Prevención de Riesgos, donde necesitan diferentes métodos para enseñar a sus trabajadores cómo realizar sus faenas para evitar riesgos de incidentes o accidentes laborales. Se trata de obras de teatro donde, generalmente, se cuenta la historia de un trabajador que sufre un grave accidente y la familia debe vivir con las consecuencias de la tragedia. Se busca así sensibilizar al trabajador para que se cuide, por el bien de sus seres queridos. Estas obras son realizadas con espectadores que van desde las cien a cuatrocientas personas, sin una

⁹ Más adelante se detallará este punto.

¹⁰ Públicos ruidosos, el actor que debe ensayar solo y el estado de alerta que éste debe tener ante cualquier reacción de los asistentes son otras de las coincidencias.

cultura teatral (la mayoría de las veces) para ver espectáculos en vivo¹¹. Por tanto, no es un público fácil y es necesario mantener su atención a través de una historia atractiva (dinámica, con buenos personajes y música). Además, los actores que representan a los personajes deben lograr una particular relación con el espectador durante la representación, involucrándolo cuando sea necesario a la acción, asimismo debe ser rápido en reaccionar, pues el público es veloz en responder y hablar sin pudor entre ellos mismos e incluso al dirigirse a los intérpretes.

Una variante de este tipo de teatro son las relatorías teatrales. Las empresas buscan una metodología similar al teatro laboral, pero para un grupo menor de trabajadores por vez, es decir, de veinte a treinta personas por relatoría. Este tipo de espectadores corresponde al mismo de la descripción anterior y, aunque sea un grupo mucho menor en número, tienen un comportamiento igualmente distendido y desinhibido. La relatoría es un tipo de intervención en terreno (en el lugar donde el trabajador desempeña sus labores), y en ella se profundizan los temas de seguridad que la empresa requiera. Es una charla entretenida donde el actor hace de *juglar*, contando historias para ejemplificar conceptos y sensibilizar. Se realizan dinámicas para que los trabajadores participen activamente, juegos de Role-play (dinámica donde dos o tres trabajadores “actúan” una escena, pero personificando al jefe y viceversa) y finalmente se presentan historias ejemplificadoras de *por qué* cuidarse, con el fin de dejar claro el mensaje al espectador. La intervención puede ser descrita así: se interrumpe la labor de los trabajadores, se les convoca para que formen una medialuna manteniéndose de pie y se les presenta la dinámica que dura entre 20 y 30 minutos.

Esta práctica actoral que he venido desarrollando, se ha visto complementada por mi participación en los espectáculos *De cómo nos comportamos cuando se nos mueve un poquito la tierra* (dirección: Marco Layera, 2010), *Leche Asada* (dirección: Alejandra Saavedra, 2007) y *Soto* (dirección: Alejandra Saavedra, 2008-2009). En estas tres obras

¹¹ Esta aseveración no busca descalificar a los trabajadores, sino, simplemente, constatar el hecho de que el teatro se ha convertido en una actividad artística para una parte de la sociedad por diferentes motivos; económicos, privilegiar otras entretenimientos o por tratarse de lenguajes teatrales complicados de entender.

de teatro he desarrollado trabajos en los que me vinculo, durante la escenificación, con el espectador. No creo que sean accidentes ni coincidencias, es algo que inconscientemente busco (ahora podría decir que lo hago consciente). Allí puedo articular un relato desde la ficción y hacer que el espectador tenga un grado de participación en ella, con el fin de vincularlo activamente con el acontecimiento, es decir, hablarle y pedirle que me responda, por ejemplo.

Esta indagación con el espectador también la utilizo durante la animación de eventos, donde busco conectar con los asistentes, además de seguir con el programa del espectáculo. No concibo una animación sin conversar con los espectadores u ocupar situaciones que ocurran fuera de lo programado (niños jugando a los que les hago entrevistas, perros que entran a *escena* y los hago participar, gritos de asistentes desafortunados, etc.). Es muy similar a lo que ocurre en el teatro laboral y las relatorías, pues el animador-actor-personaje no está solo, convive con otros que escuchan y participan del acontecimiento y, juntos, generan una totalidad.

De la misma manera, esta práctica tiene similitudes también como profesor durante las clases en el taller de Expresión y Dominio Escénico. Aquí ocupo todas las herramientas de los diferentes trabajos: desarrollo clases dinámicas donde los estudiantes participen e intervengan en las distintas sesiones. Me preocupo de que sean instancias donde la libertad se establece como principal característica para estudiantes y profesor, en la que todos tengan el espacio para opinar. También ocupo el humor permanentemente, entendiéndolo como una herramienta necesaria para captar la atención de estudiantes pertenecientes a una generación que nace y crece en la era de internet.

Se puede inferir, entonces, que todo lo anterior converge en la relación vinculante con un tercero: con el espectador (trabajadores, público de eventos y estudiantes). Mi manera de entender un fenómeno escénico es en asociación con el público, nunca por separado. En cuanto al teatro, apunto a que la ficción tendrá un condimento especial si el actor adquiere técnicas para una relación dinámica con el público, de manera viva, en el *aquí y el ahora*. Las posibilidades de abrirse a nuevas estrategias escénicas que escapan al

marco ficticio, son la principal intención en la búsqueda de este teatro *relacional*, involucrado como un todo: actores, espectadores, técnicos, espacio escénico y sala de teatro.

Esta búsqueda del error arbitrario (o espontáneo, también), propio del *teatro abierto* o *posdramático*, que surge intuitivamente en algunas compañías de teatro nacionales, nos invita a la siguiente pregunta: ¿Por qué no preparar a estudiantes de actuación también en esta posibilidad escénica de relaciones? Se trataría de encontrar y articular metodologías de enseñanza en las escuelas de teatro, donde se trate el problema del nexo activo entre actor-espectador y *situación* de manera complementaria a la formación del estudiante en técnicas tradicionales. Esta aplicación de herramientas supondría un actor preparado para escenificaciones vinculatorias con el espectador desde la misma escuela de teatro, lo que derivaría en profesionales con base práctica en la interpretación abierta y con posibilidades de pensar el teatro con una perspectiva aún más amplia en relación al marco curricular que hoy se enseña. Si los profesionales de hoy intuitivamente han buscado distintas formas de relacionarse con los espectadores y en donde podemos apreciar interesantes propuestas, entonces ¿qué futuro podríamos esperar si los estudiantes recibieran tempranamente herramientas vinculatorias que luego podrían (o no) utilizar y, por supuesto, hacer crecer? A pesar de considerarse que el panorama podría ser auspicioso con la incorporación de estas herramientas, tampoco se desconoce la inclusión que algunas carreras de teatro hacen en relación a estas apuestas con el público. En la Universidad Católica, por ejemplo, asignaturas como *Improvisación y máscara*¹², impartida por Jimmy Dacarrett, proponen una técnica similar que prepara al actor para enfrentar al espectador. La escuela de teatro La Mancha tiene en toda su malla curricular¹³ *improvisación, comedia del arte y clown*. Tipos de actuación que se

¹²Curso taller destinado a adquirir la técnica de la improvisación para el teatro. Se trabaja sobre la base de una máscara neutra con el fin de privilegiar la caracterización corporal en la búsqueda de los personajes (descripción obtenida desde el sitio web de la universidad)

¹³ Recuperado de: <http://www.lamancha.cl/portal/wp-content/uploads/malla-curricular.pdf>

relacionan también con los asistentes¹⁴. En el resto de las escuelas de teatro casi no se encuentran talleres o asignaturas prácticas que podamos relacionarlas con la vinculación actor-espectador acá tratada. Sin embargo, en gran parte de ellas se imparten cátedras teóricas de las vanguardias históricas, teatro posdramático o teatro contemporáneo¹⁵, evidenciando que los estudios de lenguajes teatrales posdramático que vinculan al espectador son parte del conocimiento entregado en estas casas de estudio.

Y como se señalaba en un principio sobre compañías que buscan lenguajes vinculantes, en el tercer capítulo se desmenuzará el trabajo de la compañía teatral chilena La re-sentida, para ver cómo podrían operar estas herramientas actorales con el público en el actual teatro profesional chileno. Dicha compañía, dirigida por Marco Layera, ha sido una de las más exitosas en los últimos años en términos de la internacionalización de sus espectáculos, con decenas de funciones en la mayoría de los continentes y en los más importantes festivales teatrales del mundo¹⁶. Éxitos de taquilla durante los 10 años que llevan como compañía, proponen un lenguaje insolente con el que ganan adeptos y también despiertan antipatía en un teatro chileno donde se respeta demasiado las tradiciones y no existe mucho espacio para propuestas arriesgadas, La-re-sentida está dispuesta a transgredir dogmas artísticos revitalizando lenguajes anquilosados y, al mismo tiempo, hacerlos populares, cercanos y no demasiado codificados¹⁷.

Además, creo que son una especie de actualización de aquellos actores y comediantes del siglo pasado y también de la *comedia del arte*, es decir, utilizan el teatro para,

¹⁴ Se debe considerar también la línea que La Mancha tiene en relación con las demás escuelas de teatro, pues se trata efectivamente de una metodología centrada en el cuerpo y en el que se investiga y desarrolla el manejo práctico de las formas dramáticas populares (recuperado de: <http://www.lamancha.cl/portal/escuela/>).

¹⁵ En alguna de ellas, como por ejemplo en Uniacc y Universidad Mayor, en V, VI y VII semestre se definen *poéticas contemporáneas*, como parte de las cátedras de actuación.

¹⁶ Festival de Avignon (Francia), Napoli Teatro Festival (Italia), FIT de Cádiz (España), Schaubühne am LehninerPlatz (Alemania), entre otros. Recuperado de: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm>

¹⁷ Tengo reparos con aquellos lenguajes utilizados por algunas compañías donde se busca experimentar a tal nivel con las capas estéticas, que luego su codificación o entendimiento queda para colegas y críticos especializados, y no para sectores de diferente capital cultural. Si bien La re-sentida tiene también muchas capas, sus temáticas son contingentes y permiten que la gente lea sus obras en distintos niveles. Y eso amplía la captación de posibles espectadores.

además de entretener, criticar mordazmente a las instituciones, figuras públicas, políticas contingentes a la época; así y todo, también son capaces cuestionar la eficacia o necesidad del propio oficio con preguntas inquietantes: ¿para qué sirve el teatro? ¿Para quién? Estos cuestionamientos los considero movilizantes en su búsqueda crítica por depurar espectáculos que atraigan a sectores desplazados por la cultura, popularizando precios de entradas o llevando funciones a otras regiones.

De esta manera, mi experiencia personal como actor en diferentes ámbitos de la comunicación, el marco teórico (herramientas interpretativas del siglo de oro del teatro chileno, comedia del arte, posibilidades la *performance* y técnicas de la improvisación), y el análisis de la compañía chilena La re-sentida confluyen para la realización del Taller de Vinculación Actor-Espectador. Este taller busca entender el fenómeno de la vinculación entre los actantes de una escenificación para, posteriormente, crear un curso universitario que entregue herramientas al actor con el propósito de relacionarse activamente con el espectador, teniendo en cuenta las respuestas que éste pueda tener ante los estímulos que le provoque la acción, además de sortear los sucesos imprevistos que puedan surgir durante el acontecimiento escénico.

Todas estas experiencias han posibilitado que esta investigación sea una búsqueda teórico-práctica, donde la actividad desarrollada ha ayudado a la comprensión del fenómeno de la espontaneidad como herramienta útil durante el *bucle de retroalimentación*; esta práctica con diferentes tipos de espectadores ayuda a considerar una dinámica de la recepción particular, posibilitando refrescar situaciones puntuales de la ficción.

II. Marco teórico

En la actualidad, la habilidad de una actriz o actor es reconocida en relación con la capacidad de interpretar satisfactoriamente un personaje (con la finalidad de consolidar una ficción o ilusión¹⁸) para lograr el reconocimiento del espectador¹⁹. En este sentido, el rol que ejecuta la/el intérprete está asociado con su destreza arriba del escenario en diálogo con otros actores, o en solitario para, en ambos casos, actuar con verdad: “actuar verdaderamente significa ser lógico, coherente, pensar, esforzarse, sentir y obrar de acuerdo con su papel” (Stanislavski, 2006, pág. 12). Para Stanislavski, arriba del escenario el actor debe desentenderse de los espectadores y estar concentrado solo en la acción de la escena (2006, pág. 63) para olvidar lo que pasa con los asistentes y poder representar lo mejor posible la ilusión que exige la escenificación. Esto es, a grandes rasgos, lo que hoy en día también se enseña en las escuelas de teatro respecto a la interpretación escénica²⁰. Sin embargo, estas técnicas de actuación fueron evolucionando y abriéndose a otras posibilidades desde mediados del siglo XX, a partir de innovaciones teatrales que nacen a propósito de las vanguardias y su negación hacia las convenciones escénicas como camino unívoco de construcción de relato: “Una discusión sobre las formas teatrales más innovadoras debe recurrir a las vanguardias históricas, porque en ellas fue donde primero se efectuó la disolución de la unidad dramática clásica y convencional” (Lehmann, 2013, pág. 100). En el teatro, por otra parte, Richard Schechner²¹ propone una apertura de la interpretación actoral en el

¹⁸ Respecto de la ficción, según Patrice Pavis: “Un acto ilusorio que no compromete a nada”(Pavis, 1983, pág. 220). Ilusión: “[...] La ilusión está vinculada al efecto de la *realidad* producido por la escena y al reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares para el espectador. (Pavis, 1983, págs. 265-266). Ficción e ilusión entonces hablan de un fenómeno que causa en el espectador un relato que no compromete su estado de observación, pero que si lo seduce, al utilizar recursos reconocidos por este, creando el estado de espejismo.

¹⁹ Dicho reconocimiento es la admiración que provoca el actor en el espectador, al considerarlo capaz de “mostrar su destreza y su competencia para representar a un personaje [...]” (Konijn, 2003)

²⁰ Se revisaron las mallas curriculares de Instituto Los Leones, U. Academia de Humanismo Cristiano, Uniacc, U. Católica, U. de Chile, U. Arcis, U. Mayor y U. FinisTerra. En todas existe una similitud respecto a sus cursos y talleres.

²¹ Por supuesto que otros grandes nombres, como Brecht (entre otros), hicieron aportes relevantes para la evolución del teatro, sin embargo, para el fundamento de esta investigación, resultará provechoso analizar el trabajo de Richard Schechner.

espectáculo a las circunstancias espaciales de la sala de teatro, a espectadores o técnicos, asumiendo que el espectáculo es lo que ocurre también con quien observa y no un sistema cerrado donde los actores *niegan*, en tanto personajes, la existencia de un público. La invitación es a participar del fenómeno teatral en toda su magnitud, pues

La representación misma está en duda, se revisa, se cuestiona, es humana, sucede *aquí y ahora*. Los actores son vistos no únicamente como personajes, sino como gente que interpreta papeles y cuenta una historia. La estructura teatral se pone al descubierto y las opciones se exteriorizan (Schechner, 1988, pág. 96)

Y esas opciones son inclusivas: trabajar desde y para un espectador activo y presente durante la realización escénica, por tanto, la apertura es entonces, hacia el otro lado del escenario: “Se invita al público a que deje a un lado su rol de testigo y adopte otros roles más activos” (Schechner, 1988, pág. 120).

Lo anterior está inscrito en lo que Richard Schechner denominó Teatro Ambientalista (1988), en el que desarrolló parte de su trabajo con la compañía The Performance Group (TPG) y New Orleans Group (NOG), rechazando el llamado teatro ortodoxo, que él entendía así:

El teatro ortodoxo es un sistema cerrado que procura impedir la retroinformación. Dicho sistema no es cerrado solo porque excluya al público, sino porque los actores conocen de antemano lo que va a suceder en el escenario y nada de ello debe alterar esta “partitura” preestablecida. Si el arte y el juego están efectivamente relacionados, entonces el teatro ortodoxo excluye a uno de los elementos más valiosos del arte: recibir del otro jugador una versión de sí mismo. (Schechner, 1988, pág. 113)

La existencia de esta definición será muy conveniente para esta investigación, pues sitúa el análisis precisamente en ese lugar donde el teatro ortodoxo cierra las puertas: a la labor colaborativa del espectador. En esta escisión del plano representacional, se inicia todo acto cooperativo del teatro ambientalista, la idea de juego²² y libertad en y bajo el

²² De aquí en adelante, enteremos por *juego* a partir de la definición dada por Huizinga (cit. en Pavis) “[...] desde el ángulo de la forma, podemos (...) definir el juego como una acción libre, experimentada como ficticia y situada fuera de la vida cotidiana, capaz, sin embargo, de absorber totalmente al jugador: una acción desprovista de todo interés material y de toda utilidad; que se realiza en un tiempo y en un espacio perfectamente circunscritos, se desarrolla en un orden según reglas establecidas y suscita relaciones de

escenario como consiguiente apertura de la ficción, tiene similitudes con una definición más contemporánea, actualizando lo propuesto por Schechner: el *teatro posdramático* y más precisamente, el teatro *relacional*. Hans-Thies Lehmann es quien acuña este término para referirse al teatro que avanza más allá de la historia que se está contando durante una escenificación, en el que la preocupación ya no es exclusivamente la ilusión, sino una construcción de relaciones entre todos los participantes del acontecimiento teatral:

El teatro posdramático es en cierto sentido algo parecido al teatro *relacional*, inventa dramaturgias *relacionales*. Su gesto artístico no se centra tanto en dar forma a un objeto estético de una puesta en escena, sino en exponer, construir, gestionar, desarrollar e inventar modos de relación y comunicación posibles en una situación teatral [...]. El objetivo puede ser simplemente el disfrute común, pero también quizás la individualización y aislamiento de cada espectador en relación a los otros: una experiencia festiva común o quizá igualmente una experiencia común de incertidumbre y pérdida (2011, pág. 328).

Tanto en el teatro ambientalista como posdramático-*relacional* se enfatiza la corresponsabilidad de la realización escénica, es decir, si en los conceptos desarrollados por Stanislavski en el que la labor del acontecimiento escénico era exclusivamente deber del equipo artístico (dramaturgo, director, actores y técnicos), dejando fuera la contribución del espectador, entonces este *teatro abierto* propiciará todo lo contrario: será colaborativo. Desde este lugar, se propone una participación activa del público con la realización escénica, convirtiéndose en una acción colectiva, “[...] un teatro que deja de ser creado para ser observado y pasa a ser una situación social” (Lehmann, Teatro Posdramático, 2013, pág. 182), o como diría también Erika Fischer-Lichte respecto de la colectividad o comunidad durante la escenificación:

Estas efímeras comunidades teatrales creadas por actores y espectadores son de especial interés con vista al desarrollo de una estética de lo performativo, sobre todo por dos motivos. En primer lugar, sacan a la luz de manera insoslayable la amalgama, constitutiva de toda realización escénica, entre lo estético y social: la comunidad creada a partir de determinados principios estéticos por actores y espectadores es experimentada por sus miembros siempre

grupos que se rodean voluntariamente de misterio o acentúan con el disfraz su distanciaci3n del mundo cotidiano” (1983, pág. 284)

como una realidad social – por más que los espectadores no involucrados puedan considerarla y entenderla como una comunidad ficticia, puramente estética (2011, pág. 114).

De esta manera, podemos instalar lo medular de esta rica vinculación entre todos los actantes del espectáculo (equipo artístico y espectadores), quienes colaboran, participan y construyen comunidad desde un concepto que permite explicar el acontecer único de una realización escénica: el *bucle de retroalimentación*. Este *bucle*, es soporte del permanente intercambio de energías, signos y significados entre actor y espectador durante la obra de teatro, en que ambos se influyen y afectan mutuamente:

Hagan lo que hagan los actores, sus actos tienen efectos en los espectadores y hagan lo que hagan éstos sus actos tendrán igualmente efectos en los actores y en el resto de los espectadores. En este sentido se puede afirmar que la realización escénica se produce y se regula por medio de un *bucle de retroalimentación* autorreferencial y en constante cambio. De ahí que su transcurso no sea totalmente planificable ni predecible (Fischer-Lichte, 2011, pág. 78).

Cuando se asume entonces que el espectador influye directamente en la performance del o los actores, estamos confirmando el carácter cooperativo que el teatro tiene como característica fundante, otorgando posibilidades escénicas que supondrían un entrenamiento actoral para desarrollar herramientas que faciliten distintos niveles de vínculos con el espectador.

2.1. *Bucle de retroalimentación, azar y construcción de sentido*

La efectividad de bucle de retroalimentación autopoietico se opone a la idea de un sujeto autónomo. Se trata más bien de que tanto el artista como todos los participantes son sujetos que determinan a otros y son, a su vez, determinados por ellos.

(Fischer-Lichte, 2011, pág. 328)

El *bucle* existe en todo tipo de escenificación, aun en aquellos espectáculos que corresponden al teatro ortodoxo pues, aunque la partitura no sea alterada, la conducta y performance de los intérpretes siempre se verá condicionada por el comportamiento imprevisto de espectadores o los mismos compañeros: “Allá donde coincidan físicamente personas, las unas reaccionan a las presencia de las otras, aun cuando no sea siempre de manera perceptible por la vista o el oído²³” (Fischer-Lichte, 2011, pág. 88). Desde la aseveración que el *bucle* es transversal en el fenómeno escénico, podemos decir que el *teatro abierto* posdramático tendrá la característica de resaltar dicha condición de retroalimentación con los espectadores, procurando que las estrategias escénicas apunten a conseguir que el *bucle* quede en evidencia y explote sus posibilidades. Por ejemplo, el actor puede preguntar directamente a un espectador y no continuar la acción hasta obtener una respuesta de dicho asistente²⁴, evidenciando el intercambio que caracteriza al *bucle* de manera tácita.

²³ Un estornudo, el sonido repentino de un celular, el espectador que se pone de pie o que habla en voz alta, todo aquello que salga de la partitura de la ficción, tendrá un efecto visible o no, energético quizás, en el actor que intenta seguir la acción disimulando lo ocurrido. En mi trabajo de actor se puede reconocer fácilmente estos imprevistos que son parte del *bucle* en el teatro ortodoxo.

²⁴ En la obra de teatro *Réplica* (2016), de la compañía chilena Acción Residente, un actor hace preguntas a un espectador que voluntariamente accede a responder un cuestionario. Si el espectador respondía incorrectamente, un actor golpeaba en la cara a un compañero de escena. De esta manera, se hace explícita la aparición del *bucle* y su retroalimentación entre actor y espectador para determinar las acciones que ocurran en el escenario.

2.1.1. Azar

En realidad todo espectador lleva su propio marco de proscenio en la mente; lo que no puede aprehender es el marco del tiempo que al disolverse, abre la posibilidad de que se revele una verdad dramática. Por lo tanto me inclino a pensar que en el teatro el problema no es de ubicación; sino de incertidumbre.

Juan José Gurrola (citado en Schechner, pág.9)

Una de las consecuencias más fascinantes de esta exhibición del *bucle*, es el surgimiento del azar. El azar, según la RAE, significa “Sin rumbo ni orden”. Desde esta definición, podríamos inferir que el *bucle*, al propiciar ocasionalmente un rumbo y orden incierto, propondría márgenes de libres de voluntades, es decir, no habría subordinación ni predisposición a una acción determinada pues estaría a la deriva hasta un nuevo orden del relato.

Esta condición es favorecida por la ya mencionada co-construcción del acontecimiento: los actores conocen la historia que se está contando, los espectadores no, se les invita a ser parte activa y esta acción provocará momentos inciertos donde el relato estará a merced del comportamiento del público:

Descubrir los momentos dentro de la representación en que los actores sepan tanto como los espectadores. Estos momentos no son improvisados –en donde los actores trabajan libremente a partir de un determinado número de reglas y objetivos–, sino que son momentos realmente abiertos en los que todos los presentes, que pueden estar actuando individualmente, en pequeños grupos o en concierto, llevan la acción hacia adelante. Dicha “acción” no tiene que ser necesariamente conocida de antemano, ni tampoco tiene que estar relacionada con la acción dramática de la obra [...] (Schechner, 1988, pág. 125)

Lo que pareciera interesante de esta inclusión, es la autenticidad que alcanzan estos momentos: nadie sabe qué va a pasar. Ante lo desconocido, impera encontrar el sentido de lo que está ocurriendo: “El aparato sensorial humano no tolera fácilmente la ausencia de conexiones; privado de ellas trata de encontrarse a sí mismo, deviene *activo*, fantasea *salvajemente* y se le ocurren similitudes, correlaciones y correspondencias, por muy alejadas que estas se encuentren” (Lehmann, 2013, pág. 146). Así es como en esta

búsqueda de sentido, el colectivo se convierte en comunidad al estar unidos por una misma inquietud, “una experiencia festiva común o quizá igualmente una experiencia común de incertidumbre y pérdida” (Lehmann, 2011, pág. 328). La incertidumbre y pérdida, como se ha explicado, son parte del azar y es vivida por los espectadores de una manera especial, es decir, en el doble juego de creer o no si el actor sabe tanto o lo mismo que él en esos momentos inciertos.

2.1.2. Espectadores

Pretender hoy desestabilizar la ya superada oposición entre lo público y lo privado apenas brinda nuevas posibilidades de experimentación. Cuando hoy en día actores y espectadores se tocan mutuamente en una realización escénica lo hacen partiendo del acuerdo de que esta oposición fue suprimida hace mucho y que pertenece al pasado. ¿Qué efectos tiene entonces el contacto hoy en día?

(Fischer-Lichte, 2011, pág. 136)

En relación al *bucle de retroalimentación*, hay características concretas de los públicos del *teatro abierto*, sin embargo, para comenzar a hablar de ellos nos remitiremos al concepto que Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro* (1983), hace de *Recepción*, para referirse a la forma en que el espectador percibe los significados de la realización escénica: "Actitud y actividad del espectador ante el espectáculo; manera en que utiliza las informaciones provistas por la escena para descifrar el espectáculo" (Pavis, 1983, pág. 404). Interesante es la palabra *actividad* en la definición, pues le otorgaría automáticamente una cualidad activa a la acción de presenciar: *Actividad* es el "Conjunto de operaciones o tareas propias de una persona o entidad", según la RAE. Entonces, si pensamos esto desde la idea de *bucle*, la actividad del espectador consistiría en co-crear el espectáculo. Y es desde esta perspectiva donde se sitúa el análisis de los espectadores: problematizando las diferentes formas de vinculación con los actores (horizontalmente), demás asistentes y el resto del equipo artístico.

Según Richard Schechner, la cualidad de establecer consciente y activamente un vínculo con el espectador implica entender el fenómeno teatral como un lugar de juego con otro que colabora con el acontecer, abriendo posibilidades a nuevas partituras escénicas que refrescarían el *bucle*, dando al espectáculo una característica social cooperativa que en el teatro ortodoxo estaría subordinado solo al equipo artístico. En esta mirada se le otorga una responsabilidad activa al observador del espectáculo, un agente que completa el proceso de escenificación, donde actores y asistentes se relacionan horizontalmente:

Y existe la necesidad de relacionarse con esta gente no en un terreno mecánico, sino en una relación de persona-a-persona en la que se puedan intercambiar datos sensoriales y experiencias: jugar. El reflejo orgánico de la bioretroinformación no puede llevarse a cabo si alguno de los camaradas está congelado, estereotipado o sistemáticamente oculto. (Schechner, 1988, pág. 113)

De esta mirada activa del espectador, Schechner concluye que el acontecimiento arriba del escenario está sujeto al destino, a la suerte de las contingencias que se produzcan debido a la relación con los espectadores, sin embargo, aunque sujeto al azar, debe prevalecer la continuidad de la ficción pues, “lo que está en juego no es la historia contada, sino el relato de ésta” (Schechner, 1988, pág. 121). La historia sigue su curso siempre, y la alteración se produce en el relato, en las maneras de presentar la narración. Como se ha dicho, en concordancia con Schechner, Lehmann habla del proceso²⁵ de construcción en el Teatro Posdramático (2013) como característica central durante la acción escénica, es decir, se crearía un dispositivo colaborativo, donde espectadores participan del proceso y no del producto terminado (como sería en el teatro ortodoxo). Entonces, el acontecimiento teatral debería ser visto como proceso y no como resultado, poniendo énfasis más en los modos de producción y construcción, que el producto en sí (Lehmann, 2013, pág. 179).

²⁵ El concepto de *proceso*, generalmente está más relacionado con ensayos de preparación del espectáculo (antes del estreno, por ejemplo). En el teatro posdramático, esta palabra adquiere una dimensión distinta (sin negar la otra), la de construcción permanente durante la escenificación con el espectador en frente. La obra termina su proceso en la medida que el público participa de éste, en conjunto con los actores.

Hasta acá, el espectador sería un colaborador de la escenificación por tener la posibilidad de tener un rol activo y no de mera observación. Al asumir este dinamismo, el espectador sería considerado casi horizontalmente por la acción escénica, es decir, con una importancia mayor a la otorgada en el teatro ortodoxo, pues tendría la posibilidad de alterar el relato gracias a los espacios que se generan en el *teatro relacional*. Así, ante la incertidumbre del curso del relato, el foco de atención ya no sería la escenificación como producto, sino que el proceso de construcción de la historia a través del relato.

2.1.3. Situación

En estos procesos llevados a cabo *in situ* entre espectadores y actores ocurren comportamientos y acciones que son detonantes de otras, nutriendo el *feed back* del *bucle*. Este sistema de relaciones entre los actantes es denominado por Lehmann como *situación* y podría definirse como una actividad de pequeños momentos que en suma construyen la relación actor-espectador:

Ya que el teatro pone en juego su naturaleza de acontecimiento para y contra el público, descubre su posibilidad de no ser únicamente un acontecimiento de excepción, sino una situación provocadora para todos los participantes.[...]. Aquí el término *situación* designa una esfera inestable de una elección posible e impuesta al mismo tiempo, así como la virtual capacidad transformadora de la situación. (Lehmann, Teatro Posdramático, 2013, pág. 181)

Esta inestabilidad de las situaciones a la que refiere Lehmann, es fuente de múltiples posibilidades escénicas, teniendo como principal característica la imprevisibilidad de la acción, lo azaroso del relato y las reacciones posibles de los participantes durante el espectáculo. Dichas situaciones que ocurren durante la ficción, donde actores *representan* personajes, buscan que inesperadamente se produzca una *ruptura*²⁶. Y estas podrían producir lo que se conocerá más adelante como *accidente escénico*²⁷. Al respecto, Lehmann considera que estas rupturas (o accidentes que fisuran el marco

²⁶ Según Pavis, ruptura sería la que “se produce cuando el actor, sorpresivamente, deja de recitar su papel (o se equivoca en su texto), se burla de su actuación o actúa voluntariamente de una manera falsa” (Pavis, 1983, pág. 433).

²⁷ Ver definición en subcapítulo Accidente Escénico como recurso actoral (71)

ficcional) resultan atractivas dentro de un espectáculo (sobre todo en los *errores*²⁸), pues resaltan la condición real del acontecimiento teatral al enfatizar el carácter inestable de una situación *en vivo*:

En el teatro lo real ha sido siempre excluido estética y conceptualmente, pero se encuentra inevitablemente adherido a él. Normalmente, se manifiesta solo en los contratiempos. Esta imagen temida y deseada del teatro, la irrupción de lo real en la realización escénica, solo se comenta a propósito de los fallos más embarazosos, de los cuales se cuentan las anécdotas y las bromas y cuyo análisis sería tentador abordar. (Lehmann, Teatro Posdramático, 2013, pág. 174)

La inevitabilidad de lo real y las consecuencias que esta cualidad le da al acontecimiento en vivo (incertidumbre, por ejemplo), tiene distintas maneras de expresarse en transcurso mismo de la realización.

La irrupción de lo real se convierte explícitamente en *objeto* no solo de reflexión – como en el romanticismo –, sino también de la configuración teatral en sí misma. Esto sucede a muchos niveles, pero de modo especialmente revelador mediante una estrategia y una *estética de la imprevisibilidad* situada en el centro de los recursos del teatro. (Lehmann, Teatro Posdramático, 2013, pág. 173)

Por tanto, otra característica de las *situaciones*, además de la generación de relaciones entre los participantes del espectáculo, sería la imprevisibilidad como recurso estético y estratégico del teatro posdramático. Ya no sería solamente producto del azar, sino como un uso voluntario de los actores de expresar estos momentos azarosos, provocar la incertidumbre, pues ésta plantea “[...] la *indecibilidad* sobre si se trata de realidad o ficción” (Lehmann, 2013, pág. 174), situación donde el espectador da cuenta de la indefinición del momento y lo atractivo de este estado de incerteza.

Comprender la *situación* supondría una atención distinta a esos momentos de relación con el espectador durante la escenificación, es decir, si se conocen las características y

²⁸ Se entenderá por *error* a una acción desacertada o equivocada. En el sentido de esta investigación, se agregará que el error podría ser *voluntario*, recordando la desacertada frase “error involuntario”, de una conocida política chilena.

posibilidades de ésta, podría incorporarse como una herramienta para el trabajo con actores.

2.1.4. Proxemia²⁹ escénica y espectadores

Se entenderá por proxemia escénica a las distancias físicas entre actores y espectadores al momento de relacionarse durante el acontecimiento teatral. Estas distancias, si se alteran, las entiendo como una oportunidad para propiciar *situaciones*. Entonces, el usufructuar del espacio y su alteración refiere a la posibilidad de transmutar la *normal*³⁰ distancia entre *actor-espectador* y/o *actor - actor*, predisponiendo a los asistentes a una forma distinta de expectación y percepción. Lo interesante acá sería el juego espacial como una opción de corromper la proxémica entre actor-espectador: Si un actor, durante el espectáculo (ficción) se acerca (o toca) a un espectador evidenciando la ruptura de la ilusión, éste percibe al interprete ya no como personaje, sino como actor, provocando lo que Fischer-Lichte llama *multiestabilidad perceptiva*, esto es, el salto de un orden de la percepción (del personaje) a otro (de la presencia del actor) y/o viceversa (2011):

Cuanto más frecuentemente pasa la percepción del orden de la presencia al orden de la representación, [...], mayor es el grado de imprevisibilidad general y más intensamente se centra la atención del sujeto perceptor en el proceso de percepción en sí (Fischer-Lichte, 2011, pág. 299)

Es por los saltos de percepción que el espectador aumenta su capacidad de estar alerta, pues se produce un caos permanente en el orden de percepción, volviendo imprevisible la generación de significado que la escena proyecta a partir de la incerteza de quién está frente a él: ¿actor o personaje? Entonces, se “origina un estado de inestabilidad que pone al perceptor entre dos órdenes, en un estado *betwixt and between*. Se encuentra justo en

²⁹ En adelante, “Ciencia [...] que examina la manera en que el hombre organiza su espacio: distancias entre la gente en el curso de sus encuentros cotidianos, organización de sus hábitats, de los edificios públicos y de las ciudades” (Pavis, 1983, pág. 383)

³⁰ Con *normal*, quiero decir que en toda sociedad existe una distancia entre individuos que es considerada la adecuada dependiendo de quienes son los involucrados: un matrimonio tendrá una proximidad distinta entre sí en relación a un profesor y sus estudiantes.

el umbral que constituye la transición de un orden al otro, en un estado liminar”³¹ (Fischer-Lichte, 2011, pág. 296).

En este estado liminar el espectador participa activamente de la acción Y su condición de observador evoluciona a la de colaborador, ya que su actividad en el dispositivo escénico le permite involucrarse al mismo nivel que los actores, horizontalmente: está en condiciones de determinar el futuro de la escenificación, no en el desenlace de la historia, sino que en la forma de construir y articular el relato de la misma pues,

La participación anula al destino y a la suerte y devuelve el drama a la incertidumbre teatral original, al reintroducir elementos de lo que no está ensayado al suave campo de la representación. Suceden cosas que no están “en la trama” o en el libreto (Schechner, 1988, pág. 120)

Considerando que la participación del público podría ser provocada por eventuales rupturas proxémicas, la labor del espectador sería simplemente esperar su *turno*³² (sin saber cuándo, cómo, ni dónde), por tanto, la responsabilidad por contener el espectáculo ante estos inciertos impulsos y momentos donde los elementos caóticos predominen, es del actor, considerando que además, este sí debería estar preparado para conducir(se) por el camino más fértil la tarea. De esta manera, el teatro relacional debería tener no solo expertos actores intérpretes de personajes, sino que eximios *atletas de las reacciones*³³ para sortear los embates espontáneos de la acción real de los espectadores.

³¹ Al hablar primero de proxemia y luego de la *multiestabilidad perceptiva*, se quiere describir la importancia de posibilitar rupturas espaciales de distancia entre seres humanos (actor-espectador) para provocar saltos perceptivos en los órdenes de la representación y la presencia. Estas rupturas no son exclusivamente por la alteración de la proxemia, sino una de otras tantas posibilidades.

³² Generalmente, no se podría determinar una buena o mala *actuación* de un espectador, pues no está en sus obligaciones reaccionar acorde o no a los estímulos que le proponga el dispositivo escénico (en este caso, los actores). Su respuesta sería casi siempre espontánea y verdadera. Por supuesto, debido al fértil camino del azar, habrá algunas reacciones más fructíferas que otras.

³³ Este término me lo propuso la actriz chilena y compañera de Magíster, Gabriela Aguilera.

2.1.5. Performance

El actor del teatro posdramático no suele ser intérprete de un papel, sino, más bien, un performer que ofrece su presencia sobre la escena (Lehmann, Teatro Posdramático, 2013, pág. 238)

En el teatro *relacional* (posdramático), el actor debería ser una especie de malabarista circense capaz de manejar la ficción (como personaje) y lo que ocurra abajo del escenario (como *performer*) a su antojo. Esto supondría una preparación distinta, destrezas que van más allá del aprendizaje de un texto o la verosímil emoción que una situación provoque en el personaje creado. Implicaría, además de lo anterior, desarrollar un sentido estricto y a la vez dúctil con el entorno, rapidez ante lo inesperado e inteligencia para aprovechar la espontaneidad del espectador.

En relación a este problema, es preciso traer el concepto de *performance*, específicamente desde la definición que Guillermo Gómez-Peña³⁴ utiliza de la disciplina, quien lo sintetiza como el *aquí y ahora híper – intensificado* (2005, pág. 219). A lo largo del texto, se ha enfatizado en los momentos de incertidumbre que caracterizan al teatro posdramático por la construcción *in situ* de relaciones entre actores y espectadores, donde los intérpretes suman a la acción escénica las reacciones espontáneas que los asistentes sugieran. La participación es total y la creación por tanto, cooperativa. Lehmann también definiría el concepto de *performance* dentro de una escenificación como una fisura de ciertos momentos. Por ejemplo, si el espectáculo cuenta de una historia³⁵ que es relatada con sus respectivos hitos, hay también rupturas: “[...] interrupción de la rutina cotidiana mediante el hecho de *que algo suceda*: la teatralización como interrupción y/o deconstrucción; como señala Heiner Müller en

³⁴ Guillermo Gómez-Peña es artista de performance/escritor, y dirige el colectivo transnacional de arte La Pocha Nostra. Nació en la Ciudad de México y llegó a los EEUU en 1978 (recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc09-performances/item/55-09-guillermo-g%C3%B3mez-pe%C3%B1a>)

³⁵ Para mayor claridad, nuevamente Pavis y la definición de *historia*: “La historia, o *historia narrada*, es el conjunto de episodios narrados, independientemente de su forma de presentación” (p.255)

Descripción de un cuadro: “se busca el hueco en el proceso”. (Lehmann, Teatro Posdramático, 2013, pág. 180). Y en este “hueco en el proceso”, el actor está a merced del destino, en el que debe reaccionar según los estímulos emergentes. En este tiempo indefinido (su duración es relativa a la intención del director y actor), que podría ser solo instantes o largos minutos, la acción es similar a la que vive un *performer* en el transcurso de su intervención, es decir, expuesto a lo imprevisto, pero con el objetivo claro de llegar a un punto que permita continuar con la partitura³⁶. Esta *performatividad* invita al actor a entender/jugar los siguientes puntos, según Gómez-Peña:

1. El cuerpo como primer lugar de enunciación
2. Traspasar fronteras, indagar en los intersticios
3. Renunciar a todo tipo de dogma
4. *Aquí y ahora* Híper-intensificados. Espacio real (sin ficción). (Gómez-Peña, 2005)

El cuerpo como primer lugar de enunciación

En el cuerpo comienza todo, desde la presencia y solo a partir de ella es donde el resto de las acciones podrían tener sentido. Podría haber solo sonido, sin embargo, en el enfrentamiento performativo solo bastaría el cuerpo para comenzar el acto comunicativo y en diálogo con otro, desde las imperfecciones y arrebatos propios de un acontecimiento fugaz y vivo a partir de lo más real que tenemos: el cuerpo.

Tradicionalmente, el cuerpo humano, nuestro cuerpo, y no el escenario, es nuestro verdadero sitio para la creación y nuestra verdadera materia prima. Es nuestro lienzo en blanco, nuestro instrumento musical, y libro abierto; nuestra carta de navegación y mapa biográfico; es la vasija para nuestras identidades en perpetua transformación; el icono central del altar, por decirlo de alguna manera. Incluso en los casos en que dependemos demasiado de objetos, locaciones y situaciones, nuestro cuerpo sigue siendo la matriz de la pieza de arte (Gómez-Peña, 2005, pág. 204)

³⁶ En la escenificación antes referida (*Réplica*), hubo funciones donde se interrumpía la acción de golpear al actor que recibía el castigo. Esta interrupción era protagonizada por espectadores que no querían seguir presenciando los brutales golpes de los que eran testigos. Algunas interrupciones era más enérgicas que otras, variando considerablemente los tiempos que el elenco destinaba a desarrollar esa parte de la obra.

Traspassar fronteras, indagar en los intersticios

Parte importante de los lugares liminares donde ficción y realidad son difusos, donde empieza uno y termina el otro es un lugar común en la performance, donde el/la *performer* juega el doble rol de ser propuesta artística y real a la vez. En el teatro posdramático ese lugar es reconocido también y el actor, en el tránsito ilusorio al real, juega con esa doble lectura del espectador. Si el actor sale del escenario, aún en *personaje*, se dirige al público, a una espectadora en particular y le pide besarla ¿Actor o personaje?³⁷. Simplemente (quizás) la espectadora se entrega al juego y comienza navegar también en el mismo intersticio del actor.

Para mí, el arte del performance es un “territorio” conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas. Cada territorio que un artista de performance boceta, incluyendo este texto, resulta ligeramente distinto del de su vecino. Nos encontramos en “este” terreno intermedio, precisamente porque nos garantiza libertades especiales [...] Somos criaturas intersticiales y ciudadanos fronterizos por naturaleza – miembros e intrusos al mismo tiempo y nos regocijamos en esta paradójica condición. Justo en el acto de cruzar una frontera, encontramos nuestra emancipación...temporal. (Gómez-Peña, 2005, pág. 203)

Renunciar a todo tipo de dogma

Lo que haga el actor o actriz en esos momentos intersticiales no está bien ni mal. Es decir, la libertad es absoluta³⁸, considerando que son momentos para vivirlos sin normas que inhiban el impulso que el intérprete considere necesario seguir. El *teatro abierto*, estimula las posibilidades más allá de la historia narrada y se puede dejar llevar, tal

³⁷ En el montaje chileno *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* (2010), de la cía. La re-sentida, durante las funciones, un actor pide besar a una espectadora, interrumpiendo momentáneamente el relato. A veces lo conseguía, otras, no.

³⁸ Finalmente, la libertad no es *absoluta*, completamente: “Entre estas prohibiciones hay una que podríamos llamar la “ley de exclusión del no retorno”. Esta ley impone a la escena una reversibilidad del tiempo y de los acontecimientos que se opone a toda mutilación o a la muerte del sujeto” (Féral, 2004, pág. 100). Apelaremos siempre al criterio formado del actor o actriz de no hacer algo que afecte o dañe la honra del público (considerando también que las susceptibilidades son muy distintas entre una persona y otra)

como en la *performance*, por los caminos que surjan de ese cruce de fronteras³⁹, se mezclan los géneros dramáticos, pues “el género se constituye – por encima de las normas exigidas por las poéticas – por un conjunto de codificaciones que informan acerca de la realidad que texto supuestamente debe representar, que decide el grado de verosimilitud de la acción” (Pavis, 1983, pág. 236), y estas codificaciones ya no responden a supuestos, todo puede ser o no, un híbrido que pide prestado de todos los géneros dramáticos y, como no, de la cotidianidad misma.

“Aquí”, la tradición pesa menos, las reglas pueden romperse, las leyes y las estructuras están en constante cambio, y nadie le presta demasiada atención a las jerarquías o al poder institucional. “Aquí” no hay gobierno ni autoridad visible. “Aquí” el único contrato social que existe es nuestra voluntad para desafiar modelos y dogmas autoritarios, y continuar empujando los límites de la cultura y de la identidad. Es precisamente en las afiladas fronteras entre culturas, géneros, oficios, idiomas, y formas artísticas, en las que nos sentimos más cómodos, y donde reconocemos a nuestros colegas. (Gómez Peña, 2005, p.204)

Aquí y ahora hiper-intensificado. Espacio real (sin ficción)

La máxima del *performer*. No está en un personaje que camina por los bosques de Inglaterra del siglo XVIII, al atardecer. Es decir, podría ser en la ficción, pero en estas líneas nos referimos al momento fronterizo en el que se *enfrenta* al espectador. El *aquí y ahora* es la manera en que el actor estará alerta y atento a su propio relato y espacio pues, como se decía antes en la definición de Lehmann: “Este teatro posdramático del acontecimiento consiste en la realización de actos *aquí y ahora* [...]” (Lehmann, Teatro Posdramático, 2013, pág. 179). De esta manera el intérprete se deja llevar por el momento y nada más que por lo que suceda en esos instantes.

En el *performance*, las nociones de tiempo y espacio son complicadas. Lidiamos con un “ahora” y un “aquí” hiper-intensificados [...] Lidiamos con la “presencia” y la actitud desafiante en oposición a la “representación” o la profundidad psicológica; con el “estar aquí” en el espacio en oposición al “actuar” o fingir que somos o estamos siendo. Richard

³⁹ Ejemplos que podrían sonar absurdos: en pantomima, el mimo no habla; durante una escenificación el actor *debería* olvidar del texto; los técnicos de luces *no tienen* diálogo con los actores o espectadores. Estos son dogmas que el teatro posdramático está dispuesto a olvidar si para ello se puede relacionar en otra esfera con el espectador.

Schechner elabora la siguiente idea: “En el arte del performance la ‘distancia’ entre lo real-verdadero (social y personal) y lo simbólico, es mucho menor que en el teatro de drama donde casi todo consiste en fingir, donde incluso lo real (una taza de café, una silla) se convierte en fingimiento (Gómez-Peña, 2005, pág. 219)

Estos cuatro puntos de la performance a partir del trabajo teórico de Gómez Peña, permite una síntesis que resulta muy útil al usarlos en esos momentos *performativos* del actor en el *teatro abierto*, en el transcurso de una escenificación. Momentos inciertos con herramientas propias de un *performer*. Sin embargo, ¿Cómo se *entrenan* o *forman*, los *performer*? ¿Qué hace que un actor devenga *performer*?

2.1.6. Actores

Habla, texto, y palabra establecen aquí y en otros casos una relación íntima que traspasa la cuarta pared, permitiendo al teatro convertirse en un espacio de pensamiento y reflexión, interrumpiendo la ansiedad puramente estética por una implicación provocativa de los espectadores que son forzados a participar de la radical reducción de la teatralidad y a entrar en una inusual e intensa relación con el acto de habla “puro” del intérprete.

(Lehmann, 2011, pág. 319)

Como se decía en un inicio, la formación actoral de la academia chilena está sujeta a que el actor desarrolle un vínculo solo con sus compañeros durante la acción escénica más que con el público, por tanto, la preparación técnica actoral olvida y excluye la relación activa y participativa con el espectador⁴⁰. Al respecto, Andrés Kalawski investigó la diferencia entre actores chilenos de la primera mitad del siglo XX y los actuales,

⁴⁰ Existen algunas excepciones: en el año 2016, la profesora, actriz y directora Gala Fernández, realiza un montaje en el Taller de Voz Cantada (Universidad Católica), donde los estudiantes cubren los ojos a los espectadores y los sientan en diferentes lugares y en el suelo, sin un escenario específico, es decir, sin frontalidad actor-espectador. Durante la escenificación, caminan alrededor de ellos mientras cantan, alterando la *observación* de éstos para un nuevo tipo de experiencia desde la oscuridad. Entonces, podemos inferir que algunos profesores/directores proponen en sus montajes, junto a sus estudiantes, estrategias inclusivas con el espectador, sin embargo, acá se apunta a que esa preparación de *enfrentamiento* es casi inexistente como técnica, en contraposición con el ensayo tradicional o de desarrollo de un personaje, que sí se le dedica tiempo y rigurosidad, dejando relegada esta preparación para el momento en que el actor debe relacionarse con el público.

haciendo hincapié en la interpretación de aquellos actores que sí consideraban a quien está *bajo* el escenario:

El sistema de formación de los actores, en que los trucos se aprendían por observación y anécdotas, en que la técnica exige aprender por casuística y en bambalinas es radicalmente distinto a la expectativa que mueve a cientos de jóvenes a postular a las escuelas universitarias de teatro. No se trata sólo de una diferencia de método ni de diferente valoración de los componentes de la actividad teatral. Actualmente ningún actor en formación pensaría que saber saludar o contar la cantidad de espectadores en sala mientras se actúa es tan relevante como entender la poética de un determinado director o las ideas políticas que una obra sugiere, pero después de un tiempo de ensayo podría empezar a desear también saber lo que considera “menor”. La distancia mayor respecto de esa cultura es una forma de concebir la comunidad. (2015, pág. 301)

Indudablemente, acá se habla de un oficio que se construía de una manera distinta a la actual. Estos actores dominaban la acción no solo del escenario, sino también de lo que sucedía bajo él. Según Kalawski, la improvisación sería una de las principales características de los actores latinoamericanos⁴¹ antes de la llegada de los teatros universitarios, constituyendo una forma de actuación que trascendía al texto para someterlo a la vorágine del presente y así enriquecer la escenificación a través de la espontaneidad del intérprete:

El trabajo de retruécanos, y camelos (habla indistinguible o pronunciación deliberadamente errónea) supone un privilegio de la situación presente por sobre el texto dramático, al igual que la morcilla (agregar diálogo improvisado) y la práctica de robar escena (añadir acciones no planificadas, que distraen la atención respecto del avance de la trama) constituyen una especie de “actuación sobre la actuación”. Así, los “errores preparados” y las “salidas de situación” como apelar directamente al público sobre la ridiculez del conflicto, o comentar el aspecto o desempeño del actor en vez del personaje, dan reflexividad a este tipo de actuación, volviéndolo un arte rico y denso, una forma de “escamoteo”, en el sentido que le da De Certeau, transformando el escenario en lugar de juego y libertad. “Se trata de subvertir la idea de ganancia supuesta que brinda el producto cerrado y acabado como valor”. [...] (2015, pág. 190)

⁴¹ Kalawski se basa en Magaly Muguercia quien, siguiendo a Osvaldo Pellettieri, habla de un *actor nacional*. Kalawski relaciona este concepto con el oficio de los actores chilenos, y su capacidad como talentoso comediante e improvisador: “[El] actor nacional [...] caracterizado por su presencia escénica arrolladora, vena cómica y virtuosismo en múltiples disciplinas. Este actor es esencialmente un artista de la improvisación.” (Muguercia cit. en Kalawski, 2015, pág. 49)

Este oficio descrito por Kalawski, nos permite introducir una técnica que (depurada y desarrollada en el tiempo con personas como Viola Spolin o Keith Johnstone⁴²) ocupaban los comediantes chilenos de la primera mitad del siglo XX⁴³. Esta es la improvisación.

2.1.7. Improvisación

La improvisación es una técnica actoral muy útil para el teatro posdramático pues, con el debido entrenamiento, el actor podrá adquirir herramientas que le ayudarán a sortear de la mejor manera posible situaciones imprevistas que necesitan de reacciones rápidas y efectivas. En este sentido, el fondo de la técnica de la improvisación es la destreza del actor arriba del escenario para resolver rápidamente las situaciones que surjan. Tal como la *performance*, la improvisación exige una presencia del *aquí y el ahora*: lo que ocurre en el momento⁴⁴ es la guía para generar historias. Ahora, en el teatro *relacional*, la improvisación es utilizada para situaciones surgidas en la fisura de la ficción, es decir, en la liminalidad del plano representacional al real⁴⁵ durante el transcurso del espectáculo. Esto porque la ficción, permeada por lo que sucede con los espectadores (lo real), propicia momentos de relación que nutrirán la experiencia individual y colectiva de los asistentes, siempre y cuando, éstos estén en disposición de participar del acontecimiento, propuesta que será empujada por la performatividad de los actores y su destreza de improvisar y hacer participar al espectador. De esta manera, la improvisación busca refrescar la ficción alterando ritmos provenientes de la

⁴² Este último será el objeto de estudio para argumentar más adelante.

⁴³ Más adelante hablaremos de la improvisación en la *comedia del arte*.

⁴⁴ En estricto rigor, el *aquí y ahora* en el caso de la improvisación está vinculado en mayor medida a la relación entre actores (no tanto a los asistentes presentes en la sala). Esto, si bien nos habla de una construcción escénica entre intérpretes, no descarta la inclusión del espectador en algunos juegos que es necesaria la participación del espectador (es), e incluso, utilizar las mismas reacciones que surjan de la galería. De hecho, en el teatro relacional, la improvisación está ligada a la vinculación con el espectador y el provecho que el actor pueda sacar de aquello.

representación. Si esto no ocurriese, entonces la acción sería meramente caprichosa al no nutrir positivamente el relato ni la ficción.

La participación es legítima solo en el caso que influya en el tono y quizás en el resultado de la representación; únicamente si cambia los ritmos de la representación. Sin este potencial de cambio, la participación es otro elemento ornamental e ilusionista: una traición perpetrada sobre el público y que lleva a la vez la apariencia de que supuestamente favorece al público (Schechner, 1988, pág. 118)

La improvisación⁴⁶ podría permitir la participación del espectador pues surge como necesidad de cambiar el ritmo del relato más que por modificar la historia que se cuenta: “Cuando hay participación en el teatro, todos experimentan con el destino y hacen apuestas con la suerte. Lo que está en juego no es la historia que se está contando, sino el relato de ésta.” (Schechner, 1988, pág. 121). Y es que la improvisación juega con el destino de los involucrados al sumergirnos en la contingencia inestable del momento, donde pende de un hilo la atención-tensión colectiva por la expectación de qué va a ocurrir si nadie sabe, de antemano, lo que *debe* hacer o decir.

En tal caso, Keith Johnstone propone, entre otros conceptos, la *espontaneidad* como una de las cualidades a trabajar en los actores para enfrentar situaciones inciertas donde se busca un desarrollo eficaz de ese momento. Para Johnstone, la espontaneidad es una cualidad que se pierde conforme pasan los años: “La mayoría de los niños pueden operar de forma creativa hasta los once o doce años, luego de pronto pierden su espontaneidad y hace imitaciones del “arte adulto” (Johnstone, 1990, pág. 69). El hecho de transformarse en actor profesional, sería una forma de recuperar ese estado creativo de la niñez, más aun en el juego de la improvisación, donde lo importante no sería el talento, sino perder el miedo a equivocarse. En las situaciones causadas por las interrupciones de una escenificación abierta, el actor *performer* debería buscar la primera solución que se le ocurra, fluir según su instinto indique. Ante esta situación, Johnstone aclara: “No elijas nada. Confía en tu mente. Toma la primera idea que te dé [...]” (Johnstone, 1990,

⁴⁶ El término improvisación es ocupado para señalar su uso durante un espectáculo ya terminado, y no refiere al *match* de *Impro* donde todo ocurre por primera y única vez.

pág. 74). En el fondo, tiene que ver con abandonar esa cordura impuesta que a diario practicamos por tener que enfrentar situaciones sociales donde debemos comportarnos como *adultos*:

Pienso que la cordura es en realidad una simulación, un tipo de comportamiento que *aprendemos*. Mantenemos esta simulación porque no deseamos ser rechazados por otras personas – y el hecho de que nos clasifiquen como locos significa ser excluidos del grupo en forma definitiva” (Johnstone, 1990, pág. 75)

Sin embargo, en el teatro el actor tendría la posibilidad de liberar esa sana locura, para sorprender(se) durante la interpretación y lograr momentos que conecten a todos durante el acontecimiento. El problema radica con las ideas y nuestro auto impuesta concepción de ser original. Al respecto de la manera de enfrentar las ideas en la improvisación, Johnstone escribe:

Nuestro concepto de originalidad se basa en cosas ya existentes [...]. El improvisador debe darse cuenta que mientras más obvio sea, más original parecerá [...] La gente que trata de ser original, invariablemente llega a las mismas aburridas respuestas de siempre. Pídanle a alguien que les dé una idea original y apreciarán cuán confundido se ve. Si dijera lo primero que se le ocurriera, no tendría problemas” (1990, pág. 79)

En el momento de tomar decisiones el intérprete debe ser honesto consigo mismo y no negar la naturaleza propia, pues “Cuando un artista se inspira, está siendo *obvio*. No está tomando ninguna decisión, no está sopesando ideas. Está aceptando sus primeros pensamientos” (Johnstone, 1990, pág. 80).

Ahora bien, el asunto tampoco es simplificar en exceso, pues no significa que con dejar de pensar y hacer lo primero que se venga a la cabeza es problema resuelto, sería un error. Se necesita mucho entrenamiento y preparación para dominar la improvisación y, además, utilizarla en el teatro *relacional*. La dificultad radica en que en este teatro relacional se cuenta con un texto que debe ser aprendido y ensayado con el resto del equipo artístico, en tanto, la improvisación, al no haber nada planeado, solo podría entrenarse. Así, el malabarismo del actor consiste en dominar el texto, la acción y su personaje (en el plano representacional) y, a la vez, tener el training necesario para

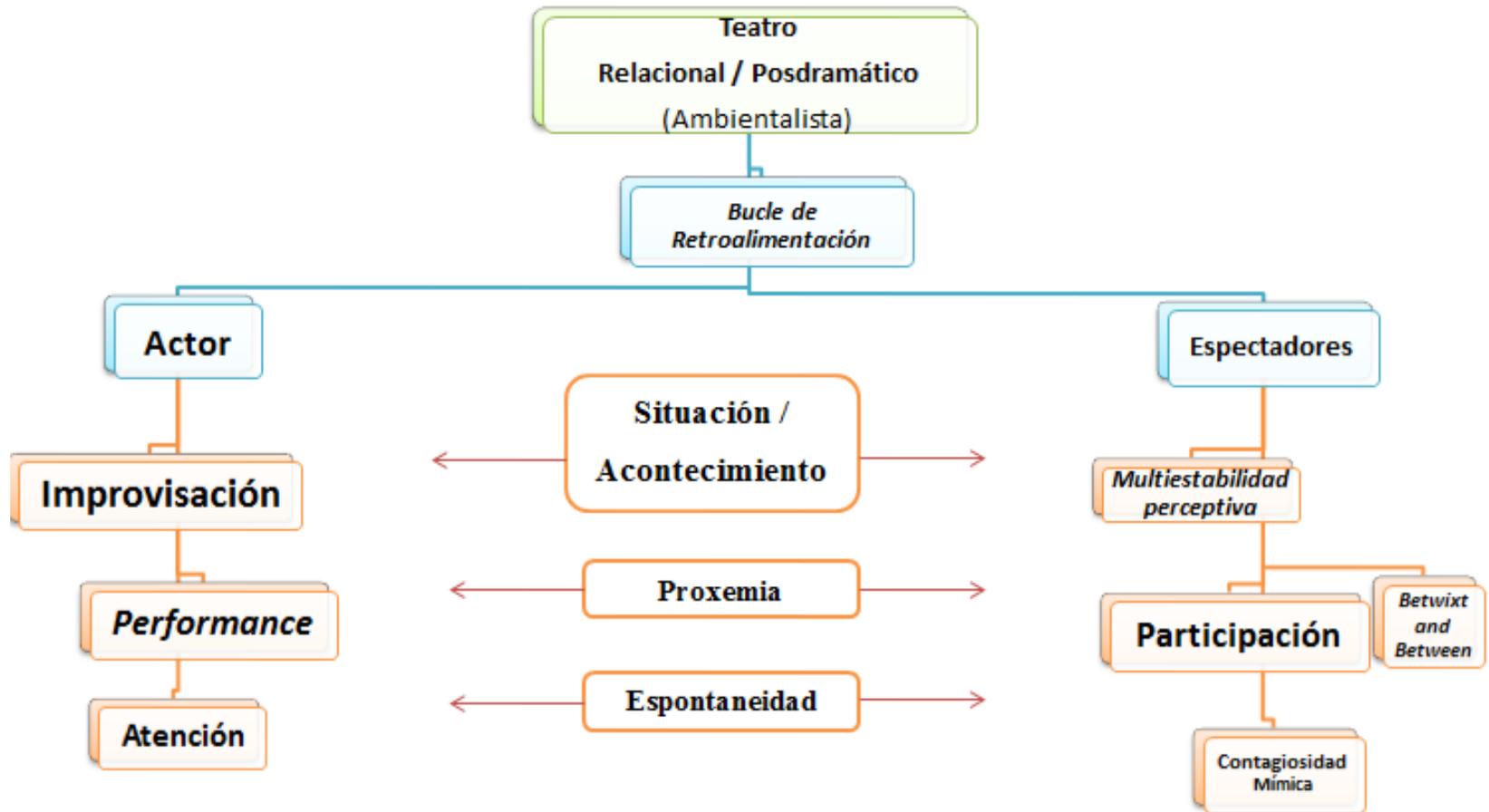
actuar y resolver en relación con los espectadores, es decir, en el plano real. Dos métodos distintos utilizados durante el mismo espectáculo.

Así como la preparación tradicional para el teatro dramático (propio de las escuelas de teatro) es conocer los distintos lenguajes teatrales y ensayar, la preparación para la improvisación consta de juegos. Estos juegos desarrollan la parte intuitiva del actor: gracias a estos, el instinto atrofiado con el tiempo se libera y, a medida que pasan los entrenamientos, las respuestas y reacciones del intérprete se agudizan como parte de la práctica de improvisación⁴⁷

Instalada la problemática para la comprensión de problema, a continuación, se adjunta un esquema que ordena los conceptos aquí expuestos para una idea general del problema de la vinculación entre actor y espectador, quienes, sometidos a interactuar entre sí, darán panorama amplio de las influencias mutuas y lugar de participación de estos conceptos en el teatro relacional al interior del *bucle de retroalimentación*.

⁴⁷ Revisar *Juegos de improvisación/spontaneidad*

2.2. Esquema marco teórico



III. Deconstrucción de la compañía de teatro La re-sentida

Analizar el trabajo de La re-sentida y su director Marco Layera permite generar un puente entre la investigación teórica y la misma práctica escénica, pues sin el conocimiento de esta compañía, las ideas descubiertas entre el marco teórico y el laboratorio escénico realizado habrían estado deambulando más cerca de lo especulativo que lo real. De esta forma, se concluye que uno de los grandes valores de La re-sentida que para esta investigación resulta provechoso, es que en algunos de sus espectáculos se fisure la ficción, es decir, que el marco de la representación ceda. Ahí ocurre el fenómeno del encuentro con el espectador y se desata por completo la provocación de Layera y compañía. La re-sentida representa un referente artístico tanto en su proceso de creación como en sus espectáculos, donde además de investigar como espectador la evolución de su lenguaje a través de sus cuatro escenificaciones, también se puede hablar con conocimiento de causa del trabajo puertas adentro del director de La re-sentida⁴⁸. En este sentido, fui testigo de cómo Marco Layera observa con atención las propuestas de los actores y, además, agudiza su propia percepción para prestar atención a el resto de los miembros que también observan el ejercicio del compañero; ¿cómo observan? ¿Qué les pasó con el ejercicio que prueba su compañero? ¿Se emocionan, ríen, sufren? Sin duda, para el director de La re-sentida la construcción escénica es parte de un *bucle de retroalimentación* existente desde el mismo ensayo y que guiaría el camino correcto hacia los intereses que él persiga.

El presente capítulo profundizará en las características procesuales y escénicas de la compañía de teatro La re-sentida y su director. Para dicho propósito, se describirá su formación, el director y sus espectáculos, con el fin de comprender la poética del grupo, los referentes artísticos que ellos toman como modelo y la indagación de su proceso de construcción dramaturgica y cómo ésta se sostiene desde el trabajo colectivo; se

⁴⁸ Como se verá más adelante, participé como actor en el proceso de creación de la obra de teatro *De cómo nos comportamos cuando se nos mueve un poquito la tierra*, dirigida por Marco Layera, el año 2011.

describirán someramente sus cuatro montajes a la fecha, *Simulacro* (2008), *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* (2010), *La imaginación del futuro* (2013) y *La dictadura de lo cool* (2016) y las preguntas y/o premisas con las que iniciaron estos montajes. También se profundizará en los métodos de ensayo que ocupa la compañía para la creación de sus espectáculos, desde donde se articula un trabajo que tiene personalidad propia, en el que provoca al espectador a través de la desfachatez y la pasión exacerbada. Finalmente, y a modo de redondear el capítulo, se añadirán puntuales recepciones de los espectadores respecto al trabajo de La re-sentida y cómo esta logra influenciar a distintos tipos de espectadores.

Se hace necesario este capítulo de profundización en la forma de trabajar de esta compañía, pues da cuenta de la utilización del *bucle de retroalimentación* como uso y abuso del intercambio permanente de signos con espectadores, alterando la proxemia para dislocar la percepción del público y provocar la *multiestabilidad perceptiva*. Actores arriesgados que, a través de delirantes escenas, llevan al extremo situaciones *ficticias* bajo una dirección escénica que busca una *relación* con los espectadores desde un humor desfachatado y políticamente incorrecto. Esta y otras razones que veremos en las siguientes páginas, convierten a esta compañía en objeto de observación para ejemplificar concretamente lo investigado en el medio nacional y analizar los conceptos tratados en las páginas anteriores.

3.1. La re-sentida: Historia / antecedentes.

La re-sentida nace en el año 2008 en Santiago, Chile, cuando, recién egresados de sus respectivas escuelas, Marco Layera, Carolina Palacios, Pedro Muñoz, Benjamín Westfall y Nicolás Herrera deciden comenzar, a través de la investigación y experimentación escénica, la búsqueda de nuevos lenguajes propios e identitarios. Así, esta compañía tenía claro que quería demostrar su insatisfacción con el presente del país y, más aún, el

descontento por la forma que el teatro se venía haciendo de un tiempo a esta parte. En palabras propias de la compañía:

La re-sentida nace en el año 2008 y está integrada por jóvenes artistas de la escena nacional chilena, quienes se abocan a la búsqueda y consolidación de una poética capaz de encarnar los pulsos, visiones e ideas de su generación. El objetivo es concretar puestas en escena autorales, desmarcándose así de las formas y discursos artísticos hegemoneizantes [sic]. Desde esta perspectiva, la compañía asume como un deber la desfachatez, la desacralización de tabúes y la reflexión desde la provocación, otorgándole a la creación teatral una gran responsabilidad política, entendiéndola como un instrumento de crítica, reflexión y construcción

Desde esta suerte de declaración de principios, La re-sentida ha abocado su búsqueda y consolidación de una poética particular de su generación, como ellos expresan, que encarne sus pulsos, visiones e ideas, cuyo fin último es concretar puestas en escena autorales. Para esto han instaurado una metodología de trabajo basada en la investigación teórica, la creación colectiva y el trabajo de laboratorio. A la fecha, la compañía ha materializado cuatro espectáculos: *Simulacro* (2008), *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* (2010), *La Imaginación del Futuro* (2013) y *La dictadura de lo cool* (2016).

3.2. Marco Layera – Director

Nace el año 1978 en Santiago, Chile. Estudió Derecho en la Universidad de Chile, en donde se desempeñó como ayudante de la cátedra de Filosofía y se especializó en Criminología. Su formación teatral la realizó en El Teatro Escuela La Matriz y en la Escuela Teatro Imagen. En el año 2008, funda la compañía La re-sentida junto a Carolina Palacios, llamando luego al resto de los actores antes mencionados. Ha dirigido procesos de investigación escénica con personas de diferentes edades y condiciones

sociales, enmarcados en los proyectos *Elencos ciudadanos*⁴⁹ y *Laboratorios de montaje*⁵⁰. También se ha desempeñado como docente en diversas escuelas de teatro. Ha obtenido la distinción *Eugenio Guzmán*, otorgada por el Festival para Directores Teatrales organizado por la Universidad de Chile, el reconocimiento al *Mejor montaje* en el Festival de Teatro Joven organizado por el Teatro Municipal de las Condes y ha sido nominado dos veces al premio Altazor en la categoría dirección⁵¹.

3.2.1. Visión *Layera* del teatro

El director de *La-resentida* propone en cada proceso un sistema similar de investigación. Se recopila mucha información acerca del tema a desarrollar; todos los referentes que puedan aportar a nutrir la mirada desde diferentes aristas, cruzar información con materiales dramáticos (textos, teoría, cine) y no dramáticos (diarios, recetas, noticias) para luego comenzar a probar en escena los materiales investigados que vayan surgiendo. Este proceso es de mucha búsqueda, propuestas de los actores y libertad, es decir, se juega permanentemente con los elementos que esté en discusión de manera colaborativa entre los integrantes de la compañía. Sin embargo, lo que guía esta búsqueda sería la vinculación con el espectador por medio de la provocación.

Provocando. Hay que provocar y activar al espectador para que reflexione y le pasen cosas... para que ría, lllore, se emocione. Para que existan cuestionamientos en su ser y reflexione, hay que provocar. Esa es la forma de involucrarlos. Nosotros tenemos que ser capaces de abrirnos a ellos, en relación a los temas y a las formas en que se tratan. (Layera, 2012⁵²).

⁴⁹ “Proyecto de Participación Ciudadana organizada en distintas comunas de nuestro país, fomentando la asociación entre artistas, ciudadanos e instituciones en el desarrollo de iniciativas que vinculen; el arte, los territorios y la comunidad” (Recuperado de: <http://www.redcultura.cl/perfil/elencos-ciudadanos>)

⁵⁰ Estos laboratorios de montaje eran integrados por actores profesionales y no profesionales. Layera convocaba a gente que quisiera participar de un montaje dirigido por él, con el método ocupado en su compañía. También yo participé en uno de esos laboratorios.

⁵¹ Recuperado de <http://www.teatrolaresentida.cl/c4.htm>

⁵² Entrevista recuperada de: <http://www.lanacion.cl/noticias/cultura-y-entretenimiento/teatro/marco-layera-el-teatro-debe-ser-una-fiesta-un-exceso-y-poner-en-tela/2012-01-10/102025.html>

Con esta reflexión inicial del propio director de *La re-sentida* se podría comenzar a comprender desde dónde concibe el teatro, Marco Layera.

Los espectáculos de *La re-sentida* no buscan la *identificación*⁵³ de los espectadores con temas contingentes, más bien intenta potenciar y evidenciar las contradicciones que como sociedad e individuos tenemos. De aquí que quieran incomodar, plantear preguntas que se abran al público a través de escenas exacerbadas y violentas. La razón de esto es porque, según Layera:

Lo que pasa es que el teatro chileno es demasiado operático, serio y la gente no va porque no le pasan cosas. El teatro para mí debe ser una fiesta, un exceso y debe poner en tela de juicio la realidad para derribar íconos [...] Por eso hay que jugar más con la ironía [...] (Layera, 2012⁵⁴).

Y de cualquier modo la consigna sería entonces *shockear* al espectador, desestabilizarlo de ese lugar *seguro* donde las ideologías son vulneradas con vehemencia⁵⁵, pues

[...] queda claro que el teatro no alcanza su realidad estética y ético-política por medio de mensajes, tesis e informaciones artificialmente producidas, en suma por su contenido en el sentido tradicional. Al contrario, le es constitutivo herir sentimientos, producir terror y desorientación y, por medio de acontecimientos aparentemente *inmorales*, *asociales* y *cínicos*, hacer que el espectador se tope con su propia presencia, sin privarlo por ello ni del humor ni del *shock* del reconocimiento, ni del dolor ni de la diversión, solo por los cuales nos reunimos en el teatro. (Lehmann, 2013, pág. 449)

Y estas motivaciones de producir acontecimientos polémicos se mantiene con los años y, luego de su exitoso montaje *La imaginación del futuro* (2013), Marco refuerza esta idea del teatro operático que se hace en Chile, en una entrevista dada a TheClinic:

Nosotros hacemos todo lo contrario a lo que hace el teatro chileno, que lo encuentro una lata. Pronto empiezan a copiar formas, se vuelve antiguo, denso, ñoño, cobarde. A mí me gusta la

⁵³ Siguiendo el concepto que Brecht cuestionaba al hablar de una provocación al espectador más que a la *identificación* con lo que sucede en la acción dramática. En este sentido, el objetivo es remecer la observación del espectador para provocar una mirada activa más que compasiva y, por ende, pasiva.

⁵⁴ Entrevista recuperada de: <http://www.lanacion.cl/noticias/cultura-y-entretencion/teatro/marco-layera-el-teatro-debe-ser-una-fiesta-un-exceso-y-poner-en-tela/2012-01-10/102025.html>

⁵⁵ La deconstrucción de la figura de Salvador Allende es un buen ejemplo de ello (revisar el montaje *La imaginación del futuro* en este mismo capítulo)

crueldad, que genere risa, que haga pensar a las personas en por qué se están riendo de algo que no deben (Layera, 2014⁵⁶).

Para provocar desde las contradicciones, Layera apela a cuestionarse él mismo, a su rol de actor y al rol del arte en la sociedad (él y la compañía, claro). En estas contradicciones personales la idea es poner en crisis sus propios discursos y con ello al espectador. Que se plantee las mismas incómodas preguntas que *La re-sentida* se hizo para generar sus montajes para negar lo aceptado, manipular los discursos dominantes y subvertirlos. Por ejemplo: Salvador Allende como alguien que jala cocaína⁵⁷, artistas que hacen arte para ellos mismos y un Fondart que sirve para el arte de unos pocos pero que no compra el pan⁵⁸, son algunas de las situaciones ficticias que han propuesto en sus trabajos. Y estas también son demostraciones de inconformismo con el teatro actual que se inclinaría, según Layera, al trato de lo *bello* (como estética) como práctica de algunos creadores de la escena nacional. Al respecto, Layera afirma que:

Hay quienes sostienen que el teatro debe ser bello incluso cuando muestras horrores y brutalidades; de lo contrario no genera extrañeza. Me pregunto: ¿Cómo buscar la belleza donde no la hay? La injusticia no es bella. La brutalidades y atrocidades de nuestro tiempo, menos; en sí mismas son extrañas, no necesitan vestirse de rosa para serlo. Una pobreza bella genera una mirada compasiva (Layera, 2009, pág. 38)

Esta forma de ver el teatro para *La re-sentida* significaría además ocupar estrategias escénicas que linden con lo permitido, al filo de quebrantar el contrato tácito entre actores y expectantes. Por ejemplo, en una escena del espectáculo *La imaginación del futuro* (2014), un niño aparece en el escenario y los actores piden dinero a los espectadores para financiar los estudios universitarios del infante (la familia no cuenta con los recursos económicos), que sueña con ser doctor y presidente de Chile⁵⁹. A pesar

⁵⁶ Recuperado de: <http://www.theclinic.cl/2014/04/02/la-resentida-el-triunfo-de-los-punks-del-teatro-chileno/>

⁵⁷ Acción realizada por el actor (José Soza primero, luego Rodolfo Pulgar) que asume el rol del presidente Allende en el espectáculo *La imaginación del futuro* (2014)

⁵⁸ En el primer montaje de la compañía, *Simulacro* (2008), un actor refiere a la idea de utilidad del arte. De qué sirve si hay gente que no puede postular a Fondart para alimentar a su familia. Revisar montaje *Simulacro* más adelante.

⁵⁹ Alusión al expresidente Salvador Allende, quien fuese de profesión médico.

de ser teatro, el momento es confuso y muchos de los espectadores piensan que la petición es real, pues colaboran con dinero. Pero no lo es. Por lo anterior:

[...] cuando sobre la escena se impone lo real contra lo escenificado este hecho se refleja en la platea como un espejo. Cuando el espectador se pregunta forzosamente (motivado por la práctica escenificada) si debe reaccionar ante el acontecimiento escénico como ficción (estética) o como realidad (es decir, moralmente, por ejemplo), esta naturaleza fronteriza del teatro con lo real confunde precisamente su crucial predisposición: la ingenua seguridad y la certeza con las cuales experimenta su condición de espectador como un modo de comportamiento social poco comprometido. (Lehmann, 2013, pág. 178)

Precisamente, lo atractivo de las escenificaciones de *La re-sentida*, es cómo van generando distintas estrategias vinculantes con el espectador, con la aparente intención de poner a prueba la efectividad del teatro como lugar de relaciones, explotando la condición de espectáculo en vivo para llevar a cabo sus provocaciones. Estas estrategias fueron distintas con el tiempo y es lo que veremos en cada uno de sus espectáculos en las páginas siguientes.

3.1. La re-sentida y su proceso creativo: Dramaturgia ¿Colectiva?

Los procesos dramaturgicos tienen una relación directa con los ensayos, su construcción va de la mano con la práctica y no es una herramienta que subordine la puesta en escena. Se puede desprender la forma de trabajo de las mismas palabras de Layera respecto a la construcción dramaturgica de *Simulacro* y su génesis:

Llegó a raíz de juntarme con Carola [Palacios] y queríamos hablar de Chile y Bicentenario, ya que todos quieren celebrar, siendo que, a mi parecer, no hemos cambiado mucho. Empezamos a investigar material no dramático, desde recetas de cocina, testimonios propios, narrativos, noticias, etc., más la idea que teníamos de antes y comencé a proponer escenas y llamamos después a toda la compañía, ya que contábamos con la base del material y comenzamos a improvisar y a investigar cada escena, además de que hay textos de Roland Bhartes, Shakespeare, Radrigán, el Poema de Antuco, escrito por un coronel., etc., de los que nos interesaba y que nos representaba de cierta manera⁶⁰

⁶⁰ Recuperado de: <http://critica.cl/teatro/767>

Aquí el material de trabajo aparece según las mismas necesidades que el tema les sugiere desarrollar; no se comprometen (necesariamente) con textos de teatro, sino que su búsqueda permite añadir elementos no dramáticos al ensayo que servirán como pretexto para improvisar las escenas de donde también se extraerá información que servirá para recopilar el material que se esté trabajando.

Como se decía antes y de manera similar a referentes artísticos como la compañía europea Complicité⁶¹, la recopilación de material para improvisar es un trabajo colectivo que atañe a la compañía en su totalidad, en tanto, cada uno de los actores realiza también y de forma paralela una búsqueda exhaustiva y personal que le permita incorporar conocimiento suficiente para llegar a ensayo preparado para jugar y aportar a la dirección de Layera. De este modo, las ideas generadas en cada ensayo, las propuestas de escena y los textos que surjan, Marco los filtra y reescribe, para volver a entregarlo nuevamente a los actores que volverán a reconstruir la idea y el texto para, finalmente, llegar a una dramaturgia con las últimas correcciones de Layera. Dramaturgia colectiva guiada por el director.

La búsqueda de lenguaje propio pareciera ser algo que la compañía hace de manera natural y no una postura. Es una búsqueda ardua cada proceso creativo y el único interés radica en hacer algo que les sea totalmente propio. El mismo Layera reconoce que no le interesa dirigir textos escritos, prefiere ahondar en sus propias inquietudes y desarrollarlas. Y pareciera que lo que une a grandes creadores es esa inquietud permanente por hacer de la manera que venga en gana, pero hacer, al fin y al cabo.

⁶¹ Aunque Layera y los otros miembros de la compañía no reconocen una vinculación con maestros específicos, sí reconocen seguir a esta compañía y a su director Simon McBurney en ciertos lineamientos a nivel de investigación. En ambos casos, son varios meses de búsqueda de material teórico de manera colectiva. Esto es muy importante para el trabajo de La re-sentida, pues es aquí donde se genera todo el material de discusión teórica que luego será llevada a la práctica por los actores.

3.2. Métodos de ensayo

Para entrar en el proceso de creación como tal, es decir, de ensayo y ejercicios, me permitiré narrar mi propia experiencia de ensayo y montaje con Marco Layera al participar como actor en uno de sus montajes como director fuera de *La re-sentida*. Si bien me he referido a los cuatro espectáculos, los procesos de investigación y ensayo en el trabajo de dirección de Marco Layera son los mismos que aplica cuando dirige otras escenificaciones. Entonces pareciera pertinente hablar esta vez desde el interior del proceso creativo para tener una mirada que complementa el ejercicio creativo de *La re-sentida*.

El montaje llamado *De cómo nos comportamos cuando se nos mueve un poquito la tierra* (2011), se creó en el marco de un taller de laboratorio escénico que buscaba, desde un principio, desarrollar una investigación en torno a lo ocurrido en el terremoto del 27 de febrero del 2010. Para ello, se hizo una búsqueda compleja y enriquecedora de los distintos discursos, reconocibles y otros no tanto, que se podían extraer de la catástrofe. Algunas de las propuestas (personajes/roles) que llegaron a consolidarse fueron: un guardia de supermercado que el saqueo lo termina matando, un vidente que sabía que ocurriría el terremoto, el *Zafrada*⁶² diez años después testimoniando cómo la fama fugaz le arruinó su imagen, una joven de clase alta que se enamora de un *poblacional* cuando trabajaba para *Un techo para Chile*, la entrevista a una madre que pierde a su familia y su casa en el terremoto y un insensible que no empatiza con el sufrimiento de la gente ante el desastre.

El proceso de creación fue particularmente intenso y distinto a otros que he tenido. Para ejemplificar lo potente de estos ensayos y para no extender más de lo necesario, relataré un ejercicio en particular que sintetiza el trabajo del director de *La re-sentida*: uno de los actores, Sebastián, era el encargado del rol de *Zafrada*. Layera, desde que apareció este

⁶² Su nombre es Víctor Díaz y fue un niño chileno de Iloca (región del Maule) que en la catástrofe del año 2010, con solo ocho años, simbolizó a los damnificados por la tragedia y la ayuda solidaria que esperaba del resto del país. Se hizo famoso cuando en una entrevista pidió a la gente que enviaran *zafradas* para abrigarse.

personaje, tenía en mente que debía ser interpretado por alguien grande, gordo y cespudo (pues sería, en la ficción, el *Zafrada* con más edad), casting que dejó evidentemente elegido a Sebastián, que cumplía con los requisitos físicos (era parte del humor del director). En este ensayo en particular y a pedido del director, debíamos hacer *bullying* a Sebastián. Marco quería ver hasta qué punto la agresión física y psicológica podía tolerarse en escena. No está demás decir que no fue fácil *jugar* la propuesta de Layera, pensando además que debía ser desde un lugar real, es decir, burlarse de la condición física del compañero y golpearlo de verdad. Este *bullying* fue improvisación pura y, aunque partimos tímidos, pronto se transformó en una verdadera carnicería: golpes, escupitajos, chistes respecto a su gordura y despojarlo de casi toda su ropa, entre otras crueldades. El actor se notaba afectado, sin embargo, Marco insistió que así debía ser. Su forma de dirigir estos momentos, por muy crueles que fuesen, no se discutían y se accedía de inmediato, entendiendo el objetivo. Había que apelar a violencia explícita y nos debía afectar, interpelarnos y entrar en crisis. De esta manera, Marco Layera entiende que podrá provocar en el público lo que busca: incomodando a los actores sabrá si es una escena que afecta a los espectadores. Y no se equivocaba⁶³. Volviendo al ensayo, posteriormente Marco le pide a Sebastián que comience a correr en círculos por la sala de ensayo, en calzoncillos, mientras el resto lo insultábamos tratando de ser lo más brutales posible. Durante algunos minutos corre y se detiene, cansado. Marco se pone de pie y le dice: “¡Vamos, corre! ¡No he dicho que pares! ¡No seas pajero! ¡Sigue!” Entonces, Sebastián continúa corriendo, muy cansado mientras nosotros, cada vez que pasaba por delante lo insultábamos y además, lo golpeábamos. Esto debe haber durado alrededor de 20 minutos. Sebastián se detenía y nosotros y Layera le insistíamos que debía seguir (en muy malos términos, se imaginarán). Cuando el ejercicio terminó, Sebastián estuvo a punto de desmayarse. Marco, había ido a buscar una manzana, agua,

⁶³ En las temporadas que el espectáculo tuvo, la escena daba cuenta de la crueldad que lograba en las reacciones y comentarios posteriores de algunos espectadores. En una función, cuando Sebastián ya había sido golpeado por dos actrices, me tocó el turno a mí (así era siempre la dinámica de esta escena, mujeres primero, hombres después). Apenas me puse de pie, los espectadores entendieron que yo sería el siguiente en golpear. El murmullo se escuchó de inmediato. Apenas lo golpeé, la gente reaccionó con ruidos onomatopéyicos de dolor. En otras ocasiones, era notorio que espectadores se volteaban para no seguir viendo los golpes a Sebastián.

se las pasó, le dio unos golpecitos en la espalda y lo abrazó – “¿Estás bien?” – le preguntó. Sebastián estaba bien.

Los ensayos que propone Layera son muy exigentes físicamente. Sus montajes dan cuenta de ello y los actores de *La re-sentida* también. Son tan intensos que si bien buscan llevar el cuerpo al límite, también la moral es empujada a extremos cuestionables ¿Hasta dónde serían aceptables ciertas estrategias en un proceso artístico? Lo interesante de que esos límites se transgredan, son los momentos de decidir si se sigue la orden o no. Esa decisión, como se ha dicho antes, también será la del espectador cuando participe del espectáculo, cuestionando la verosimilitud de dicha acción. Es la forma de encontrar un lenguaje que no obedece empatías, sino a desbordes y transgresiones morales.

Marco Layera describe así los axiomas de sus ensayos con *La re-sentida*:

[El ensayo] tiene estricta relación con las personalidades artísticas de quienes integran la compañía. Así, a grandes rasgos, nuestros ensayos se rigen por las siguientes orientaciones:

- No hay nada que no se pueda hacer aparte de no presentarse a ellos.
- Pueden ser desestructurados, pero siempre disciplinados.
- El placer es el motor de ellos (entendiéndolo como una especie de impulso turbulento hacia adelante).
- Los actores deben estar siempre haciéndose los payasos.
- No existen métodos ni enfoques únicos para ellos; en última instancia, es el material el que va dictando cómo deben realizarse (2009, pág. 40)

Como se puede apreciar, la pasión del actor es fundamental en la investigación y práctica del proceso de la compañía, sin esta *norma* sería difícil conseguir la provocación que busca Layera en el espectador. Y es que este método inquietante propicia en el espectador la necesidad de relacionarse con quienes comparte asiento, pues la incomodidad provocada en ciertos pasajes de los espectáculos hacen empatizar con el *sufrimiento* del actor o espectador, según sea el caso (como veremos en las páginas siguientes). Podríamos llamar *acontecimiento* a este fenómeno, sin embargo, Lehmann rechaza este término pues sería una descripción de un espectador que solo *mira*, y mirar “es social y moralmente no problemático” (Böhnisch cit. en Lehmann, 2013, pág. 177) y “Precisamente para el teatro posdramático es decisivo que se rechace

esta seguridad” (Lehmann, Teatro Posdramático, 2013, pág. 177). Por tanto, la búsqueda de Layera sería más que acontecimiento, la generación de *situaciones* que involucren a la totalidad de los participantes del hecho escénico: “La comunicación teatral deja de entenderse entonces como una *confrontación* con el público y pasa a ser producción de situaciones para el *auto-cuestionamiento* y la *auto-experiencia* de los participantes” (Lehmann, Teatro Posdramático, 2013, pág. 181). Efectivamente, como se señalaba con anterioridad, la provocación (e irritación) que busca la compañía tiene que ver con, de nuevo, enfrentar esos lugares oscuros para concebir una experiencia única en relación a lo que se ve. Ejemplo de ello es un egreso universitario de Universidad Arcis dirigido por Layera, (*Finger in thehurt*, 2012) donde a un actor le daban fuertes cachetadas que evidentemente no eran simuladas, durante largos minutos. Esta *situación* generaba incomodidad por tratarse de violencia explícita en un lugar donde supuestamente las acciones son fingidas; pues no, Marco Layera colocaba nuevamente a los espectadores en esa frontera incomoda entre realidad y ficción.

3.3. Espectáculos

El propósito ahora es profundizar en la poética de vinculación actor - espectador que La re-sentida ha desarrollado durante los últimos nueve años, mediante un breve análisis de cada uno de los montajes y las distintas estrategias que han utilizado para consolidar un teatro relacional. A continuación, se detalla el argumento de cada obra y su punto de partida. Esto nos dará un buen panorama para saber desde donde nace la inquietud de cada montaje con el fin de realizar un contraste entre las cuatro escenificaciones y sus modos de vinculación durante la escenificación.

3.3.1. *Simulacro* - Argumento y Pregunta inicial

Este primer montaje de la compañía reflexiona sobre el Bicentenario chileno y lo poco y nada que habría que celebrar, mostrando algunas problemáticas político-sociales que preocupan a la compañía. Así, *Simulacro* es un relato coral fragmentado que da cuenta de la postura de la compañía frente a las injusticias de un país en vías de desarrollo. En palabras de la propia compañía, respecto a *Simulacro*:

Simulacro no cuenta nada en el sentido estricto de la narración, es un montaje fragmentado, es la huida completa de la historia como elemento integrador. El paroxismo de nuestro folklore, el hijo de un detenido desaparecido que no puede entrar al Estadio Nacional, el niño que apedrea autos desde las pasarelas, el actor que no tiene talento, la receta de una comida típica, un oso panda que no tiene opinión, el vendedor de una multitienda que muere con un televisor plasma en sus manos, el actor que necesita ser subversivo, una mujer que necesita urgentemente sentirse chilena, el casting para buscar actores que interpreten La tragedia de Antuco, unos humoristas decadentes, un obrero que exige ganarse un fondo de cultura para arreglarle la dentadura a sus hijos, los actores que se cuestionan el rol del teatro. *Simulacro* pretende ser un retrato vital, fresco y sincero de Chile como “el lugar de unos pocos”, que busca desde la crueldad, la ironía y el humor reflexionar sobre nuestra identidad⁶⁴

Simulacro fue el primer gran éxito de la compañía y le abrió las puertas al reconocimiento de los colegas teatristas y la entrada a festivales en el extranjero. Aquí comenzó a forjarse un lenguaje directo, de poca (o casi nada) metáfora y mucha autocrítica al teatro mismo y su funcionalidad en la sociedad actual.

Premisa: “200 años y nada que celebrar⁶⁵”

Como punto de partida y premisa en este primer trabajo, la compañía pretende abordar la conmemoración de los doscientos años de Chile como soporte de denuncia a un sistema agotado e injusto en un país que otorga privilegios a unos pocos. A partir de esta premisa, podemos inferir que las inquietudes también incluyen el quehacer mismo del teatro dentro de la sociedad.

⁶⁴ Recuperado de: <http://www.teatrolaresentida.cl/o1.htm>

⁶⁵ Frase extraída de sinopsis de la obra en <https://www.youtube.com/watch?v=yK1JLoRNFO8> (1'50'')

De ahí la necesidad de dirigir la mirada hacia una memoria no oficial, esa que se olvida y que no se quiere ver, esa que habla de un país fracturado y violento, esa que debemos aprender a reconocer e integrar como parte de nuestra identidad. [...]

Lejos de pretender opacar el cuento de hadas de nuestra historia patria, creemos que podríamos obtener lecciones igual de profundas mirando de frente las zonas oscuras que este cuento de hadas oculta o disfraza (2009)⁶⁶.

Esos lugares oscuros son también los de las propias artes escénicas y la aparente intrascendencia que éstas tendrían como actividad. Prueba de ello, es la interpretación que realiza Benjamín Westfall de un actor que asiste a un casting para hacer de *pobre* en una obra de teatro. Sin embargo, por ser rubio, lo rechazan para el papel:

[...] ¡YO SOY ACTOR!, y es por eso que yo quiero participar en este proyecto y poner a su disposición mi talento, para poner en evidencia las contradicciones de mi sociedad. Mis maestros me enseñaron a sufrir como un pobre, mis maestros me enseñaron a pensar como un pobre, a llorar como un pobre. Mis maestros hicieron arte en dictadura y me transmitieron a mí la responsabilidad que hoy cae sobre mis hombros ¿QUIERES QUE TE HAGA UN POBRE? [...]

¡Oiga Usted! dama, ministra, “Sor teresita de los Artistas, usted que es la más conoedora en políticas culturales, sabe que, yo podría intoxicarme y hablarle gueas sin parar día y noche por mucho menos plata. Porque no me dan un Fondart a mí pa ARREGLARME LOS DIENTES; porque no me dan un Fondart a mi pa mandar a mi sobrino chico a una colegio con una EDUCACION DIGNA; porque no me dan un Fondart a mi pa arreglar el techo de mi casa QUE SE LLUEVE TODOS LOS AÑOS. Porque no me dan un Fondart pa COMPRAR EL PAN. Ah no, es que a mí no me la van a dar, a mí no me van a dar un fondo, porque yo no soy artista, y ustedes lo que quieren ver es arte... ¡A mí el ARTE no me sirve de NADA!

Podemos apreciar como el *personaje - actor* de Westfall, va torciendo su interpretación en el casting para terminar diciendo lo que, en interpretación de La re-sentida, *diría un pobre* si tuviera la posibilidad de estar en frente de la entonces ministra de cultura Paulina Urrutia⁶⁷. Esta yuxtaposición de roles de Westfall como actor dentro de la ficción, interpretando a un *pobre* que critica a los actores - artistas, inquieta (nos interpela, además) y sería una reflexión de la crisis misma del teatro y su real aporte a la sociedad.

⁶⁶ Para revisar texto completo, visitar <http://www.teatrolaresentida.cl/docs/simulacro.pdf> (págs. 17 a 22)

⁶⁷ Esta inverosímil reflexión del actor que interpreta al *pobre* desde el absurdo, confirma que Layera pretendería instalar en el espectador dudas razonables acerca de la utilidad del arte por medio de la dicotomía actor – personaje, como se analizará a continuación.

Si bien en *Simulacro* no se utilizan recursos de vinculación directa con el espectador (por ejemplo, preguntarle derechamente a un espectador algo para esperar su respuesta o caminar hacia él y tocarlo⁶⁸), lo que sí hace es utilizar humor moralmente cuestionable a través de un lenguaje que exagera las groserías con la aparente intención de perturbar a los asistentes mientras estén en el teatro, lo cual sería una forma de vincularse desde la violencia. Esto ocurriría porque los espectadores no esperamos que en el teatro se hable en códigos burdos, sin embargo, en *La re-sentida* será un recurso que se repetirá en futuros espectáculos de distintas maneras como una forma de provocar (y relacionarse) con el espectador, imprimiendo un sello propio a la compañía. Para ejemplificar lo anterior, un extracto de *Simulacro*:

Humorista uno: ¿Cómo está tu sobrina a todo esto compadre?

Humorista dos: Arriba del PICO!

Humorista uno: Que soy, que soy, que soy pa'l PICO! [...]

Humorista uno: Mi hermana, la que le gusta por el oyo [SIC]

Humorista dos: Por el oyito [SIC]

Humorista uno: Y que le saquen caquita

Humorista dos: Caquita

Humorista uno: Y después chuparle el PICO con caca⁶⁹

Este humor exacerbado gana adeptos y detractores, sin embargo, como objetos de investigación lo atractivo es precisamente las diversas reacciones que este lenguaje provoca, pues la vinculación en este caso es un lugar inestable para el espectador (dependiendo de la sensibilidad de cada uno), ante una inusitada violencia verbal. Por lo anterior y a modo de síntesis, la representación de un *pobre* y la elocuente coprolalia de dos humoristas (entre otras situaciones de *Simulacro*), es una búsqueda inicial de un lenguaje que intenta conectar con el espectador en capas distintas al, por ejemplo, teatro

⁶⁸ Como se explica, en *Simulacro* no hay ni preguntas directas ni contacto físico, sin embargo, para Fisher Lichte, esto no sería necesario pues “No solo el contacto físico produce proximidad e intimidad, lo hace de igual manera la mirada que se intercambian dos personas. Es la mirada la que provoca el deseo de contacto y la que toca – al escutarlo – al otro.” (Fischer-Lichte, 2011, pág. 129) Y en este sentido, los actores dirigen la mirada hacia el espectador al momento de interpretar a estos dos humoristas, como veremos en esta misma página,

⁶⁹ Extraído sin cambios de: <http://www.teatrolaresentida.cl/docs/simulacro.pdf> (págs. 4 y 5)

ortodoxo. Pero además, según Consuelo Morel, implicaría una búsqueda de una identidad y no su representación:

En *Simulacro* resulta obvio que no hay una necesidad de retratar una identidad de manera neutral, sino simplemente de resaltar su búsqueda, que raya en el paroxismo del ridículo, de lo vulgar. La violencia explícita, desde cierto punto de vista ofrecida gratuitamente, no nos habla de una identidad, sino que solo de una búsqueda (2009, pág. 128)

Y es que si la identidad no está retratada de manera neutral, entonces podría considerarse como parte del éxito y reconocimiento de los espectadores hacia *La re-sentida*, pues, la vinculación no sería identificarse, sino que recorrer junto a los actores el camino para encontrar los lugares oscuros donde mirar no sea fácil, en definitiva, una búsqueda colaborativa de la identidad.

3.3.2. *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo*- Argumento y Pregunta inicial

El segundo montaje de la compañía da un giro respecto a *Simulacro*, al dejar la fragmentación como relato, para pasar a la narración convencional de una historia o fábula⁷⁰. De esta manera, su segunda escenificación consolidaría una fórmula que seguirían repitiendo en los futuros espectáculos: contar una historia. El argumento es el siguiente:

Tratando de Hacer una Obra que cambie el Mundo (El delirio final de los últimos Románticos), cuenta la situación en que se encuentra un grupo de actores, que guiados por su idealismo, llevan cuatro años encerrados en un sótano sin tener contacto con la realidad, intentando crear una magna obra teatral capaz de modificar las estructuras sociales; situación utópica que comienza a desmoronarse cuando llegan noticias de un nuevo gobierno que ha asumido el poder erradicando la pobreza e injusticias sociales del País. El absurdo, la provocación y la desacralización de los íconos culturales, marcarán el camino para reflexionar sobre el arte, las utopías, la revolución y el fracaso (*La re-sentida*, 2010⁷¹)

⁷⁰ Pavis nos define *Fabula* “[...] como la ubicación cronológica y lógica de los acontecimientos que constituyen la armadura de la historia representada.” (Pavis, 1983, pág. 211)

⁷¹ Recuperado de: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm>

Premisa:“¿Teatro? ¿Una herramienta de cambio social? ¿Teatro político? ¿Hoy? ¿Es efectivo? ¿Útil? ¿Somos útiles los artistas?”⁷²

El segundo montaje permite ver la evolución alcanzada en forma y contenido por Layera y compañía. Cuestionar el rol del teatro y problematizar ácidamente la utilidad que tendría nuestro oficio como herramienta de cambio son los principales móviles de la escenificación. Por medio de un montaje dinámico y de potente energía interpretativa (una tónica dentro del lenguaje de *La re-sentida*), crean una historia que intenta evidenciar las contradicciones de los actores, el teatro y el idealismo artístico:

Es en esta contradicción en donde queremos hacer hincapié y profundizar, poner en tela de juicio nuestro oficio, nuestras convicciones, esa nostalgia ensoñadora que heredamos y confrontarla con nuestros tiempos: ¿Teatro? ¿Una herramienta de cambio social? ¿Teatro político? ¿Hoy? ¿Es efectivo? ¿Útil? ¿Somos útiles?⁷³

Y al igual que en *Simulacro* Benjamín Westfall interpreta a un actor que cuestiona el arte (tal como Layera), lo mismo sucede en *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* donde todos los personajes son actores. De esta manera, pareciera ser un denominador común que el lugar de *enunciación* o *discurso*⁷⁴ utilizado por Layera sea en dos niveles pues, siguiendo la definición de Pavis, *La resentida* emitiría sus discursos desde ambos niveles como si fueran uno solo: actor-personaje, que potencia a mi modo de ver, el sentido del discurso. Más que novedoso – sabemos de la concomitancia discursiva entre personajes y autores – lo atractivo es que sean actores interpretándose a sí mismos como una suerte de auto-referencialidad, propio de la *performance*:

[...] el teatro, como otras prácticas artísticas avanzadas, adoptó elementos del *performance art* (deconstruir el significado, la auto-referencialidad, exponer los mecanismos internos de su propio funcionamiento, dar un giro “desde la representación a la actuación”, cuestionar las estructuras básicas de la subjetividad, eludir o al menos criticar y exponer la representación y la iterabilidad...etc.) (Lehmann, 2011, pág. 176)

⁷² Recuperado de: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm>

⁷³ Recuperado de: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm>

⁷⁴ Ocupando la definición de Pavis: “La enunciación es asumida en dos niveles esenciales: por los discursos *individuales* de los personajes y por el discurso *totalizador* del autor y del equipo de escenificación.” (Pavis, 1983, pág. 141)

Y es precisamente lo que hace Layera al proponer una auto-interpretación, utilizando elementos de la *performance* para potenciar doblemente el lugar de enunciación y, por ende, el discurso. Lo anterior se ve reflejado hacia el final de la obra, cuando Pedro Muñoz (personaje-actor) ensaya un texto que reflexiona sobre la generación nacida en los años 80' y cómo fue determinada por sus padres luego de la *llegada* de la democracia, discurso desde un doble enunciador para hablar de lo que a Layera y La re-sentida le inquieta con la simple excusa de ensayar un texto.

Somos una generación que no le ha pasado nada. Sin causas Sin historia. Nacimos amorfos. Crecimos inútiles. Nos convertimos en unas bolsas de mierda con olor a cloro. Vivimos de las tragedias y los sueños de nuestros padres No hemos sufrido lo suficiente Nos faltó más dolor Más hambre Más odio Más puños en alto Más parafina en nuestras manos [sic][...] ⁷⁵
(20)

Si antes se enjuiciaban a ellos mismo, al arte y sus exponentes, aquí deciden ampliar la crítica a su generación, consolidando con este ejercicio un estilo de dirección que busca hablar desde un lugar aparentemente ajeno (pues, un texto *ensayado* dentro de una ficción es un texto aprendido, finalmente) algo que le es propio. Con esta fórmula, Layera penetra en estrategias escénicas ficcionadas que, a mi parecer, traspasan la cuarta pared para sacudir la realidad misma; los espectadores se muestran inquietos y el marco de la representación sufre, una vez más, una fisura donde el *bucle de retroalimentación* adquiere un nuevo matiz. Desde este lugar, *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo* es una escenificación que permea incesantemente en el espectador, va y viene el actor que se representa a sí mismo perdiéndose en la frontera realidad-ficción. El espectador, confundido una y otra vez, intenta estabilizar su percepción para descifrar lo que parece obvio: la compañía ficcionada no es más que la misma re-sentida en tono exagerado.

Y así como hablamos de la ausencia de contacto *directo* con el público en *Simulacro*, en este segundo espectáculo sí ocurre y La re-sentida rompe por primera vez la cuarta pared explícitamente. Sucede cuando Westfall comienza interpretando una canción de Ricardo

⁷⁵ Recuperado de: <http://www.teatrolaresentida.cl/docs/tratando.pdf>

Montaner⁷⁶, *En el último lugar del mundo*, mientras abandona el escenario para acercarse al público. En este momento escoge a una espectadora al azar y le da un beso en la boca (no en todas las funciones el beso era correspondido). Sin embargo, no se sabe muy bien quién rompe el marco ilusorio: ¿el actor-intérprete o el actor-personaje? Ante todo, estas estrategias

[...] son también el resultado de un particular giro que toma el *bucle* de retroalimentación autopoiético. Determinadas acciones de los actores pueden encontrar respuesta por parte de algunos espectadores en forma de cambio de roles [...], lo que les da la oportunidad de realizar ciertas acciones con los actores. (Fischer-Lichte, 2011, pág. 114)

Y estas son las oportunidades que comienza a generar La re-sentida al salir del marco de la ficción, alterando la percepción de los espectadores por medio de una irrupción de la realidad por una necesidad, no estética, sino del acontecer entre humanos, ya que “Su gesto artístico no se centra tanto en dar forma a un objeto estético de una puesta en escena, sino en exponer, construir, gestionar, desarrollar e inventar modos de relación y comunicación posibles en una situación teatral.” (Lehmann, 2011, pág. 328) Y, partir de esa inestabilidad perceptiva volver a la ficción pues, justamente y a raíz del beso como prueba irrefutable del *aquí y ahora*, al *actor - personaje* Benjamín se le ocurre una idea para continuar la ficción exclamando – “Se me ocurrió... ahora sí que sí, se me ocurrió la idea perfecta para que el público se modifique y reflexione; VEROSIMILITUD es imprescindible [...]”⁷⁷. En ese momento, los espectadores entienden que el actor vuelve a ser el personaje y que, por tanto, continuará la historia.

3.3.3. La Imaginación del Futuro – Argumento y pregunta inicial

En este tercer montaje, la compañía traslada la problemática del teatro y su utilidad, a la figura emblemática del socialismo chileno, al ex presidente Salvador Allende. Sin embargo, aunque el cuestionamiento de la utilidad del teatro ya no sea lo principal, La

⁷⁶ Cantante y compositor venezolano que escribe esta canción especialmente para Chile el año 1991.

⁷⁷ Recuperado del texto completo: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm> (para su revisión, pág. 6)

re-sentida se encarga de no olvidar completamente esta idea del montaje, deslizando algunos guiños que cuestionen la labor utilitaria del teatro en la actualidad. En la página de la compañía, esta es la reseña de la escenificación:

Un grupo de modernos Ministros de Estado intentan asesorar al presidente Salvador Allende en sus últimos días y salvar su gobierno, ¿Podrán torcer la historia? ¿Podrán evitar los 17 años de dictadura que se avecinan y cuyas consecuencias arrastramos hasta hoy? A partir de esta situación ficticia se irá revisando y confrontando diversos hitos que nos revelarán la clase política y la violencia que ha caracterizado a nuestro país. "La imaginación del futuro" no es un fiel relato histórico ya conocido por todos, sino una ficción libre, desfachatada e insolente, basada en hechos que han marcado nuestra identidad política.⁷⁸

Premisa: “¿Qué habría sucedido si Salvador Allende renunciaba al gobierno? ¿Qué hubiese sido del país sin esos diecisiete años de dictadura? ¿Seríamos los mismos?”⁷⁹

La re-sentida logra un montaje maduro y arriesgado a partir de un tema que en Chile aún es controversial por lo que representa: Salvador Allende y su valor como figura histórica. *La imaginación del futuro* es, sin duda, el espectáculo más polémico de La re-sentida hasta ahora. Prueba de ello es lo que sucedió en el festival de Avignon, Francia, el año 2015. Durante la función comenzaron a manifestarse encolerizados espectadores que no aceptaban el uso que se hacía de la figura de Allende. Al respecto, la compañía comenta en una entrevista que:

A pesar de eso estuvo bastante interesante, porque generó mucha división en el público. Nos gritaban cosas al final de la obra. Se ponían a discutir entre ellos. Eso solamente nos pasó en Avignon. También tuvimos otras reacciones que nunca nos habían pasado: ataques catárticos del público que llegaban pasmados, llorando. Esa reacción extrema nunca la tuvimos en Chile. Solamente en Avignon. El público estaba muy ágil, habían muchas cosas interesantes, intermitente, todo muy político.” (La re-sentida, 2015)

Pero no es la única polémica en la que se han visto envueltos. *La imaginación del futuro* se presentó también en Toronto, Canadá, donde chilenos radicados en dicho país,

⁷⁸ Recuperado de: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm>

⁷⁹ Recuperado de: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm>

intentaron *funar* la tercera función de la compañía. Al respecto, el presidente de Casa Salvador Allende, Toronto, Patricio Bascuñán describe la situación:

Cuando se produce la interrupción, el técnico de sonido, subió el volumen al máximo para evitar lo que los protestantes le decían al grupo de teatro. Lo peculiar de esto es que los actores, aproximadamente 8 o 9 (2 mujeres) insultaban a los espectadores que reclamaban y uno de ellos que hace un papel de chimpancé que nadie entiende su presencia (cuida a Allende en la obra y es su amigo) baja del escenario y desafía a pelear a uno de los que protestaban. Esto hace pensar que están preparados para las protestas, ya que ya han sido funados en Francia y Alemania (Bascuñán en Muñoz, 2015)⁸⁰

La Casa Salvador Allende también emitió un comunicado oficial que se refiere en duros términos al espectáculo:

No podemos avalar una obra que recurre a recursos provocativos y de shock para intentar hacer una reflexión del pasado, presente y futuro de la sociedad chilena y para ello utilizar y valerse burdamente de la figura de Allende. Una reflexión no justifica alterar y falsear la historia. El humor negro, que se caracteriza por su crueldad y chocante insensibilidad, sumado a las habilidades histriónicas de la troupe que pone en escena esta obra, no puede valerse de la ofensa y desconstruir [sic] el legado político de Allende, ni tampoco su personalidad y carácter. (Muñoz, 2015)

De esta forma, la ficción que deconstruye la imagen del ex presidente pone además en discusión el Golpe Militar del 11 de Septiembre y la negativa de Allende de renunciar al poder, desde una particular e inquieta mirada. La compañía quiso ficcionar el momento decisivo del ataque a La Moneda para representar a un presidente que era empujado por sus ministros a dimitir y dejar el poder. Según la compañía, estas inquietudes respecto a la figura del ex mandatario, nacen a raíz de los movimientos sociales que comenzaron la primera década del siglo XXI, teniendo su máxima expresión el año 2011. Éstas ayudaron a instalar una interrogante respecto al devenir de la historia de Chile y cómo eso los determinaba en la actualidad:

La irrupción de este movimiento social nos remite a muchas interrogantes sobre nuestro pasado y nuestro futuro, sobre quiénes somos y queremos ser, creemos que la comprensión de nuestro presente requiere de una revisión crítica de los hechos que han determinado la identidad política de nuestro país, nuestra generación reclama una revisión contemporánea y

⁸⁰ Recuperado de: <http://www.elclarin.cl/web/noticias/cultura/16318-chilenos-en-toronto-defienden-memoria-de-allende-ante-obra-teatral-que-lo-ridiculiza.html>

provocadora de ellos, y creemos que esta sólo puede provenir del planteamiento de nuevas interrogantes.⁸¹

Y la relectura de Salvador Allende en *La imaginación del futuro* propicia una escenificación que, además de un contenido polémico, busque estrategias que le permitan sostener la premisa sobre la que se sostiene el montaje. Quizás por lo anterior, es la escenificación que más vínculos desarrolla con el espectador de los cuatro montajes y para ello apelan a la desfachatez de *Simulacro* (en un lenguaje depurado con el paso de los años⁸²) y el doble nivel de *enunciación* de *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo*, para finalmente elegir con inteligencia aquellos momentos donde los espectadores sean incluidos como parte protagónica del *bucle*:

Un niño de once años sale de una caja. “No es cualquier niño, es un niño real, un niño pobre”, siguen. El mocoso quiere ser médico, entonces la compañía exige que cada espectador se ponga con diez lucas. Según el cálculo, al final de la temporada tendrán los 40 millones de pesos que cuesta la carrera. Un espectador se niega muerto de la risa, entonces le cae encima una cámara, se le empelota una actriz al frente y le pregunta llorando si es necesario que le haga una paja rusa para que se meta la mano al bolsillo.

Una mujer junto al hombre se levanta, empuja a la actriz y se va del teatro. Antes patea una de las cámaras de la compañía. El hombre la sigue a regañadientes. Dos mujeres rubias indefinibles entre el ABC1 y el C2 aspiracional, también desaparecen desde otro lugar de la sala. (Alvarado, 2014)

Y esta es parte de la búsqueda de estrategias de la escenificación para encontrarse con el espectador, una necesidad por trasladar el fenómeno de la vinculación a niveles *riesgosos* para promover lo inesperado, pues cuando ocurren estas *situaciones* fugaces en el *bucle*, “ni las reacciones de los espectadores son previsibles o completamente controlables ni lo son los efectos que tendrán sobre los actores y los demás espectadores.” (Fischer-Lichte, 2011, pág. 88) Los momentos de indignación por parte de los espectadores resultan particularmente atractivos y vale la pena detenerse un poco

⁸¹ Recuperado de: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm>

⁸² Su segundo montaje, *Tratando de hacer una obra que cambie el mundo*, si bien continúa desarrollando una poética propia, es más bien una propuesta menos agresiva. En palabras del propio director: “Le faltaba crueldad, incomodidad, irreverencia, peligrosidad” (2014. Recuperado de: <http://www.theclinic.cl/2014/04/02/la-resentida-el-triunfo-de-los-punks-del-teatro-chileno/>). Estos ingredientes si estarían en *La imaginación del futuro*.

más en ellos. La escena descrita por Alvarado podría molestar a muchos. A otros no tanto, quizás. Incluso, puede que hasta algunos se lo tomen con humor, si fueran ellos los elegidos. Sin embargo, ante las muchas posibles reacciones, las consecuencias de estas reacciones están en una nebulosa, no se podrían determinar pues estaría en juego la vulnerabilidad del espectador, la cual sería difícil, sino imposible, predecir:

[...] al teatro se le adjudica el rol de tratar con los extremos de la emoción por medio de una *estética del riesgo*, que siempre contiene la posibilidad de la hiriente ruptura del tabú. Esto sucede cuando los espectadores se sitúan ante el problema de tener que reaccionar a lo que ocurre a su alrededor, tan pronto como desaparece la distancia protectora que la diferencia estética entre escena y sala parece asegurar. Precisamente esta realidad del teatro, el hecho de que pueda jugar con cualquier límite, lo predestina a actos y acciones en los cuales con se formula una realidad *ética*, ni siquiera una tesis ética, sino de las que emerge una situación en la cual el espectador se va confrontando con el temor inescrutable y la vergüenza, pero también con el aumento de la agresividad. (Lehmann, 2013, pág. 449)

Marco Layera y *La re-sentida* parecieran dirigir sus esfuerzos escénicos a la convivencia con dicha *estética del riesgo*, como señala Lehmann para definir aquellos momentos donde el *bucle* sea inestable por lo producido entre los actantes del acontecimiento. En este sentido, al hablar de convivir con lo *imprevisible*, decimos que *La re-sentida* entiende el fenómeno vinculatorio desde el *conflicto* con el espectador, jugando en los límites a través de una *estética del riesgo* al interior de un *bucle inestable*

3.3.4. *La dictadura de lo cool* – Argumento y pregunta inicial

En este cuarto trabajo, la estructura es similar a *La imaginación del futuro*. Un grupo de personajes en torno a un protagonista que guía la acción durante gran parte de la ficción. En este sentido, el espectáculo repite la fórmula del montaje anterior con algunas diferencias técnicas y audiovisuales, mayormente. Sin embargo, sin ánimo de adelantarse demasiado, pasamos al argumento de la escenificación:

La noche del 1 de mayo, mientras en las calles se vive un efervescente ambiente de protestas, un grupo de amigos ligados a la elite intelectual y artística se reúnen a celebrar al dueño de casa, quien ha sido nombrado Ministro de Cultura. Este ha decidido boicotear dicha celebración y transformarla en una pesadilla, tras haber tomado conciencia del

hipócrita círculo que lo rodea y de lo ineficaz de la cultura burguesa como gestor de cambio social.⁸³

La re-sentida vuelve a sus inquietudes originales de cuestionar el rol de las prácticas artísticas, esta vez en medio de constantes manifestaciones sociales que demandan cambios profundos. Para la compañía nacional, el arte y su utilidad en el actual panorama invitan a reflexionar sobre el arte como método de resistencia contra el capitalismo desmedido. Al parecer, solo estaría supeditado a entretener y no a colaborar con los cambios sociales que demanda la ciudadanía.

Premisa: “¿De qué forma resistimos nosotros hoy? ¿Solo poniendo en escena la resistencia de otros?”⁸⁴

Según consta, este trabajo comienza por invitación y sería la primera vez que la compañía chilena enfrenta un montaje desde una idea preconcebida:

Este espectáculo nace a partir de la invitación que nos hace el teatro Hebbel am Ufer de Berlín en el marco de la celebración de los 100 años del natalicio de Peter Weiss, la cual consistía en plasmar un espectáculo escénico inspirado en su obra "La estética de la resistencia".⁸⁵

Ante esta nueva manera de comenzar un trabajo sin las inquietudes propias como detonante inicial (por lo menos al inicio), La re-sentida comienza la investigación con estrategias ya ocupadas en los anteriores tres montajes, leer información relevante, búsqueda de referentes (cine, teatro, lecturas adicionales)⁸⁶ y teorías llevadas a la práctica escénica⁸⁷. Es probable que comenzar este proceso de construcción de la manera

⁸³ Recuperado de: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm>

⁸⁴ Recuperado de: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm>

⁸⁵ Recuperado de: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm>

⁸⁶ En las páginas siguientes se profundizará en estos procesos.

⁸⁷ Es importante decir que la búsqueda de la *resistencia* en Chile los llevó al pueblo mapuche y a los estudiantes secundarios, como primeras pesquisas. Sin embargo, luego de idas y venidas, terminaron por volver a su mirada crítica del quehacer teatral. ¿Cómo resiste el actor o artista en estos tiempos? ¿cuál sería su trinchera de resistencia? Al respecto, la siguiente reflexión: “A partir de estas interrogantes nos surgió la necesidad de realizar una reflexión crítica sobre el estilo de vida y los valores del grupo social al que pertenecemos, un sector “pequeño burgués” que ha sabido aunar sin culpas los beneficios y regalías que les ofrece el sistema capitalista y la conciencia social que les exige el mundo progresista, una nueva

en la que se inició, haya determinado las similitudes con *La imaginación del futuro*, sin embargo, Layera tuvo un acierto que nos habla de una autoría que sigue evolucionado en aspectos principalmente técnicos (y, eventualmente, como aporte al *bucle*): el uso de la cámara como recurso audiovisual durante la ficción. Para lograrlo, trabajó con expertos audiovisuales, contó con recursos de alto nivel tecnológico, hubo mucho trabajo de ensayo y coordinación con los actores y, por último, la creatividad para conseguir el efecto que la cámara estuviera dentro del relato, participando como un ojo extra del espectador en medio de los pasillos de la escenografía, invisibles al ojo del público. Este último punto nos revela un provechoso juego con el *bucle* y sus infinitas posibilidades de intercambio de signos entre actores y espectadores. Aún si pensamos que la imagen de la cámara es fría y no tiene la cercanía que un cuerpo *en vivo* ofrece, podemos decir que gracias a la tecnología LED⁸⁸ esta desventaja se ve disminuida. Los efectos de zoom sobre una nariz goteando secreciones mucosas y lágrimas, provoca en el espectador una poco visitada sensación de cercanía en el teatro. Mismo efecto podría darse en el cine, sin embargo, no ocurre *en vivo y en directo*, y en el teatro, el público ve el cuerpo de los actores a los lejos, y gracias a la cámara, puede apreciar los detalles antes descritos.

Con la descripción de las escenificaciones aquí referidas, se pretende lograr un acercamiento distinto al fenómeno de la vinculación que caracterizó, en mayor o menor medida, cada proceso de construcción de lenguajes de *La re-sentida*. Se está consciente que solo es una mirada parcial de un problema escénico ligado al espectador, por tanto,

burguesía que pretende humanizar el capitalismo y que se impone por estos días. Creemos que hablar de esta clase social define nuestra época, una época fría e indolente, que nos permite RESISTIR a través del consumo y desde la comodidad de nuestros hogares, y así sentirnos seres sensibles, comprometidos y activos políticamente” (Recuperado de: <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm>). Así volvemos a la génesis de la compañía y su actualizada mirada del rol del artista, para hablar del sector del cual proviene, de miposición burguesa frente al consumo y la eventual resistencia al capitalismo. Es así como la mirada crítica de la compañía comienza una expansión de sus propias fronteras de problematización.

⁸⁸ La tecnología LED descrita tiene ventajas porque: “Los monitores LED garantizan una calidad de imagen que raya la perfección y resultan idóneos para ver películas en alta definición, disfrutar de los videojuegos más trepidantes o realizar presentaciones de trabajo. Como las luces LED se atenúan localmente, es posible oscurecer determinadas áreas de la pantalla sin perder el brillo en otras. De esta forma, con una relación de contraste superior, la imagen se ve más nítida” (Recuperado de: <http://www.samsung.com/mx/article/benefits-of-an-led-monitor-ccfl-vs-led/>).

su estudio está acotado a aquella parte del problema relacionado con quienes son parte del espectáculo como colaboradores del fenómeno escénico (actor y espectador).

3.4. Recepción y (des) aprobación del espectador

Como se ha dicho, el trabajo que hace La re-sentida debe ser estudiado también por el impacto que provoca en el espectador. Desde este lugar se obtienen perspectivas interesantes pues sus obras provocan en el público reacciones diversas, desde risas hilarantes, a la decisión deirse en medio de la función. Aun así, esto es lo que busca Marco Layera, en sus espectáculos, generar discusiones y que sea polémico.

Hace algunos años, Carolina de la Maza (integrante de la compañía), me contó que en una gira al sur de Chile con *Simulacro*, en medio de la escena más polémica y moralmente cuestionable⁸⁹ (escena de los humoristas), muchos espectadores comenzaron a ponerse de pie y se retiraban del lugar no sin antes proferir palabras de desaprobación a los actores que continuaban la escena. Esta situación se repitió en varias ocasiones en las giras a lo largo de Chile.

Entre el público fidelizado que sigue a la compañía se puede observar mucho estudiante de teatro, por tanto, lo que se podría traducir en que las nuevas generaciones buscan espectáculos transgresores, que problematicen el teatro sin buscar empatizar con el espectador. Al respecto, en una conversación con Jimmy Dacarret⁹⁰, me confesó que sus alumnos habían sido fuertemente influenciados por el montaje *La imaginación del futuro*, pues llevaban a clases de actuación propuestas muy similares al lenguaje del espectáculo. Podemos ver entonces, que la aprobación e influencia de la compañía de Marco Layera, se traduce también la idea de cómo hacer teatro en las nuevas generaciones de actores.

⁸⁹ Para mayor detalle, pueden revisar el texto de *Simulacro* en <http://www.teatrolaresentida.cl/index1.htm> . (Págs. 2-4)

⁹⁰ Director, dramaturgo y académico, egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile en 1994 (Recuperado de: <http://escueladeteatro.uc.cl/escuela/profesores/72-jimmy-daccarett>)

A modo de compartir otra experiencia, se detallará el primer encuentro como espectador de un trabajo de *La re-sentida*:

Cuando vi *Simulacro* por primera vez, en el año 2009, invité a un grupo de compañeros de colegio, amigos de toda la vida que frecuento hasta el día de hoy. Esa vez los convencí de hacer algo distinto e ir al teatro, idea que no les entusiasma demasiado, pues tienen la costumbre de ver teatro solo si actúo yo (el único del grupo que es actor). Finalmente los convencí y fuimos. Era en el teatro de la Ucinf (en la actualidad es otra institución quien ocupa el lugar), en Ernesto Pinto Lagarrigue, barrio Bellavista. Estaba lleno y apenas pudimos entrar. Recuerdo que en cuánto empezó la función, empezó el ataque de risa de mis compañeros (y mía, claro), pues, a pesar que para mis amigos y (me atrevería a decir) para las personas ajenas al mundo del arte, el lenguaje teatral resulta distante, a diferencia de quienes pertenecemos a este medio, *Simulacro* logró convertir ese espacio en un lugar común, sin diferencias desprendidas del capital cultural de cada uno. La violencia y energía escénica, las hilarantes situaciones y el humor sórdido, logró encontrar buenos receptores en mis amigos, quienes disfrutaron del espectáculo así como todos los espectadores. Confirmo esta idea por la conversación que hubo después, en medio de un trago, cuando comentaban alegremente lo sucedido en la obra, donde me preguntaban acerca de ciertas cosas que para ellos resultaban indescifrables, pero muy interesantes.

La re-sentida cruza públicos y es capaz de generar un lenguaje que tiene capacidad de seducir transversalmente a espectadores de toda procedencia, así como también de herir susceptibilidades, como se detalló en ejemplos anteriores.

3.5. Reflexiones en torno a La re-sentida

Analizar el trabajo de Marco Layera y *La re-sentida* permite generar un puente entre la investigación teórica y la misma práctica escénica, pues sin el conocimiento de esta compañía, las ideas descubiertas entre el marco teórico y el laboratorio escénico realizado habrían estado deambulando más cerca de lo especulativo que lo real. *La re-sentida* representa un referente artístico tanto en su proceso de creación como en sus espectáculos, donde además de investigar como espectador la evolución de su lenguaje a través de sus cuatro escenificaciones, también se puede hablar con conocimiento de causa del trabajo puertas adentro del director Marco Layera, descubriendo métodos de ensayo que tienen un particular vínculo con el espectador ausente. Y este es uno de los más interesantes revelaciones: la manera en que Marco guía el trabajo desde los actores mismos, viéndolos como una especie de *espectadores de prueba* pues, todo lo que en ellos ocurra frente a las propuestas del colectivo e individuales, son registradas por el director como una proyección de lo que ocurrirá en el espectáculo una vez terminado el proceso. Durante los ensayos, Marco Layera no solo observa con atención las propuestas de los actores, además, agudiza el oído y la vista en aquellos que también observan el ejercicio del compañero; sin duda, para el director de *La re-sentida*, la construcción escénica es parte de un *bucle de retroalimentación* que guía el camino correcto hacia los intereses que en él se generan.

A modo de síntesis, las principales características que se reconocen en el trabajo de *La re-sentida*:

- El actor como herramienta discursiva y performativa.
- El texto escénico podría venir de cualquier fuente.
- La desfachatez y la improvisación como recurso a utilizar.
- Faltarle el respeto a lo establecido como método constituyente para acercarse a la autoría, no como fin en sí mismo.

No tener miedo a errores también es parte del proceso de la compañía, es decir, cuando profesas libertad absoluta en el ensayo o hacerse los payasos es porque, de alguna manera, también buscan que ocurra algo inesperado, un error que termine en accidente que luego podría volver a repetirse en el mismo espectáculo.

IV. Taller de vinculación Actor – espectador

Esta investigación surge con el propósito de entender el fenómeno de la vinculación entre actor y espectador. De ahí que, sumando la experiencia profesional (como actor, relator, animador y docente), la investigación teórica y el análisis de la compañía chilena La re-sentida, aparece la necesidad de probar empíricamente lo descubierto en un ámbito académico, con estudiantes de teatro y actores que quisieran participar de un laboratorio donde se experimentara con los hallazgos encontrados y contrastarlos con la realidad de un programa universitario. Así, con la intención de crear una metodología de la vinculación entre actor y espectador, surgen algunas preguntas de inmediato: ¿Es útil crear un método de vinculación actor - espectador? ¿Es posible enseñar a los actores a relacionarse con el espectador? ¿Cuáles serían los recursos actorales que habría que enseñar? ¿Qué metodologías requerirían estas clases? ¿Es necesario un contacto permanente con el público o se puede trabajar sólo con los estudiantes? ¿Es aplicable un taller así en una escuela de teatro?

Como se ha estudiado, la evidencia dice que existen métodos y lenguajes que recurren a la vinculación con el espectador, a saber, los comediantes chilenos de la primera mitad del siglo XX, aspectos de la performance como posibilidad de relación con el otro o las obras de La re-sentida, que apela en sus espectáculos a generar *situaciones* de relación con los asistentes. Sin embargo, todo aquello es principalmente *oficio* teatral, inquietudes que fueron desarrollando un funcionamiento propio por pura intuición y no como estudios amparados por instituciones que preparasen a los actores académicamente. Ante estos antecedentes, se plantea la posibilidad de preparar a estudiantes y actores de teatro para ese encuentro escénico con los espectadores, preparación que necesita de una re-educación respecto a la consideración que se tiene del público como un ente activo que podría participar del espectáculo.

Dicho acondicionamiento actoral nos recuerda los trabajos en solitarios de intérpretes de la *comedia del arte*, que se preparaban metódicamente para tener conocimiento e información y así poder improvisar durante los ensayos y durante las mismas

escenificaciones. Sería un error pensar (aunque común) que el talento en un actor es suficiente para ser un buen improvisador, sin embargo, no es así. Nos lo recuerda Fernández, quien citando a Perucci, describe los conocimientos que debían tener los comediantes europeos de siglos pasados:

Deben recordarse todas las reglas que organizan los discursos, en las voces y en las acciones: que estudien el conocer la perfecta lengua italiana con los vocablos toscanos [...] que conozcan además las figuras y tropos de la retórica, pues que de ellos podrán honrarse, igual que con las metáforas, pero temperadas, no desquiciadas, con metonimias, sinécdoques... Y deben estudiar la llamada *Prosodia italiana* del padre Spadafuora, para saber qué vocales son largas y cuáles breves... para que su lenguaje sea fácil, dúctil y pronto a proferir los conceptos de la mente. (Fernández, 2006, pág. 53)

Como se puede ver, el actor de esta época debía ser minucioso y detallista para estudiar formas y vocablos, además de las metáforas y hasta lo largo o no de una vocal. Los actores “[...] revelarían un saber enciclopédico heterogéneo, que destilaría la magia de la presunta improvisación, un saber integrado luego en la acción” (Fernández, 2006, pág. 53). Actores preparados para enfrentar los ensayos y los escenarios gracias a su capacidad de estudio y análisis. De esta manera, Fernández también rescata de la comedia del arte la diferencia entre los actores que memorizan un papel de aquellos capaces de improvisar y generar atractivas situaciones por medio de una naturalidad exquisita

La improvisación da lugar a la verdad del juego, de tal modo que, aunque veamos muchas veces la misma trama, podemos ver cada vez una pieza distinta. El actor que interpreta improvisando lo hace con más naturalidad y de forma más viva que el que interpreta un papel aprendido. Se siente más y, por consiguiente, se dice mejor aquello que se produce, que lo que se aprende de otros usando la memoria [...] (Riccoboni cit. en Fernández, pág. 61)

Interesante entonces el valor que la naturalidad tiene en la improvisación, pues viene del juego y ésta es la única forma de ser espontáneos y reaccionar con verdad. En las escuelas de teatro se habla mucho de técnica y metodología, sin embargo, una de las

cosas que se olvida es que el teatro es un *juego en serio*⁹¹ que invita a, precisamente, jugar. Y así como hay ocasiones en las que uno juega solo, hay otras donde estamos en colaboración con otros (en general, el teatro es así) y se necesita que todos los jugadores estén en una misma sintonía, de otra manera, es probable que la acción no fluya como deba:

[...] pero estas ventajas de la comedia improvisada no carecen tampoco de inconvenientes: exige actores ingeniosos, y los supone dotados de talento a todos más o menos por igual, pues la desgracia de la improvisación es que la eficacia del mejor actor depende por completo de la de aquel con quien dialoga; si se topa con un actor que no sepa escoger con precisión el momento de la réplica, o que le interrumpa mal a propósito, su discurso merma, y la vivacidad de su gracia se ve empeñada. (Riccoboni cit. en Fernández, pág. 61)

En parte, esta aseveración podría considerarse correcta. En medio de una improvisación el actor resolvería mejor una situación si cuenta con compañero con ingenio y habilidad similar. Lo complejo es que, si consideramos esto como verdad transversal en la improvisación, no habría cabida para la inclusión y participación de los espectadores en los eventos imprevistos que surgen en el teatro posdramático, pues los asistentes no contarían con la técnica o habilidad para *actuar* en una situación y nutrirla por falta de competencias. Entonces, esta propuesta del ingenio en los participantes de una improvisación tiene unas variaciones importantes a la hora de ser usada en el *teatro abierto*, donde la responsabilidad por liderar una situación en la ruptura sería del actor entrenado, como se ha dicho.

Por lo anterior, podemos volver a la investigación doctoral que hizo Andrés Kalawski sobre la época de oro del teatro chileno (2015). Aquellos actores vivaces e ingeniosos, eran también muy aplicados, la mayoría con estudios en otras áreas que los hacían ser hombres letrados y no meros artistas puramente talentosos

[...] los actores de este tiempo están lejos de ser las bestias ignorantes e intuitivas que el teatro académico ha querido crear en sus antecesores. Esta idea que una lectura superficial de los propios testimonios parecería confirmar se adoptó con gran entusiasmo en los teatros

⁹¹ En la escuela de teatro que estudié, el actor, profesor y director Cristián Quezada solía decir: “el teatro es un juego, pero en serio”.

universitarios chilenos. Pero no. Muchos de ellos son profesionales: dentistas, como Adolfo Urzúa, o habían sido cajeros de banco, como Américo Vargas o estudiantes universitarios de derecho, ingeniería o arquitectura. El mismo Lillo "Tenía muchos libros: los leía para cultivarse". Al igual que en el resto de Latinoamérica, varios de los autores y actores de este período trabajan también como periodistas y cronistas en los periódicos (Kalawski, 2015, pág. 193)

Interesante es leer de estos actores el oficio que construían a medida que pasaban los años, desde una intuición única era verdaderos animales del teatro (Kalawski, 2015) que desarrollaban una capacidad *performativa* (improvisación y escucha) con el público, siendo uno de los fenómenos a estudiar y que interesa poder llevar a la práctica actual de la interpretación. A modo de síntesis a lo largo de estas hojas, un extracto que describe perfectamente el oficio actoral de aquella época, que supondría un excelente ejemplo para re-utilizar este método escénico en la actualidad:

Actuar en este tipo de teatro es sobre todo escuchar. Desde la aparición de Stanislavsky, la discusión sobre el trabajo actoral gira en torno a las acciones. Hasta hoy, incluso a pesar de todas las rupturas y renovaciones, de la influencia del *performance art*, la danza, los medios audiovisuales y un aburrido etcétera, la discusión siempre vuelve al problema de las acciones. El trabajo en este tipo de teatro es distinto, es una forma de apertura, de obediencia, un estado de flujo que permite conectar memoria y oído, es una relación privilegiada entre público, actor y apuntador más que entre actores en escena. “[Lo que se exigía a los actores era] La memoria y el doble, el doble oficio, tanto para retener la letra como para escucharla del apuntador, era un oficio doble eso.” El novelista estadounidense Philip Roth describe certeramente esta capacidad en un actor veterano que la ha perdido sin remedio: “La fuente inicial de su actuación radicaba en lo que oía, su reacción a lo que oía formaba el núcleo de esa actuación, y, si no podía escuchar, no podía oír, le era imposible continuar.”

Puesto así, daría la impresión de un estado que bordea el trance, un momento místico. Sí y no. El teatro es para el público y de esa conexión depende todo. Los actores de esta época buscan deliberadamente golpes de teatro que traigan aplauso y, cuando una escena es bien recibida, es mandatorio detener la acción y saludar al respetable. Incluso, cuando ya es mucho, el fragmento se repite, más de una vez y es necesario. El cliente siempre tiene la razón. Esa flexibilidad estructural, no obstante, presupone una concentración a toda prueba y un trabajo colaborativo bien afiatado.

El horror de las improvisaciones que destruyen el texto en su estructura y su estilo es también el paraíso del virtuosismo actoral. El texto de la obra no es una cumbre a la cual escalar, como el modelo que propondrán los teatros en buena parte de la segunda mitad del siglo sino un trampolín desde el que saltar. Y no para encontrar una visión estética unificada por la visión de un director sino para llevar hasta el límite la exhibición de destreza conversacional del actor ingenioso (Kalawski, 2015, pág. 150)

Un actor alerta, capaz de integrar a un público en el llamado *teatro abierto*, ambientalista o posdramático es una de las intenciones de este taller. Conscientes del *bucle de retroalimentación*, se considera que el espectador tiene la respuesta de aquellos momentos de la realización escénica en el que urge una relación más allá de la ficción y la ilusión de la historia. Existe ahí la posibilidad de complementar el acontecimiento teatral a partir de situaciones reales que enriquezcan el vínculo entre actores y espectadores, a partir de la ruptura espacial (proxemia) o narrativa, por medio de la performance, la improvisación y la espontaneidad, para producir nuevas oportunidades de conectarse durante el tiempo que dure la *magia*, duración que no será una decisión unilateral, sino compartida por todos los participantes del acontecimiento teatral.

A continuación, se describirá en detalle el trabajo práctico utilizado en el taller. Se dividirá en dos partes para una mejor comprensión. La primera tiene que ver con las reglas que regirán cada sesión como forma de establecer un patrón de comportamiento. Luego, se detallarán los contenidos, técnicas, conceptos y juegos que fueron trabajadas en algunas sesiones. La metodología utilizada era mayormente práctica, sin embargo, la teoría también fue considerada como parte complementaria para contenidos específicos que así lo requerían. La segunda parte nos detendremos en algunos ejercicios prácticos que resultaron interesantes de analizar. Estos se llevaron a cabo en versiones de ensayo convencional (solo los miembros del taller) y otros con público invitado.

4.1. Reglas del taller

Las reglas en cada sesión eran las mismas:

1. **Todo lo externo a la clase es un material posible y se ocupa** (sonido de la calle, celulares, gritos, temblores, golpe de la puerta, etc.). Esto es independiente del ejercicio que esté en escena; si ocurre algo inesperado, quien esté trabajando delante de los compañeros, deberá recuperar ese imprevisto y utilizarlos durante su trabajo. Todo es material.
2. **Juego:** Si el punto anterior habla de lo externo, acá es ocupar lo interno: La libertad para jugar en los ensayos debe ser plena, siempre considerando la integridad del compañero/a.
3. **No hay imposiciones.** Creo en la voluntad de hacer las cosas. Si hay alguna incomodidad que tenga que ver con algo extra - ensayo, se puede dar un paso al costado y no participar del juego y convertirse en espectador. Para el objetivo del taller, no es un impedimento si ocurre, sí una oportunidad para observar y ser observado.

Estas reglas fueron muy importantes para establecer un punto de partida que condujera hacia los objetivos del taller, distanciándose de los preceptos que el teatro tradicional u “ortodoxo” propone durante la realización escénica y, por qué no, de los ensayos mismos. Estos objetivos van en una línea de teatro participativo desde los ensayos mismos, permitiendo en los actores una adaptación desde el inicio a la vinculación con los espectadores.

Si se recuerda que el teatro ortodoxo “es un sistema cerrado que procura impedir la retroinformación” (Schechner, 1988, pág. 113), se entiende hacia donde NO se dirige el presente proyecto de investigación. Lo que se busca es generar herramientas actorales que insten una participación inmediata del espectador que estará a merced de intérpretes preparados para las eventualidades escénicas (saliéndose de la partitura), refrescando y

no suprimiendo la ficción pues, “La participación no elimina las formalidades del teatro; va tras ellas para incorporar elementos privados a la obra.”(Schechner, 1988, pág. 120)

El taller fue dividido, inicialmente, en seis unidades:

- Unidad I: Cuerpo expresivo
- Unidad II: Voz natural - Voz teatral / La voz en la No Ficción
- Unidad III: Improvisación
- Unidad IV: La música y la espontaneidad rítmica
- Unidad V: Relatorías
- Unidad VI: El accidente y sus posibilidades

Algunas sesiones fueron hechas con público, por tanto, se añadirán algunos comentarios/reflexiones de los mismos actores para sumar puntos de vistas que enriquezcan las experiencias.

4.2. Accidente Escénico como recurso actoral

El taller propone investigar y producir herramientas para sortear las posibilidades de vínculo que existe entre actor y espectador durante el acontecimiento teatral, desde los errores y/o accidentes escénicos que pueden ocurrir en la acción escénica. Para tal efecto, se crean escenas breves a partir de propuestas generadas en el mismo taller (creación colectiva) que son *intervenidas* a través de técnicas derivadas de la improvisación, la performance, la música, las relatorías, el teatro laboral y/o la animación de eventos con el fin de provocar y superar dichos accidentes escénicos.

El concepto de Accidente Escénico surge a partir del significado mismo de accidente extraído del diccionario de la RAE⁹², unido a la definición hecha por Patrice Pavis de *Acción*:

⁹² Accidente: “suceso eventual que altera el orden regular de las cosas”

Serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en *escena*, y, en el plano de los *personajes*, lo que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales (Pavis, 1983, pág. 5)

Por tanto, *Accidente Escénico* es todo suceso o acontecimiento escénico (aunque no necesariamente⁹³) imprevisto que altera la marcha normal o prevista del comportamiento de personajes (actores) y/o de las acciones escénicas.

Este taller se realiza entre los días 11 y 27 de Julio del año 2016, en salas de la Escuela de Teatro y Comunicación Escénica de Universidad Uniacc, con 12 sesiones de 48 horas divididas en tres semanas. La convocatoria, en un principio, se realiza exclusivamente para estudiantes de la Universidad de la carrera de Teatro y Comunicación Escénica, desde tercer semestre, hasta ex alumnos de no más de tres años de egresados de la Escuela. Sin embargo, los requisitos se flexibilizaron dado el interés en participar de dos estudiantes de primer año, tres actores con más de tres años de egresados y dos personas externas (una actriz argentina y otro autodidacta en la actuación). Estos últimos llegaron por recomendación de una de las participantes del taller. En principio, estas restricciones se debieron a la necesidad de contar con un estudiante que tuviera moderada experiencia o conocimiento en teatro, de esta manera, se podía dar por sabidos algunos conceptos básicos. En el mismo sentido, alguien con más años en la práctica teatral, escapa del objetivo del taller por tener mayor conocimiento y experiencia. Sin embargo, la aparente dificultad que se anticipó, pasó a ser un aporte en la práctica pues, los ejercicios y trabajos propuestos, tenían resultados diversos que ayudaron a perfilar los contenidos sobre la marcha, adaptando la metodología a la hora de entregar las herramientas. Cada participante requería de tiempos distintos para comprender las instrucciones y lograr el objetivo, esto ayudó a modelar un sistema colaborativo donde los más *grandes* asistían espontáneamente a los de menos experiencia, permitiendo clases muy cooperativas. Sin

(Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=OKUeoUu>)

⁹³El suceso o acontecimiento podría no ser escénico. Lo *escénico* se entiende como aquello que ocurre *dentro* del marco de representación. Por tanto, lo *no escénico* será aquello que ocurra *fuera* de dicho marco, es decir, externo a la ficción y externo al escenario – también puede ocurrir en el espacio del público.

embargo, fue llamativo que, conforme avanzaban las sesiones, el grupo logró conectarse bajo el mismo código: estar *alertas*. A la tercera o cuarta sesión ya eran menos las diferencias entre cada actor y todos cometían los mismos aciertos – errores.

4.2.1. Improvisación / espontaneidad

Keith Johnstone habla de la espontaneidad y lo importante que es en la improvisación el desbloqueo, como vimos antes (34). Para para aquello, debe escuchar y accionar según lo primero que se le ocurra según el estímulo que reciba. Un ejercicio inicial para lograr este tipo de desbloqueos consiste en colocar a los participantes en círculo, luego cada uno dice una palabra. La persona que está al lado derecho, escucha la palabra y debe contestar lo primero que se le ocurra y que tenga relación con el término antes mencionado. Por ejemplo: la persona dice “*perro*”. Quien sigue, debería decir “*gato*”. El objetivo es buscar una relación de conceptos. También podría decir “*animal*” o el nombre clásico de un perro: “*Bobby*”. La idea es contestar rápido y, precisamente, no detenerse a *pensar*, sino que desbloquearse y lograr llegar al estado de *no pensar*, sino simplemente, fluir. Justamente, el bloqueo aparece cuando se piensa demasiado y el actor se cuestiona preguntándose “¿estará bien lo que voy a decir?” Rompiendo esa primera dificultad, el terreno es auspicioso. Actores sin miedo a decir lo primero que piensan y dispuestos a jugar. Sin embargo, aunque el ejercicio pueda sonar simple, es más complejo de lo que se cree. Al inicio de este juego, lo que ocurre es que se cometen muchos errores, pues se quedan en silencio al no contestar suficientemente rápido lo que deberían decir. El nerviosismo y a la ansiedad detentan contra el objetivo: no pensar demasiado y ser espontáneo. Luego el grupo se relaja, y empiezan a ser más veloz para reaccionar y contestar. Comienzan a reírse y, finalmente, *disfrutan* el riesgo. Entendiendo este lugar y practicándolo, el participante se acerca levemente a lo que Keith Johnstone entiende por un buen improvisador:

Los buenos improvisadores parecen telépatas; todo se ve como si estuviera preparado con anticipación. Esto se debe a que aceptan todas las ofertas⁹⁴ que se les hacen—cosa que ninguna persona "normal" haría. También pueden aceptar ofertas que en realidad no tenían tal intención. A mis actores les digo que nunca piensen en una oferta, sino que asuman que ya se ha hecho una. (1990, pág. 91)

A partir de este simple juego, el participante comienza un entrenamiento inicial de improvisación por medio del principio básico que es el *desbloqueo*. De esta forma, en etapas posteriores y con ejercicios más complejos, el grupo comenzará a *jugar* la escena desde cualquier posibilidad, siempre y cuando, su atención⁹⁵ sea total y absoluta con su entorno. Empiezan a ser espontáneos.

4.2.2. Performance como actitud de ensayo

Como se ha explicado con anterioridad, la performance implica cuatro preceptos fundantes (por lo menos en la práctica de Gómez- Peña) que se vuelven basales para el funcionamiento del taller. Desde el inicio, se profundizó en la importancia, comprensión y aplicación de ésta en cada sesión:

1. El cuerpo como primer lugar de enunciación.
2. Traspasar fronteras, indagar en los intersticios.
3. Renunciar a todo tipo de dogma.
4. *Aquí y ahora* híper intensificados. Espacio real (sin ficción).

⁹⁴ Oferta y bloqueo según Johnstone: “Todo lo que un actor hace, yo lo llamo una “oferta”. Cada oferta puede ser aceptada o bloqueada (...) Un bloqueo es cualquier cosa que impide el desarrollo de la acción o que anula la proposición del compañero.” (Johnstone, 1990, pág. 89)

⁹⁵ Tal como señala Ana Harcha (directora, actriz y docente) en un seminario que cursé el año 2015, generalmente, se confunden estos términos (Atención y concentración) para pedir al actor que esté con todos sus sentidos puestos en la escena - “¡Concentrados!” – suele decirse en los ensayos. Pero es un concepto mal ocupado en el ensayo, pues *concentrado* implica estar centrado en uno mismo, olvidando lo que le rodea y *atención* conlleva un estado de alerta con lo que te rodea: tu cuerpo, el espacio, tus compañeros y los accidentes escénicos, o sea, lo imprevisto. El estado de atención es lo que nos permite estar vivos-presentes-alertas en ensayo, listos para reaccionar a las sorpresas que puedan surgir. Misma ecuación es la que guiará también la performance de los actores durante la realización escénica.

Teniendo en cuenta estos cuatro puntos, podían sugerirse los juegos y ejercicios⁹⁶ que se desarrollarían durante el taller, además de dar pie a la búsqueda de los *accidentes escénicos* que podrían ser más espontáneos si se sigue la definición de Pavis, pues de ahí se desprenden las características de todo lo práctico que se desarrolla durante una sesión:

Práctica colectiva que reúne a un grupo de jugadores (y no de actores) que improvisan colectivamente según un tema elegido de antemano y/o precisado por la situación. Por lo tanto, no hay separación entre el actor y el espectador, sino una tentativa de hacer participar a cada uno en la elaboración de la actividad (más que la acción) escénica, vigilando que las improvisaciones individuales se integren en el proyecto común en vías de elaboración (1983, pág. 286)

Como vemos, el término no es excluyente respecto del espectador, al contrario, lo involucra como parte de la elaboración de la actividad. Siempre que se juega es necesario que la otra parte responda a las propuestas que se hagan, de esta manera, el juego termina de constituir su propio *bucle* entre los actantes. Con todo, era significativo que los participantes fueran incorporando desde un inicio este entendimiento del espectador como un ente activo más que pasivo, es decir que, en los mismo juegos, además de observar, también tuviesen la intención permanente de estar en presente jugando con el resto. En el cuerpo más que en la teoría, este *juego* fue determinante para vivir la experiencia de la *performance*.

Efectivamente, el énfasis acá nuevamente está en diferenciar el ejercicio del juego, en cuanto al interés utilitario del primero a diferencia del absoluto objetivo de goce del segundo. Como ejemplo de lo anterior, bien vale volver a la bitácora que llevé del desarrollo del taller y donde describí el inicio de su primera sesión:

La energía y la ansiedad se sienten de inmediato. Hay expectativas que vienen tanto del profesor como de los participantes. Sin saber muy bien por qué, cambio lo planeado: la presentación formal del taller y el profesor – quién soy, qué he hecho, informaciones y dudas – por un juego físico intenso con una pequeña salvedad: es sin hablar. Tanto el profesor como los actores deben permanecer en silencio y las instrucciones deben ser a través de gestos y

⁹⁶ Importante es considerar los juegos desde una perspectiva distinta a un ejercicio: El juego es para divertirse y relajarse. En tanto, los ejercicios conllevan una *obligación*.

movimientos del cuerpo. Un desafío para todos los involucrados en la sesión; los sentidos se agudizan, el ritmo se apodera del momento y la conexión fluye en todos los presentes comenzando una sinergia interesante⁹⁷.

Este momento es descrito por Fischer-Lichte a propósito de la relación con el acontecimiento escénico⁹⁸:

Ahora bien, la energía que circula por el teatro, no puede verse ni oírse. Aun así se percibe. En cuanto al ritmo, se trata de un principio físico, biológico que regula nuestra respiración y el latido de nuestro corazón. El cuerpo humano está en este sentido rítmicamente configurado. De ahí que sea capaz de percibir el ritmo tanto como principio externo cuanto como principio interno. Vemos determinados movimientos, oímos determinadas series de palabras, de sonidos y de realizaciones fonéticas y las percibimos como rítmicas. Como principio energético, pues, el ritmo solo puede surtir efecto cuando lo sentimos – del mismo modo que lo hacemos con nuestros propios ritmos físicos – físicamente (Fischer-Lichte, 2011, pág. 121)

Así, desde el juego y esta conciencia del ritmo los participantes comienzan a intuir que es la única manera de estar *aquí y ahora*, tal como propone Gómez- Peña en relación a lo fingido⁹⁹.

Gómez-Peña es certero en utilizar la palabra *oposición* para guiarnos hacia las antípodas de la actuación, que suponen otro lugar distante del presente, o sea, *estar aquí*. Se trata, en el fondo, de buscar la acción real sin simulacros por medio de la vorágine del presente y del error. Como se ha dicho, este es el axioma por antonomasia en el taller: no hay simulacros, toda reacción que ocurra en escena debe ser *real* propiciada por eventos *reales*, sin ficciones. Esta actitud despreocupada por el pasado y el futuro, fomentaría en los participantes un riesgo que los mantendría en estado de resolución, de alerta para

⁹⁷ Con el tiempo, he pensado que esta decisión buscaba bajar la ansiedad y expectativas que se generan al inicio de un curso. Casi siempre está la imposición de cumplir y demostrar mi capacidad. Esto es experiencia de los muchos talleres en los que he participado como estudiante.

⁹⁸ La descripción se refiere a la escenificación, sin embargo, transfiero la explicación de Fisher-Lichte para describir la similitud de ésta con el ensayo.

⁹⁹ Revisar Aquí y ahora Híper intensificado (31)

sortear los imprevistos. Entendiendo este lugar, habrá espacio para reconocer estos momentos y generar *accidentes escénicos*.¹⁰⁰

Durante el taller, la planificación consistía en entrenar permanentemente el cuerpo presente, activo y atento. Para esto, los training serán intensos físicamente, considerando siempre los factores externos que puedan alterar la *normalidad* de un ensayo para poder integrarlos durante el mismo. Por ejemplo, puse un temporizador en algunas clases para que sonara una alarma cada cierta cantidad de minutos. La instrucción era que, cuando sonara la alarma, uno de ellos (quien yo quisiera) debía contar una historia que mantuviera la atención de todos nosotros. El objetivo de la narración, es conseguir que el actor habite una historia y, a la vez, ser capaz de incorporar lo externo y continuar luego con el juego que había sido interrumpido: Un malabarista en diferentes planos del acontecimiento. Luego, independiente del éxito o no del relato, se debía continuar con el juego desde el punto donde había sido interrumpido. El desafío resultó atractivo y difícil para los actores, sin embargo, a ratos la historia no era interesante, pues se alargaba y perdíamos interés. Era común que en un principio, los participantes estuvieran perdidos o lentos para reaccionar ante las sorpresivas irrupciones, considerando además el cansancio que incluía la actividad física, pero a medida que transcurría el tiempo se acostumbraban y afinaban su estado de alerta. La misma relación entre ellos mejoró a medida que jugaban, se conectaban y lograban conocerse en la vorágine del ejercicio. Por ejemplo, en *Las 5 rutas*, cada participante debía fijar cinco puntos distintos en orden e ir pasando por ellos en diferentes tiempos que yo determinaba. Al principio, chocaban entre ellos y no lograban ponerse de acuerdo (como dificultad extra, ordené que no se pusieran de acuerdo con palabras, sino que se fueran entendiendo en la medida que se repetía la secuencia), pero después fueron conectándose y lograban recorridos a gran velocidad. Esto resultaría de gran importancia, pues es necesario entender que se busca con este método la rápida adaptación de los actores a las dificultades que aparecen en

¹⁰⁰ Este estado de alerta, como se ha dicho, es fundamental para el propósito del taller, ocupando todo lo que suceda alrededor y ocuparlo. A diferencia de lo que sucede en las clases de actuación ortodoxa, donde se pide lo contrario, estar concentrado y que nada los distraiga de la ficción que representan.

escena, sin tiempo para *acordar* con otro, sino a resolver *in situ*. Esto se relaciona con el *bucle* en el sentido del intercambio de energías y signos que van sumándose a la acción en el transcurso mismo de la realización escénica, con y en relación a los espectadores y demás actores.

El permanente intercambio energético en el *bucle*, debe entrenarse desde los mismos ensayos como forma de ir siempre adaptándose a los imprevistos que surjan. Lo no planeado es lo interesante de abordar e incluir, tanto como resultado de una interacción con el espectador como con el compañero: mientras más se conozcan ellos (actores y actrices), tendrá más chances de anticipar y reaccionar en conjunto a la hora de enfrentarse a los asistentes durante un espectáculo.¹⁰¹

Además del conocimiento entre ellos, se necesita el conocimiento del *cómo* se mueve el compañero, pues está ligado con la proxemia, es decir, el uso del cuerpo en el espacio. Para esto, debemos reconocer primero las distintas proxémicas en la vida diaria respecto con quien nos comunicamos (clases, trabajo, calle), para luego hacer un juego de la alteración proxémica. Estas distancias espaciales, si se alteran a favor de la acción, las entiendo como un lugar rico en posibilidades de vínculo con el espectador, al igual que entre los mismos actores: predisponen a los asistentes a una forma distinta de expectación y percepción. Si por ejemplo, dos actores se acercan demasiado para conversar entre ellos, asumiéndolo como normal, o si alguno de ellos se acerca (o toca) a un espectador, éste percibe al interprete ya no como personaje, sino como actor, provocando como ya hemos visto, la *multiestabilidad perceptiva*, es decir, el salto de un orden de la percepción (del personaje) a otro (de la presencia del actor) y/o viceversa (Fischer-Lichte, 2011).

A continuación, se describirán tres ejercicios que se consideran valiosos en la búsqueda por el entendimiento del fenómeno entre actor y espectador. Estos ejercicios se proponen

¹⁰¹Por supuesto, si lo contrastamos con la improvisación, esta afirmación sería contradictoria, sin embargo, debemos aclarar que este entrenamiento es en el marco de una construcción ficticia o historia, no una improvisación que cambiará cada función, por ende el resultado será mejor si los participantes conocen fortalezas y debilidades.

con el fin de utilizar algunos elementos de la *performance* y técnicas de la improvisación. Se hace hincapié en que el uso de estas herramientas es en relación a un taller que no tiene por objetivo formar expertos *performers* ni improvisadores, sino más bien, en rescatar ciertos elementos de estos lenguajes descritos en el marco teórico para ser utilizados en los ejercicios del taller.

1. Ejercicio: *El asaltante*

Objetivo: Alterar la proxémia por medio de la *performance*

Instrucciones: Inventar una escena corta (ficción) y, en un momento dado, romper el marco de la representación para buscar posibilidades de vínculo con el espectador alterando la proxémica espacial

Espectadores: Si

Síntesis de la historia:

Una estudiante espera micro en un paradero. Un hombre la mira desde cerca. Luego de un rato, él se acerca y le habla. Instantes después, le pide un cigarro pero se entiende que quiere asaltarla. La intimida y amenaza y ella, después de un rato, se acerca a alguien del público y le dice al asaltante que ese es su pololo. (Pedro y Catalina, 2016)

Análisis actor:

Si bien la propuesta ficticia no es nueva, habla de las posibilidades de juego que los participantes comienzan a descubrir al alejarse del teatro ortodoxo que se practica en la mayoría de las escuelas de teatro, para acercarse a soluciones escénicas que pueden ser absurdas, pero que van en la dirección que el taller propone, la de vincularse con el espectador desde posibilidades que parecieran pertenecientes a códigos de lo real más que a la representación.

Schechner escribía: “No mezclar las estructuras dramáticas y participativas, sino permitir que coexistan en el espacio y el tiempo” (1988, pág. 125). Luego de ver el

último trabajo descrito (*El asaltante*), rechazo lo escrito por Schechner. Cualquier dogma puede ser peligroso a la hora de enfrentar el trabajo creativo, pues la prohibición, por ejemplo, a la mezcla entre estructuras coarta posibilidades escénicas que pretendo celebrar más que negar.

En este caso, Catalina y Pedro tuvieron que resolver una curiosa situación respecto a los espectadores: eran muy participativos. En este sentido, lo complejo era tratar de continuar la historia una vez que Catalina ya había escogido a su repentino pololo, pues la mayoría de los asistentes comentaba o reía y la historia no avanzó más. Debemos considerar que la performatividad del momento es estar *aquí y ahora*, pero cuando comenzaron distraerse producto del público, entonces los actores fueron empujados al estado de *betwixt and between*. Siempre deben saber *dónde* y *cuándo* están. En suma, fue interesante que ocurriera pues implica ir teniendo conciencia que no es fácil, se debe acumular experiencia para saber cómo podría reaccionar mejor en otra ocasión y no frenar el relato. Ahí, en esos momentos inciertos está el fenómeno de la vinculación. Aprovecharlo hará nutrir el relato y la relación con el/los espectadores.

En este sentido, la compañía La-resentida utiliza ciertos mecanismos que tienen alguna semejanza con este ejercicio (guardando las proporciones, por supuesto), por ejemplo, al momento de romperse y traspasar el marco de la representación, los actores se ven enfrentados a casi las mismas condiciones del espectador en cuanto al manejo de información. Los espectadores no saben qué sigue luego de esta ruptura, los actores, si bien intuyen, no tienen completa certeza.

2. Ejercicio: *La primera mentira*

Objetivo: Interactuar con los espectadores en el transcurso de una confesión ficcionada.

Instrucciones: Se les pidió que trajeran, en clave de narración, la primera vez que recuerdan haber mentido. Esto tenía por objeto trabajar el relato desde una historia

propia (coordenadas personales) que luego sería montada según las propuestas de los propios participantes.

Espectadores: Si

Síntesis de la historia:

Por medio de un testimonio o confesión, el actor cuenta la siguiente anécdota. Hugo, cuando era niño (5 años) soñaba con ser rubio y, para lograrlo, se tiñó el pelo con la tintura de su mamá. La mentira fue decirles a los padres que la tintura había caído accidentalmente en su pelo.

Análisis Actor

En el primer ensayo abierto al público, uno de los actores (Hugo) presentó su mentira utilizando Facebook (el propio). A público, él contaba que de pequeño era rubio y con el tiempo su pelo empezó a oscurecerse. Por la preocupación de que eso pasara, a los cinco años, en el baño de la casa encontró una tintura que ocupaba su madre para teñirse (la madre también era rubia y tenía la particularidad de haber ganado un concurso de dobles de Lady Di, en Sábados Gigantes) y se la echó en el pelo. El padre entra de repente y, al verlo, le pregunta qué estaba haciendo y Hugo, sin saber por qué, le dice que la tintura se le había caído en la cabeza e intentaba quitársela. Esa fue su primera mentira. Hugo tiene la capacidad de ser orgánico a la hora de contar la historia y probó decirla frente a los asistentes sin un ensayo previo, más que el relato dicho frente a todo el taller en la cuarta sesión. Ante la imposibilidad de tener su foto de niño siendo rubio (de forma física, palpable), era interesante que ocupara la plataforma social de Facebook para cumplir con la prueba indesmentible de su pasado blondo. Así fue como, cuando comienza el relato, el uso de la tecnología *in situ*¹⁰² permitió que su performance fuera fresca y llena de detalles que fueron sucediendo a medida que avanzaba la narración: tenía que poner la clave de su página de facebook, abrir las fotos y buscar la indicada una por una, mientras

¹⁰² En la sala, se dispuso un notebook conectado a un data que proyectaba la imagen en grande del computador.

todos veían pasar las imágenes que daban cuenta (más o menos) de *quien era* Hugo. Es interesante ver los álbumes de fotos, pero cuando el contexto es un ensayo con público, en una imagen grande y en medio de un relato, la particularidad se hace mayor. Las dimensiones estéticas se intensifican y la escena adquiere nuevas capas de lectura. Relato y virtualidad. Por un lado, el relato es lo que hacemos como forma de ordenar y entender el mundo y que nos distingue como especie. Sánchez habla sobre el relato

Paul Ricoeur sostenía que el relato es lo que hace humano el tiempo. Pero ¿qué significa “hacer humano el tiempo” sino cargar de ficción y *mythos* el sucederse irreversible de los instantes? El relato es la herramienta que permite distinguirnos como sujetos de vida. Pero al mismo tiempo nos convierte en personajes de una ficción que aceptamos o que incluso nosotros mismos construimos (2011, pág. 34)

Análisis espectador

Así, el relato escénico como testimonio nos colocaría en una situación similar a la de Benjamín Westfall (*Simulacro*) en *La re-sentida* como un enunciador en dos capas. De acá surge una dicotomía a tener en cuenta, contrastando el trabajo de Hugo con Westfall. Lo interesante para el espectador sería la posibilidad de ver al actor en otro rol *al mismo tiempo* que es actor. Por ejemplo, Benjamín Westfall actúa en una obra llamada *Simulacro*, ahí interpreta a un actor que, a su vez, audiciona para ser un *pobre*. El actor interpretándose a sí mismo y a su vez a un pobre. Tres capas, inclusive. Hugo es un actor que se interpreta a sí mismo para hablar de su yo pasado, de cuando era un niño. Además, vemos las imágenes de Facebook (que son muchas) vestido de muchas formas, con pelo de muchos colores y cortes. Y diferentes momentos de su vida. Lo atractivo de las capas en las interpretaciones, pareciera ser su permeabilidad con el espectador, es decir, provocarían una pequeña fisura que se cuele por el marco ficticio. Si a esto se suman medios actuales como Facebook, el interés crece por tratarse de recursos tecnológicos que reconocemos como propios que son utilizados en un evento extraordinario: “lo cotidiano aparece transfigurado y se convierte en algo llamativo” (Fischer-Lichte, p.332). El actor tiene Facebook y lo utiliza en vivo. Somos testigos de

su *privacidad*¹⁰³, por tanto, la complicidad con el espectador cambia y avanza a un terreno íntimo y, al parecer, interesante.

3. Ejercicio: *Cantar en la oscuridad*

Objetivo: Alterar el orden de percepción por medio de la provocación

Instrucciones: Desde sus respectivas cualidades y debilidades¹⁰⁴, profundizar en cómo una canción podría *estremecer* a los espectadores, buscando afectar su estado de pasividad para llevarlos provocativamente a una incomodidad. Esto, con los ojos vendados y las luces apagadas. Actor y espectador sin posibilidad de ver.

Espectadores: Si

Síntesis del ejercicio:

Cantar a oscuras una canción para relacionarse con el espectador por medio de la música, alterando la proxemia espacial traspasando la cuarta pared.

Análisis actor:

Jorge es más bien formal, muy estructurado y necesitaba un ejercicio que lo llevara a un lugar animal, donde profundizara en la visceralidad de una canción y lo llevara a la catarsis. Propuse que cantara a oscuras. La idea era suprimir la vista para conectarse desde el resto de los sentidos. La hegemonía de la vista es transversal en occidente, casi todo pasa y es ordenado por la ella.

El uso frecuente del término “visión de mundo” para designar un sistema simbólico propio a una sociedad, traduce esa hegemonía de la vista en nuestras sociedades occidentales, su

¹⁰³ Al hablar de privacidad y Facebook, pareciera no ser correcto, sin embargo, se entiende que en la red social deben ser *amigos* para acceder a las fotos que el usuario sube a internet y, suponemos que los espectadores y Hugo, no son *amigos*.

¹⁰⁴ La motivación del taller también iba por sacar de la zona de confort a los actores. Cada uno tiene fortalezas y me parecía poco interesante trabajar desde zonas seguras, por tanto, propuse a Jorge indagar lugares *incómodos* para ellos.

valorización que hace que solo hay mundo al ser visto. (...) La vista ejerce dominio sobre los otros sentidos en nuestras sociedades; es la primera referencia. Pero en otras sociedades, más que de visión, hablarían de “degustación”, de “tacto”, de “audición” o de “olfato” del mundo para dar cuenta de su manera de pensar o de sentir su relación con los otros y el entorno. (Le Breton, 2005, págs. 57-60)

Me interesaba anular la vista para retar a Jorge a buscar en el resto de su cuerpo la manera de provocar a un tercero y, de paso, provocarse él mismo intentando comprometerse desde los demás sentidos y desestructurarse. Se busca indagar “en diferentes modalidades sensoriales que no tienen nada en común con las que se encuentran en nuestras sociedades occidentales” (Le Breton, 2005). Jorge estaría sin su visión y los espectadores también. Oscuridad absoluta atravesada solo por el cuerpo de Jorge, su voz y la canción. La música trasciende los espacios y su reverberación traspasa los cuerpos de quienes estén cerca, más aún si la canción es expulsada con fuerza al tratar no de ser *bonita* ni *afinada*, sino desgarradora.

La voz suena al arrancársele al cuerpo y vibra en el espacio, razón por la que es audible tanto para el cantante/hablante como para los demás. La estrecha relación entre cuerpo y voz se manifiesta sobre todo al gritar, suspirar, gemir, sollozar o reír. Todas esas actividades se producen en procesos que, innegablemente afectan a todo el cuerpo, que se dobla, se contorsiona o se tensa al máximo (...) quien oye el grito de una persona, quien la oye suspirar, gemir, sollozar o reír, percibe procesos de corporización específicos, es decir, percibe procesos por lo que se genera la singular corporalidad de cada cual. (Fischer-Lichte, 2011, pág. 255)

Y así fue, Jorge llegó a experimentar una verdadera metamorfosis mientras ensayó la canción. La primera vez que cantó con público, le pregunté después cómo lo había sentido. Me respondió: “No me acuerdo de casi nada”.

Análisis espectador

El encuentro con los espectadores fue intenso y así lo reconocen los compañeros que estuvieron cerca de él mientras duró la oscuridad. Jorge relata el encuentro de su canción con los espectadores por primera vez así:

A continuación, viene un momento de mucha turbulencia par a mí, pretendía proyectar mi canción mostrando mucha ira y rencor, esto sería con las luces apagadas, lo cual creía que

me entregaría una mayor atención del público. Tuve un mal comienzo, no entré en el tiempo correcto y se me olvidó la letra, lo cual me bloqueó pero me intenté reponer en el coro. Rodeé al público por los costados intentando alejarme de su percepción, y me percaté de que algunos estaban intentando alumbrar con sus teléfonos el espacio, mostrándose inseguros e incómodos. Utilicé eso para acercarme más frente a frente. Me ocurrió algo muy interesante, Cristian me pidió que enfrentara aún más al público, que me subiera a la tarima, y yo dudé, pero cuando estaba a punto de atreverme a hacerlo alguien sujetó mi brazo, creo que fue Pedro, he intentó ayudarme a subir, pero yo me rehusé porque creí que golpearía a alguien, pero al final me atreví y estando arriba fue un descontrol casi total, sentí la total facilidad de gritarles a las personas en la cara o desde arriba de ellos. (Jorge, 2016)

Esta vez, se había ido al otro extremo; el descontrol que Jorge menciona es parte de lo que olvidó. El actor estructurado que todo lo controlaba para no extralimitarse, se había dejado llevar a tal punto que no recordó lo que había hecho. Ese era el entrenamiento, encontrar un punto medio que le permitiera transformarse y a la vez ser consciente de lo que sucede. Es peligroso¹⁰⁵ adoptar una energía desbordada y desgarradora frente a un público que desconoce el futuro de las acciones y además estar a oscuras.

Ya en la última intervención con el público, se armó un desorden (controlado, esta vez) en la canción de Jorge. Oscuridad total, suena la música y Jorge comienza a cantar. A medida que se mezcla entre el público¹⁰⁶ y desborda energía, se va quitando la ropa. La idea era ir prendiendo la luz general de la sala fugazmente, por un segundo, y luego volver la oscuridad. Cada vez que había regresaba la luz él estaba con una prenda menos, provocando hilarante risas entre los asistentes. Al final, Jorge queda en ropa interior mientras se retira respirando agitado para comenzar el siguiente ejercicio. Los aplausos fueron espontáneos. Lo atribuyo a que fue capaz de proyectar una energía muy intensa hasta el cuerpo de quienes *presenciaban* la escena. Me incluyo. Respecto al sonido y sus repercusiones en otros, Fischer-Lichte nos dice

Emerge del silencio del espacio, se expande por él para volver a extinguirse un instante después, se disipa y desaparece. A pesar de esa fugacidad, tiene un efecto inmediato – y a

¹⁰⁵ El peligro ocurre por las posibilidades de golpear a alguien o caerse ante una energía a punto de descontrolarse y además con la vista suprimida.

¹⁰⁶ La sala cuenta con una caseta de audio y luz. También estaba a oscuras, pero gracias a una tenue luz azuleja que se filtraba por los equipos de sonido, yo lograba ver lo suficiente para saber si Jorge estaba o no entre la gente.

menudo duradero – en quien lo oye. No le transmite solo una sensación de espacio (recordemos que nuestro sentido del equilibrio se encuentra en el oído), penetra en su cuerpo y a menudo es capaz de desencadenar reacciones fisiológicas y afectivas (Fischer-Lichte, 2011, pág. 83)

E indudablemente esto fue lo que terminó siendo el trabajo desarrollado por Jorge, estímulos que adquirieron interesantes matices al suprimir la vista en él y los espectadores.

La re-sentida desborda energía en sus escenificaciones, desde *Simulacro* hasta *La dictadura de lo cool*, la intensidad forma parte importante de cada interpretación. Como decíamos anteriormente respecto a las dobles capas que permean la ficción hacia la realidad, me atrevería a decir lo mismo en estos casos, donde intérpretes proyectan tal fuerza y brío que traspasan la cuarta pared sin necesidad de acercarse al espectador. Es parte de la reflexión de esta tesis que La re-sentida no necesite vincularse con el espectador por el camino del escenario a los asientos, sino que a través de esa proyección energética y contenido violento, suponen un contacto y afectación en sus interlocutores.

El problema escénico, para los actores, difícilmente puede resolverse si se dedica exclusivamente al estudio y teorización de conceptualizaciones si la intención es comprender un fenómeno que ocurre en un momento fugaz dentro de la práctica teatral. Con ejercicios complementarios, se analiza lo descubierto en libros para contrastarlos posteriormente con la práctica y prueba de dichos conceptos. Ensayo y error, como se dice muchas veces, para encontrar respuestas esquivas que en ocasiones solo nos generan más interrogantes. De aquí la importancia del taller realizado para comenzar a entender por dónde debería abordarse el fenómeno de la vinculación. En los entrenamientos y la práctica de métodos experimentales, quedaba claro que el esquivo fenómeno de la vinculación emergía con energía durante los ensayos con público, pues el *bucle* siempre proporciona las condiciones para que así sea, sin embargo, su

movilidad hacía pensar que el instrumento de captación del fenómeno debiera depurarse aún más para aprehender en toda su dimensión su inestable naturaleza.

V. Conclusiones

Para comenzar las conclusiones, es necesario establecer como vital el descubrimiento y posterior comprensión del concepto de *bucle de retroalimentación* durante esta investigación, ya que permitió abordar el problema de lo sinérgico y colaborativo en el transcurso del acontecer escénico. Es decir, sin este nexo, la comprensión del fenómeno vinculatorio entre los actantes de un espectáculo no hubiese sido más que un análisis de sus partes sin relación dialógica y, por ende, poco fructífero. En esta misma línea, los conceptos de teatro ambientalista (Schechner, 1988) y relacional (Lehmann, Teatro Posdramático, 2013), también significaron un aporte significativo para el proyecto, puesto que es en este tipo de teatro donde el *bucle* logra manifestarse con mayor potencia. No deja de ser necesario recordar que el *bucle* revela su estado en todo tipo de situación en la que existan por lo menos dos individuos en un mismo espacio físico¹⁰⁷, sin embargo, ocuparlo en el teatro como concepto activo hace revitalizar el carácter performativo del acontecimiento escénico, es decir, como un producto en proceso de construcción más que un producto acabado (Lehmann, 2013, pág. 179).

En esta conceptualización del *bucle* emerge por contraposición, según lo investigado, el teatro ortodoxo (Schechner, 1988) que intenta hacer lo contrario, o sea, disminuir su potencial cooperativo para aumentar el control sobre él. Para ejemplificar, bastaría decir que el dominio sobre el *bucle* será mayor porque la escenificación aparta conscientemente la presencia de los espectadores por medio de espectáculos cerrados con la *cuarta pared* (ficción ininterrumpida), donde el éxito será determinado por la virtuosa concentración de los actores para mantener sus personajes, y su precisa capacidad de repetición, en cada función. Sin embargo, el *bucle* es inestable, pues tanto errores como accidentes ocurren durante el espectáculo. Y cuando esto sucede la ficción

¹⁰⁷ Este concepto es llamado por Erving Goffman *situación social*, y se refiere al “[...] ambiente espacial completo y en cualquier parte al que entra una persona, la cual se convierte en un miembro más de la agrupación que está (o por ello se hace entonces) presente. Las situaciones empiezan cuando ocurre la monitorización mutua y terminan cuando la penúltima persona se ha marchado” (Goffman cit. en Lehmann, 2013, págs.182). Hago el traslado conceptual del concepto de Goffman al teatro para hablar de *bucle*.

se fisura por unos instantes dejando ver la capacidad arrolladora de lo real y de esta manera, producir *situaciones* y el teatro relacional, a diferencia del ortodoxo, no intenta controlar esta inestabilidad del *bucle*, ya que, muy por el contrario, se trata justamente de vivir lo imprevisible junto al espectador, de mover la tensión dramática de la ficción a los instantes reales entre actores y espectadores. En definitiva, de lo que se trata este teatro es sobre “[...] el acto de habla físico y real, sobre la situación del actor y del espectador en su íntima confrontación, y es sobre la actuación (y no sobre una exclusiva o predominante preocupación del texto).” (Lehmann, 2013, pág. 319)

Aquí es necesario mencionar otra parte de la investigación que sirvió para comprender el fenómeno escénico de la vinculación desde una visión provocadora del teatro: la compañía teatral chilena La-resentida. Analizar el trabajo de este colectivo y la particular mirada de Marco Layera (el director) sirvió considerablemente para acercarse al problema del actor y espectador desde el punto de vista de un lenguaje que explota las posibilidades otorgadas por el *bucle*. El contrastar el trabajo de esta compañía con el taller, dio cuenta de interesantes puntos comunes que tienen que ver, sobre todo, con vinculación pos ruptura de la cuarta pared. De esta forma, se concluye que uno de los grandes valores de La re-sentida y principal característica útil para esta investigación, se produce cuando, en ciertos momentos de sus espectáculos, se fisura la ficción y el marco de la representación cede¹⁰⁸. Ahí ocurre el fenómeno del encuentro con el espectador y se desata por completo la provocación de Layera y compañía, como se ha visto con anterioridad.

Otro descubrimiento valioso en la misma línea, tiene que ver con la relación entre Layera y el *bucle de retroalimentación*. Así es, pareciera ser que el director La re-sentida, invoca la aparición del *bucle* por medio de ensayos que tienen un particular

¹⁰⁸ Para ser claros, La re-sentida no se caracteriza por la construcción de espectáculos donde la participación del espectador sea central ni muy relevante para su poética. Sin embargo, hago énfasis en que el punto en común principal con este proyecto es, precisamente, esos momentos donde se fracturan la ficción y se desencadena todo el potencial vinculante con el espectador, que subordinado por el azar en algunas puntuales ocasiones (pienso sobretodo en *La imaginación del futuro*), hacen aparecer el *bucle de retroalimentación* haciendo de él un elemento de mucha inestabilidad.

vínculo con el *espectador ausente*. Y esta resultó ser una interesante hipótesis: la manera en que Marco guía el trabajo desde los actores mismos, viéndolos como una especie de *espectadores de prueba* pues, todo lo que en ellos ocurra frente a las propuestas de individuales y colectivas, son registradas por el director como una proyección de lo que ocurrirá en el espectáculo una vez terminado el proceso. Durante los ensayos, Marco Layera no solo observa con atención las propuestas de los actores, además, agudiza el oído y la vista en aquellos que también observan el ejercicio del compañero; sin duda, para el director de *La re-sentida*, la construcción escénica es parte de un *bucle de retroalimentación* que guía el camino correcto hacia los intereses que en él se generan.

Efectivamente, el *bucle* contiene todo tipo de relación (desde los mismo ensayos, como se vio recién) entre actor y espectador como partes constituyentes de la realización escénica (ficticia y no ficticia¹⁰⁹), pero también contiene las influencias mutuas entre los mismos espectadores, quienes, en un intento de adaptarse a las condiciones que el espectáculo proponga, se convierten en cómplices naturales al estar en un mismo lado de la trinchera. En ambos casos, una de las características de la escenificación sería profundizar en ese vínculo producido al interior del *bucle*. Y he aquí el meollo del fenómeno que resulta fascinante y a ratos irritante. Me explico, y para ello me voy a permitir ahondar en el significado del concepto *fenómeno*. Según la RAE, en su primera definición, 1) “Toda manifestación que se hace presente a la consciencia de un sujeto y aparece como objeto de su percepción”. En este caso el sujeto soy yo y la vinculación actor – espectador es el objeto que se manifiesta conscientemente a través de mi percepción. Hasta aquí ningún problema. Veamos la siguiente, 2) “Cosa extraordinaria y sorprendente”. Aquí empieza a volverse sospechosamente versátil el concepto. Es decir, sin duda el fenómeno lo considero extraordinario por las implicancias que tiene en cada una de las escenificaciones, pero que sea sorprendente le añade una cualidad bastante similar a lo que sucede en el *bucle* mismo: no deja de sorprender y es bastante difícil de

¹⁰⁹ El rol colaborativo del espectador no supondría cambios radicales, pues siempre será quien no conozca la partitura del espectáculo, sin embargo, el rol del actor si tiene ambivalencias a la hora de vincularse con el público, pues podría hacerlo como actor y/o como personaje. Este tipo vínculo en dos planos es que lo diferencia del espectador.

predecir, por ende ante tal movilidad, su estudio no es fácil. Pero aún falta la última definición, 3) “En la filosofía de Immanuel Kant, lo que es objeto de la experiencia sensible”¹¹⁰. Así es, al mencionar la *experiencia* dentro de la definición, pues precisamente de lo que se trata el teatro como herramienta para producirlo y pensarlo, es de lo vivencial, pero junto a otros, ya que “el teatro sólo existe en la relación convivial de los cuerpos”(Kalawski, 2015, pág. 302). De esta última definición sugiero que el conocimiento del *fenómeno* es comprensiblemente complejo, pues es en base a experiencias que, para ser registradas, debe ser en relación con otros, además de ser profundamente difícil aprehender. *Fenómeno*, y me atrevo a añadir una cuarta definición juntando las demás, lo sintetizo como: “un objeto sorprendente, impredecible y percibido gracias a la experiencia sensible en comunión con otros”.

Y entenderlo desde aquí fue el objetivo del taller que se inició junto a un grupo muy comprometido de estudiantes y actores que trataron junto a mí de descifrar el fenómeno de la vinculación actor – espectador. En esta búsqueda por entender dicha relación, hubo aciertos y fracasos, sobre todo a nivel programático. Veamos.

Se logró comprender que el espectador debería ser tratado como colaborador del acontecimiento escénico. En este sentido, el taller demostró en sus ensayos abiertos a público, que ellos pueden ser determinantes en la frontera del marco de la ficción, en el sentido de Schechner: la participación no interrumpe la ficción, la nutre (Schechner, 1988). Más aún, las estrategias escénicas del teatro relacional probadas en el taller, develaron que los pactos inclusivos con el espectador colaboran con el acontecer escénico ya no necesariamente en el plano ficticio, sino que en la articulación de *situaciones* en el plano real. Sin embargo, aunque estos descubrimientos esbozaron ciertos logros, también evidenciaron problemas. La preparación del actor para aprovechar estos breves momentos fue insuficiente. Claro, el taller estaba pensado para doce sesiones (finalmente terminaron siendo un poco más) y sin duda, no está cerca de ser lo necesario. No es tan raro si pensamos en la tesis doctoral de Kalawski cuando

¹¹⁰ Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=HIH0iLR>

habla del oficio de los comediantes chilenos del siglo pasado. Estos desarrollaban su trabajo durante años por medio de rigurosos ensayos solistas y luego de muchas funciones de cada espectáculo. Por ende, este fracaso nos alienta a pensar que un programa más extenso, sería mucho más consistente para el propósito de la comprensión del vínculo actor - espectador.

Sumado a lo anterior, la espontaneidad es de vital importancia tanto para actores como espectadores, ya que al no existir partituras ni textos inamovibles, el marco de la representación es flexible, por ende el azar entra en juego y el azar provocará la incertidumbre entre los participantes y lo imprevisible del acontecimiento escénico debido a la *multiestabilidad perceptiva* en el espectador, esto es, la indecibilidad entre ilusión y realidad (*betwixt and between*), por medio de alteraciones de la proxemia espacial, en búsqueda de distintas reacciones para provocar a los espectadores.

En suma, lo anterior ha ido posibilitando positivamente en esta investigación la comprensión del fenómeno de la colaboración actor - espectador, sin embargo, se reconoce que para la comprensión total y acabada del problema el taller realizado no fue suficiente, en mayor medida causado por la reducida cantidad de sesiones que impiden entender el fenómeno en toda su magnitud por la evidente falta de datos. Pero, como se decía antes, los descubrimientos consignados anteriormente igualmente entregan la certeza de la posibilidad de un entendimiento y desarrollo más completo del tema en cuestión, que permitiría articular los primeros esbozos de una *metodología de la vinculación*, herramienta útil de aplicar considerando el panorama actual del teatro de cartelera chileno y lo que se estudia en escuelas de teatro actuales. Bastante disímiles, me atrevería a decir.

Reforzando lo anterior, en la actualidad existe un desfase entre la formación en las escuelas de teatro (ortodoxo) y lo que ocurre hoy en día en la práctica artística. Al encontrar y articular metodologías de enseñanza en las escuelas de teatro, donde se trate el problema del nexo activo entre actor-espectador y *situación*, de manera complementaria a la formación del estudiante en técnicas tradicionales, estaríamos

preparando actores para escenificaciones vinculatorias con el espectador desde la misma escuela de teatro, lo que derivaría en profesionales con base práctica en la interpretación abierta y con posibilidades de pensar el teatro desde una perspectiva aún más amplia en relación al marco curricular que hoy se enseña. Si los profesionales de hoy intuitivamente han buscado distintas formas de relacionarse con los espectadores y en donde podemos apreciar interesantes propuestas, entonces ¿qué futuro podríamos esperar si los estudiantes recibieran tempranamente herramientas vinculatorias que luego podrían (o no) utilizar y, por supuesto, hacer crecer?

Estas técnicas deberían llegar a consolidarse como una buena herramienta para los futuros actores que buscan “[...] más las maneras de relacionarse que con las maneras de crear mundos”. (Lehmann, 2011, pág. 329). Y este es quizás el inicio de esa posibilidad para poner a prueba el *fenómeno* en ensayos, escenarios y poder acercarse nuevamente al oficio actoral perteneciente a la más exitosa tradición del teatro chileno, un retorno al oficio del comediante.

VI. Bibliografía

- Alvarado, R. (2 de Abril de 2014). La Resentida: El triunfo de los punks del teatro chileno. *The Clinic*.
- Araújo, A. B. (2011). *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación = Rethinking dramaturgy: errancy and transformation*. Murcia: CENDEAC.
- Banu, G. (2008). De Espalda y de Frente. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano*, 02-09.
- Consuelo Morel, R. C. (2009). Hipermodernidad : moda y simulacro : estrategias de simulación (en un contexto país) para un fenómeno global. *Apuntes*, 124-137.
- Féral, J. (2004). Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras. En J. Féral, *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras* (pág. 221). Editorial Galerna.
- Fernández, A. I. (2006). *La Comedia del Arte: materiales escénicos: Antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos de los cómicos del arte*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA EDITORES.
- Gómez-Peña, G. (2005). En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, 199-226.
- Johnstone, K. (1990). *Impro. Improvisación y el teatro*. Santiago: Cuatro Vientos Editorial.
- José A. Sánchez, Ó. C. (2011). *Repensar la dramaturgia: Errancia y transformación*. Murcia: Centro Parraga, CENDEAC.
- Kalawski, A. (2015). *Falso mutis: oficio de actores en la "época de oro" del teatro chileno 1910-1947*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Konijn, E. (2003). Emociones del actor. Teoría de las emociones-tareas. *Conjunto*, 62-75.
- La re-sentida. (4 de Junio de 2015). Un país en tela de juicio – entrevista con la compañía de teatro chilena La ReSentida. (L. Couderé, Entrevistador)
- Layera, M. (2009). Simulacro: algo huele a podrido en el templo de las musas. *Apuntes*, 36-41.
- Le Breton, D. (2005). De los sentidos al sentido: una antropología de los sentidos. En D. L. Breton, *Cuerpo Sensible* (págs. 37-64). Santiago: Metales Pesados.
- Lehmann, H.-T. (2011). Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después. En A. B. Araújo, *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación* (págs. 309-329). Murcia: Cendeac.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Morel, C., Canales, R., & Castillo, H. (2009). Hipermodernidad : moda y simulacro : estrategias de simulación (en un contexto país) para un fenómeno global. *Apuntes*, 124-137.
- Muñoz, A. (20 de Julio de 2015). *El Clarín, firme junto al pueblo*. Recuperado el 26 de Febrero de 2017, de El Clarín, firme junto al pueblo: <http://www.elclarin.cl/web/noticias/cultura/16318-chilenos-en-toronto-defienden-memoria-de-allende-ante-obra-teatral-que-lo-ridiculiza.html>
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Schechner, R. (1988). *El teatro ambientalista*. México: ÁRBOL EDITORIAL S.A.
- Stanislavski, C. (2006). *Un actor se prepara*. México, D.F: Diana .