



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
MAGÍSTER EN ARTES

ESTRATEGIAS DE ESCENIFICACIÓN POSMODERNISTAS CON CITA
AL ROMANTICISMO: AUTOCONSCIENCIA, EXPOSICIÓN DE LOS
DISPOSITIVOS DE REPRESENTACIÓN, ESQUIZOFRENIA Y PASTICHE
EN LA OBRA *LAS COSAS TAMBIÉN TIENEN MAMÁ* (2012)
DE LA COMPAÑÍA DE TEATRO LA MONA ILUSTRE

Por

MONSERRAT ELEONORA CABRERA LUCERO

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al grado académico de Magíster en Artes, mención en Estudios y Prácticas Teatrales

Profesora Guía:

MARÍA VERÓNICA DUARTE LOVELUCK

Diciembre, 2018

Santiago, Chile

© 2018, Montserrat Cabrera Lucero

© 2018, Montserrat Cabrera Lucero

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 autora.

Dedicada a Manuel Gilberto Cabrera Losada,
mi amado y hermoso padre, que me apoyó hasta el final de su vida,
y que partió rumbo a las estrellas exactamente el mismo día
que mi autor favorito de este estudio, Peter Bürger.

AGRADECIMIENTOS

Gracias al esfuerzo de mi familia por brindarme Educación, acompañarme y apoyarme siempre, en especial a mi hermana Norma, quien me guió hacia adelante en los momentos más difíciles, y a mi mamá, Norma Lucero Rambaldy, que con su entusiasmo y creatividad me dio ánimos y confianza;

A mi querida tía, ahora en las estrellas, Teresita de Jesús por sus consejos sabios y cariño incondicional;

A mi querida amiga Tiarella Moreira, que gracias a sus consejos y apoyo logró darme impulso y sentido de perseverancia;

A mi querida amiga Macarena Navarrete, por acompañarme y apoyarme en todo el proceso;

A don Juan Radrigán, que desde las estrellas me sigue diciendo “¡Escribe!”;

A Coca Duarte, por ser más que una profesora guía, más bien una maestra que se dirige hacia la subjetividad del o la estudiante y la hace crecer;

A María de la Luz Hurtado, mi otra maestra que siempre ha creído en mí y me ha potenciado en múltiples niveles;

Al profesor Ignacio Villegas, con quien la reflexión sobre el arte y la cultura se convierte en experiencia;

A todos quienes conforman la Escuela de Teatro UC, por su generosidad y disponibilidad para acoger inquietudes y requerimientos investigativos;

A todos quienes conforman el Programa de Posgrado en Artes UC, por creer en este proyecto de investigación y darme todas las facilidades para continuar;

A la compañía de teatro La Mona Ilustre por abrirme la puerta a su mundo.

RESUMEN

Esta investigación plantea cinco estrategias de escenificación para la obra *Las cosas también tienen mamá* (2012) de la compañía La Mona Ilustre, a partir de las nociones acotadas de autorreflexividad teatral, autoconsciencia romántica, montaje y posmodernismo. Su objetivo es delimitar y profundizar conceptualmente aspectos relevantes del trabajo de una compañía que pertenece al ámbito del teatro familiar, que usa múltiples técnicas y estéticas, como la manipulación de muñecos y marionetas, y del dispositivo escenográfico de forma expuesta, con actores caracterizados a la vista, así como la traslación de usos cinematográficos al lenguaje teatral, en historias ficticias de finalidad emotiva. Para el plano de la ficción propongo estrategias de autoconsciencia romántica, que dan cuenta de los conceptos de subjetividad independiente hegeliana, autorreflexión schlegeliana, de los fenómenos del teatro en el teatro y puesta en abismo, los cuales evidencian el auto-crecimiento subjetivo del personaje protagónico. Las estrategias del plano de la representación evidencian que la subjetividad, la memoria y los afectos son expuestos inorgánicamente en los dispositivos montados de personaje y escenográfico, lo que da cuenta de un funcionamiento independiente entre los planos de ficción y representación, así como la ruptura de la ilusión, pero no así de la ficción. A su vez, este marco ficticio permite conexiones particulares entre ambos planos, por medio del cambio de las funciones, usos y significados de los elementos escénicos. Por último, se evidencia la operación de neutralización temática y de procedimiento inorgánico globalizado, que plantea un cruce estético-ideológico posmodernista con cita al romanticismo.

Palabras clave: estrategia de escenificación, autorreflexión, autoconsciencia romántica, teatro en el teatro, puesta en abismo, montaje, posmodernismo, esquizofrenia y pastiche.

ABSTRACT

*This research proposes five strategies of staging for the play *Las cosas también tienen mamá* (2012) of La Mona Ilustre company, based on limited notions of theatrical self-reflexivity, romantic self-consciousness, montage and postmodernism. Its objective is to delineate and conceptually deepen relevant aspects of the work of a company that belongs to the field of family theater, which uses numerous techniques and aesthetics, such as the manipulation of puppets and soft toys, and of the scenographic device in an exposed way, with characterized actors to the view, as well as the translation of cinematographic uses to the theatrical language, into fictional stories of emotional purpose. For the fiction plane, I propose strategies of romantic self-consciousness, which give an account of the concepts of independent Hegelian subjectivity, Schlegelian self-reflection, of the phenomena of theater in the theater and *mise en abyme*, that show the subjective self-growth of the protagonist. The strategies of the representation plane show that subjectivity, memory and affects are exposed inorganically in mounted devices of character and scenography, which accounts for an independent functioning between the planes of fiction and representation, as well as the rupture of the illusion, but not of the fiction. At the same time, this fiction framework allows particular connections between both planes, through the change of functions, uses and meanings of the scenic elements. Finally, the operation of thematic neutralization and globalized inorganic procedure, which poses a postmodernist aesthetic-ideological intersection with quote to romanticism, is evident.*

*Keywords: strategy of staging, self-reflection, romantic self-consciousness, theater in the theater, *mise en abyme*, montage, postmodernism, schizophrenia and pastiche.*

Contenido

INTRODUCCIÓN	9
Motivaciones	9
Planteamiento del proyecto de investigación	14
Objeto de estudio.....	18
Pregunta de investigación y objetivos.....	22
Metodología	23
Orden de la tesis	28
I.- LA MONA ILUSTRE	30
1.- Historia de la compañía, su metodología de trabajo y sus cinco obras hasta la fecha	30
2.- Construcción dramática de <i>Las cosas también tienen mamá</i> (2012).....	48
II.- ELEMENTOS DEL ROMANTICISMO, LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS Y EL POSMODERNISMO	52
1.- Autoconsciencia en el lenguaje teatral: metateatralidad, autorreferencialidad y autorreflexividad	52
2.- Autoconsciencia romántica primigenia y algunas de sus formas de manifestación artística	61
3.- Valores burgueses en el Arte	73
4.- Vanguardias Históricas: la autocrítica en el Arte	79
5.- Posmodernismo, esquizofrenia y pastiche en Frederic Jameson (1992)	87
III.- ESTRATEGIAS DE ESCENIFICACIÓN DE ROMANTICISMO POSMODERNISTA: AUTOCONSCIENCIA, EXPOSICIÓN DE LOS DISPOSITIVOS DE REPRESENTACIÓN, ESQUIZOFRENIA Y PASTICHE EN LA OBRA <i>LAS COSAS TAMBIÉN TIENEN MAMÁ</i> (2012).....	92
1.- Autoconsciencia romántica y elementos autorreflexivos dentro de los márgenes de la ficción	92
1.1.- Estrategias de posicionamiento del personaje autoconsciente frente a su recuerdo.....	93
1.2.- Estrategias de multiplicidad de versiones en los personajes.....	109
2.- Exposición de los dispositivos de representación y posmodernismo	116
2.1.- Estrategias de manipulación expuesta del dispositivo personaje.....	120
2.2.- Estrategias de manipulación expuesta del dispositivo escenográfico.....	136
2.3.- Estrategia posmodernista	148

CONCLUSIONES153
BIBLIOGRAFÍA159

INTRODUCCIÓN

Motivaciones

Esta investigación nace de la inquietud por analizar el trabajo escénico de la compañía de teatro La Mona Ilustre, la cual crea un teatro de imagen, basado en el trabajo del actor, el gesto y la manipulación de objetos. Entre estos últimos destacan muñecos y marionetas, acompañados de utilería y vestuario mayormente de las décadas de los años '20 y '30, enmarcados en estructuras escenográficas de madera. Conjugan la creación de planos cinematográficos –sin bambalina—, es decir, con todos los movimientos en escena, también de sus estructuras escenográficas, sin que los actores caracterizados desaparezcan, y sin usar nuevas tecnologías. Con respecto a las temáticas que abordan, estas conciernen a historias íntimas y sencillas del ser humano, como los integrantes de la compañía expresan. Lo que tienen en común sus cuatro primeros montajes es que estas historias giran en torno a personajes solitarios y autoconscientes, quienes exponen sus motivaciones, descubren o concretan algo sobre sí mismos. En resumen, la apuesta de la compañía es llegar emocionalmente a un público diverso, por medio de una bella y cuidada puesta en escena.

Como espectadora teatral asidua, me encuentro con el segundo trabajo de esta compañía, su obra *Las cosas también mamá* (2012)¹, que me sorprende profundamente, debido a que plantea significados racionales y emocionales de forma sugestiva, con los cuales experimenté una intensa afectación emocional. Esta sorpresa me lleva a emprender, en seguida, una investigación personal, que involucra acercarme a la compañía, ver todas sus obras, entrevistar al director y comenzar a percibir las particularidades de su trabajo. En torno a este existe bastante crítica nacional e

¹ Temporada julio 2013 en sala Sidarte.

internacional en los medios de prensa, en la que abundan aquellos comentarios relativos al aspecto formal, acerca de lo ingeniosa, sorprendente, bella y mágica que es su propuesta estética, tal como resume Pedro Labra, en “una artesanía escénica de gran prolijidad y cuidado nivel de producción” (Labra, 2015, El Mercurio). O como expresa la crítica española, la compañía construye “un teatro de sentimientos, con una bella y sorprendente propuesta estética” (*Dossier de prensa*², web lamonailustre).

Sin embargo, este trabajo artístico no ha sido abordado por el análisis académico. Una razón posible se explica a raíz del camino que ha decidido recorrer la compañía, desde su formación y su autodenominación como “teatro popular de calidad” (Bregante, 2015), como señala Miguel Bregante, el director. En este sentido, tiene puntos en común con el colectivo la Patogallina, debido a que sus integrantes provienen de diversas disciplinas, y los actores, principalmente, de la Escuela Internacional del Gesto y la Imagen La Mancha, donde se imparte el método *Lecoq*. Si bien se diferencian en que la propuesta del colectivo La Patogallina tiene una estética marcada de teatro callejero y apropiación de técnicas circenses, como también que trata temas políticos y de contingencia social, comparten la experiencia de tener un comienzo como “obreros del teatro” (Bregante, 2015), “al margen de los espacios académicos (escuelas de teatro en universidades reconocidas por el Ministerio de Educación) [... y sin promoción] por la política cultural del Estado (no tenían apoyo Fondart)” (Stranger en Cuadernillo, 2008, p. 8) para la producción de sus obras. Además, ambos grupos son llamados por el Teatro UC a realizar una co-producción, en el caso de La Mona Ilustre, con su cuarto montaje, y con financiamiento de su primer Fondart para la creación. Tanto la compañía, como el colectivo la Patogallina “han sido integrados y reconocidos por los estudiosos y la crítica, gracias al valor estético de sus propuestas” (*op. cit.*, p. 5) en cuanto a innovación del lenguaje escénico, a partir de “la voluntad de decir cosas, más bien simples, pero a través de un trabajo de actor riguroso y exigente” (*ibid.*). Trabajo “que no descansa en el

² Este contiene solo críticas de *Los peces no vuelan* (2009), el primer montaje de la compañía.

texto, que es una forma de vida y subsistencia” (*ibid.*). Este enfoque “popular” de ambos grupos teatrales apela y atrae a un público amplio y diverso.

Afortunadamente, el público ha validado el trabajo de La Mona Ilustre, pues, en el conteo de un periodo de ocho años, sus cuatro obras completan 365 funciones, con un total de 51.958 espectadores³. En la consistente presentación de sus primer y tercer trabajos en festivales de teatro, la compañía ha sido galardonada con 14 premios y reconocimientos nacionales e internacionales. Su recorrido incluye todo Chile; Brasil, México, España, Francia, Bélgica, Noruega y Taiwán, el cual se apunta con más detalle en el siguiente capítulo, correspondiente a la historia de la compañía. De esta manera, La Mona Ilustre respalda su trayectoria a partir de su fuerte presencia en los medios de prensa, la validación del público y la obtención del reconocimiento nacional e internacional en diversos festivales de teatro.

En cuanto a su propuesta propiamente teatral, una razón posible para que aún no exista análisis académico en torno al trabajo de esta compañía, la evidencia el teórico y profesor de Estudios Teatrales neozelandés, Christopher Balme (2013), puesto que “en las diversas tradiciones del teatro occidental, el teatro de muñecos siempre ha sido un género relativamente marginalizado y asociado principalmente a las entretenciones para niños” (Balme, 2013, p. 27-8). En el medio teatral chileno, el teatro de marionetas tiene una importante presencia en los festivales de teatro familiar. Además, la promoción que hacen las salas de teatro cuando las compañías tienen temporadas en sala, se basa en invitar al público infantil y familiar. Como expresan los actores Dominga Gutiérrez y Santiago Tobar de la compañía Silencio Blanco, quienes trabajan con marionetas de papel y sin palabra hablada: “en las escuelas de teatro no se pasa el lenguaje de marionetas, al menos en las escuelas donde estuvimos (U. de Chile)” (Bahamondes, 2015, La Tercera). Asimismo, la actriz Aline Kuppenheim, creadora de la compañía Teatro y Su Doble (ex Milagros) señala: “muchos colegas no consideran el teatro de

³ Cifras contenidas en el curriculum de la compañía, facilitado por el director, Miguel Bregante.

marionetas como teatro, pero creo que el nuevo protagonismo que hoy tiene radica en una crisis del lenguaje. El teatro no es solo verbo, desafía a experimentar” (*ibid.*).

De acuerdo a la inserción de *La Mona Ilustre* en este medio, y con el fin de destacar la particularidad de su trabajo, este último se diferencia de las compañías Silencio Blanco y Teatro y Su Doble, en el sentido de que los actores interactúan con los muñecos y marionetas al manipularlos, permaneciendo visibles y caracterizados en escena. Tal como expresa la crítica de teatro Isabel Sierralta (2013), en la obra *Las cosas también tienen mamá* (2012) “destaca [...] el estilo de la manipulación de los muñecos, pues las actrices no pretenden ‘desaparecer’ al ejercer este rol, sino que, manteniendo la expresividad del personaje que cada una encarna, manifiestan una sutil conexión emocional con el muñeco” (Sierralta, 2013, *lecturaviva*). Por lo tanto, el trabajo de *La Mona Ilustre* puede asociarse con compañías como *La Troppa*, *Viaje inmóvil* y *Teatropan*.

Es posible notar que este grupo de compañías chilenas propone la búsqueda de la conexión emocional con el espectador, a partir de una herramienta, que al mismo tiempo provoca una distancia, como bien afirman los actores de la compañía Silencio Blanco:

Hay un prejuicio con las marionetas, a pesar de que con ellas podemos contar grandes historias y hechos históricos. Son una herramienta extraordinaria, porque desconcierta y genera una atracción particular que permite mayor y mejor detención. La marioneta, además, es teatralidad pura, ya que es ilusión en sí misma, por definición. Pero es una doble ilusión [...] pues está recordándonos permanentemente que es ‘de mentira’: un artificio expuesto (Bahamondes, 2015, *La Tercera*).

Con respecto a esto, la distancia con el espectador se produce debido a la exposición material inherente a la técnica de marionetas, a lo cual, la escritora Alejandra Costamagna (2015) agrega que el funcionamiento escénico que propone *La Mona Ilustre* en *Las cosas también tienen mamá* (2012), también responde a la exposición de sus diversos materiales, de esta manera

la frescura del montaje obedece también a la propuesta plástica de la compañía, que incluye una escenografía móvil de madera (excelente trabajo de Eduardo

Jiménez, ex integrante de La Troppa), y a la presencia de marionetas, objetos y peluches que interactúan con los actores en escena. [...] Durante la representación de la historia ficticia vemos también el proceso real, el engranaje de las piezas, la manipulación de las marionetas por los actores y el cambio de los elementos escenográficos. Es decir, las costuras abiertas de la obra. Todas las piezas a la vista y la historia desplegada para seguirla en cada uno de los movimientos. (Costamagna, 2015, Qué pasa)

De esta forma, el despliegue de una historia emotiva creada por los integrantes, en una representación con todos sus elementos a la vista, en una estética nostálgica de teatro de objetos y marionetas, expresan la particularidad más importante del trabajo de la compañía, con respecto a aquellas antes citadas del medio chileno. Esta particularidad puede comprenderse desde su dimensión lúdica, como expresa la crítica de prensa, en el sentido de que la puesta en escena arma un “juego escénico de principio a fin [...] en un agradable encuentro con el teatro contemporáneo, en el que los experimentos sobre el escenario no son un juego incomprensible” (*Dossier de prensa*, web lamonaillustre). Pero desde mi punto de vista, esta particularidad puede abordarse, por un lado, como expresión escénica del concepto de autoconsciencia romántica. Por otro lado, existe la idea de contemporaneidad en este trabajo teatral, o como señala Andrés Kalawski (2015), director artístico del Teatro UC: “*La niña de Canterville*, [cuarto montaje] de la compañía La Mona Ilustre es [...] una obra con amistad entre vivos y muertos con mucha tradición y muchas cosas nuevas” (Kalawski en Programa N° 55, 2015). Es decir, la mixtura entre lo pasado y lo nuevo, en consideración de, por ejemplo, el vestuario y la utilería de las décadas de los años '20 y '30, la multiplicidad de técnicas teatrales –tales como sombra china, muñecos, marionetas y objetos, por mencionar algunas—, las estructuras escenográficas de madera con la composición escénica de planos cinematográficos, me llevan a los conceptos de montaje, posmodernismo y pastiche.

La tensión que existe entre una expansión escénica de múltiples estilos y técnicas, sin la inclusión de nuevas tecnologías; una autorreflexión relativa a la autoconsciencia romántica; y la exposición de los dispositivos de representación; que están al servicio de contar una historia con efectos emotivos, tensionando la idea de ficción y de su relación con la representación, son relaciones conceptuales interesantes

de analizar. Por lo tanto, mi motivación investigativa parte por poner en valor el trabajo de *La Mona Ilustre* en el discurso académico, por las relaciones conceptuales que propone, las cuales resultan, sin duda, de interés para los Estudios Teatrales contemporáneos. En segundo lugar, mi motivación investigativa radica en centrarme en el ámbito procedimental de los Estudios Teatrales, es decir, en el proceso de escenificación de una obra que se destaca por presentar un proceso diverso y de significados sugestivos. Si bien esto último responde al argumento de la obra, no es mi foco abordar las temáticas propuestas, porque creo que estas desvían el análisis hacia otras disciplinas de las humanidades.

Planteamiento del proyecto de investigación

Ahora bien, los conceptos antes mencionados requieren de especificidad y óptica de abordaje. Por una parte, el análisis desde el concepto de posmodernismo apunta al principio de construcción de las obras mediante el concepto de pastiche, como lo plantea Frederic Jameson (1992). Este último es entendido como la combinación de copias o imitaciones de obras de arte y estilos, sin ironía, apropiados por el artista desde el museo imaginario de la cultura global actual (Jameson, 1992 y Vaskes, 2011). El autor, además, explica este principio de construcción desde una sensibilidad esquizofrénica, que repercute tanto en la producción mercantilizada de las obras de arte, como en la relación humana con el espacio y la Historia.

Con respecto al término de autoconsciencia romántica, este lo desligo teóricamente del concepto de autorreflexividad en el teatro, y de la forma del teatro en el teatro, entre otros conceptos, para luego elaborar manifestaciones artísticas de una autoconsciencia primigenia, desarrollada en el Romanticismo. Para esto último utilizaré “Prólogo a *Cromwell*” de Víctor Hugo, algunas ideas de Hegel (en Bürger, 1987) sobre

subjetividad independiente y estética; así como de Schlegel (en Hernández, 2002) acerca de la ironía moderna. Si bien en un comienzo creí que la representación con todos sus elementos a la vista, en la estética de teatro de objetos y marionetas de la propuesta de la compañía podía abordarse a partir del concepto de autorreflexividad, luego comprendí que esta propuesta no alcanza la finalidad de este concepto, entonces opté por entender este fenómeno como montaje y exposición de la técnica de manipulación, enmarcado en los asentamientos artísticos de las Vanguardias históricas. A su vez, la irrupción de estos movimientos en contra de los valores burgueses en el arte y su consecuente fracaso, entregan un precedente para la instauración del posmodernismo, como triunfo de los valores burgueses, y su repercusión en las manifestaciones artísticas ahora mercantilizadas multinacionalmente.

Estas conceptualizaciones serán aplicadas bajo el alero del método de las estrategias de escenificación, planteado por Coca Duarte (2011). Una estrategia de escenificación es entendida como la operación significativa que activa los elementos en escena durante la representación, por la que ha optado el director o colectivo de una obra de teatro. Este método implica que el análisis de una estrategia no divide los elementos significantes de la escena, por ejemplo, en “espacio”, “cuerpo”, etc., sino que los abarca transversalmente, a partir de la idea de que estos “no tienen otra importancia que la de ser elementos en un proceso performativo” (Fischer-Lichte en Duarte, 2011, p. 63). Es decir, que el proceso performativo de la puesta en escena le atribuye el significado a los elementos. Estos, como partes de operaciones significantes transversales en la puesta en escena, desde el punto de vista del método de las estrategias de escenificación, imbrican un proyecto estético, con un ideológico (Duarte, 2011).

Duarte (2011) considera las definiciones de puesta en escena y escenificación de Patrice Pavis y del investigador y docente chileno de artes escénicas y performativas, Andrés Grumann. La primera es definida como “la situación teatral que emerge a través del llevarse a cabo de las situaciones corporales entre actores y espectadores [encerrando el conjunto de la materialidad], en su espacio-tiempo único e irrepetible” (Grumann en

Duarte, 2011, p. 61). Para Pavis es “una representación bajo el aspecto de un sistema de sentido controlado por un director o por un colectivo. (...) Es la organización del teatro para las necesidades de la escena y del público” (Pavis en *ibid.*). Como es posible apreciar, ambos autores se refieren a la puesta en escena en su cualidad de acontecimiento, como también la comprende la investigadora y docente alemana de artes escénicas y performativas, Erika Fischer-Lichte, mientras que Pavis alude a un sistema de sentido, que refiere al proceso de escenificación. Esta última es definida como “un proceso intencional de carácter artístico que persigue establecer un grupo de estrategias (que se pueden cambiar antes y después de la puesta en escena) para poner en escena una ‘obra’” (Grumann en *ibid.*).

El método de las estrategias de escenificación, en tanto lectura transversal de los elementos significantes de la puesta en escena, plantea que las estrategias intervienen en dos planos, el de la ficción, el que está relacionado con el nivel de referencialidad de los elementos; y en el de la representación, en el cual es posible determinar funciones miméticas, de abstracción, o bien, abarcar el término de presentación, como aquel que expone un procedimiento determinado, y por ende, su materialidad (Duarte, 2011). Es decir, que la autora propone una parte del análisis en términos de gradaciones. Estos grados en el plano de la ficción implican diferenciar, primero

si la escenificación pretende crear un mundo cerrado que, independiente del universo del espectador, *refiere* a otro; demostrarle los vínculos entre el mundo creado y su propia realidad, *refiriéndose* tanto a otro como a sí mismo; o realizar una acción presente que no pretenda *referirse* a otra. (*op. cit.*, p. 64)

La autora destaca la función referencial en este plano, señalada por Erika Fischer-Lichte como aquella que “remite a la interpretación de personajes, acciones, relaciones y situaciones, etc.” (en Duarte, 2011, p. 64), así

el nivel máximo de referencialidad sería la generación de una ficción que, según Pavis, es la ‘forma de discurso que hace referencia a personajes y a cosas que solo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador’ (Duarte, 2011, p. 65).

Por otro lado, los grados en el plano de la representación implican diferenciar entre la pretensión de

imitar con exactitud la realidad, intentando reproducir el objeto representado en su complejidad –representación imitativa—; sintetizar al máximo los objetos, entregando una estilización de los mismos –representación abstracta—; o poner en evidencia la materialidad teatral y su ‘carácter artificial y construido’ [presentación] (Duarte, 2011, p. 65).

Más exactamente, la exposición material que significa el término de presentación pone “el acento en la especificidad de la codificación teatral, estableciendo un acuerdo presente con el espectador [...] cuando el actor le muestra o expone un procedimiento determinado” (*ibid.*).

Para la representación abstracta, la autora propone dos formas de estilización de los objetos: la abstracción evocativa y la indicativa. Entonces, la abstracción evocativa “alude de alguna manera al objeto representado, y si bien se lo reduce suprimiendo algunas características, es posible reconocer algunos de sus rasgos” (Duarte, 2011, p. 66). La abstracción indicativa “codifica el objeto por una convención que no forzosamente representa algunos de sus rasgos” (*ibid.*). Ahora bien, “las estéticas modernas sistematizaron estos procesos de estilización ligándolos a un proyecto ideológico absoluto. Sin embargo, como toda convención artística, el vínculo entre uno y otro se debilita –y hasta tensa— con el paso del tiempo.” (Duarte, 2011, p. 65-6). Por ejemplo, el concepto de pastiche de Jameson (1992) propone que los procesos de estilización, al ser reabsorbidos por la cultura (la que forma parte del capitalismo multinacional), dejan de ser críticos y pasan a formar parte del repertorio artístico general.

Como bien expresa la autora sobre su método, “la dificultad de establecer algunas de estas estrategias [...] estriba] en el cruce de [las dimensiones estética e ideológica]” (Duarte, 2011, p. 64). En consideración que este cruce lo abarco desde el concepto de cita, este último lo defino como “la imitación de un estilo, la apropiación de un elemento presente en una obra ajena [...], o, incluso, aunque no necesariamente, la

copia exacta de una creación ajena” (Vaskes, 2011, pp. 64-5). Duarte (2011) propone cinco estrategias relevantes en la práctica teatral contemporánea, como son: de distanciamiento, de extrapolaciones del distanciamiento, de irrupción de lo real, de acontecimiento/experiencia, y de autorreflexividad.

Esta última la desarrolla brevemente, como aquella que “remite a las características propias de lo teatral, y más particularmente, a sus mecanismos escénicos de representación” (*op. cit.*, p. 68). De modo que puede tomar diversas formas, como por ejemplo, la del teatro en el teatro o la de puesta en abismo en el plano de la ficción (Duarte, 2011). En el plano de la representación, la autora identifica dos claves posibles; por un lado, “la problemática (...) de la ‘presencia’ del proceso de la representación en aquello que es representado (arte de la mostración)” (Lehmann en Duarte, 2011, p. 68) inaugurada por el distanciamiento brechtiano; y por otro, la “aparición de un nuevo medio de comunicación [como el cine, que] tiene casi automáticamente como consecuencia que los medios tradicionales (como el teatro...) se pregunten cuál es su especificidad en tanto arte” (Lehmann en *ibid.*) de manera que se vuelven autorreflexivos. Esta estrategia está en el germen de mi investigación, la que desarrollaré mediante conceptos relativos a la autoconsciencia romántica, a las Vanguardias históricas y al posmodernismo.

Objeto de estudio

Las cosas también tienen mamá (2012) es una obra que posee una multiplicidad de técnicas teatrales, las cuales, a primera vista, sirven para potenciar la historia del personaje principal. La escena comienza con las estructuras escenográficas de madera apiladas verticalmente, construyendo una figura alta y cubierta por una tela, que simula ser la falda de una actriz que está sobre esta figura, y que luego descubre. Debajo de

estas estructuras apiladas, en un pequeño espacio debajo de una mesa, trabaja *Juliette*⁴ timbrando cartas, cuando ve que una de estas está dirigida a ella. En la dinámica con las voces que representan a sus compañeras de trabajo, *Juliette* se muestra como un personaje solitario y apático, que niega su historia familiar. La carta contiene la noticia de la muerte de su madre, por lo que el personaje, al modo de *A Christmas Carol* de Charles Dickens, emprende un viaje a su casa de infancia, el cual termina convirtiéndose en un recorrido por su historia familiar. Constantemente, cuatro actrices mueven las estructuras escenográficas de madera, muñecos y marionetas; utilizan la técnica de sombra china con el foco a la vista; usan un megáfono para ciertos parlamentos; el vestuario, así como la utilería pertenecen mayormente a las décadas de los '30 y '40.

Con respecto a los personajes, dos actrices caracterizadas encarnan a *Juliette* y Julieta, acompañadas de dos actrices más, quienes encarnan a Ruth, la madre, y Moncha, la abuela. Las cuatro actrices interactúan con dos marionetas, que representan a los personajes masculinos: Sebastián, el padre de *Juliette* y Pedro Santos “el cojo”, su amigo de infancia. Las marionetas tienen la particularidad de estar divididas en dos partes: torso y piernas, entonces las actrices a veces manipulan ambas partes por separado. Además, las mismas cuatro manipulan muñecos de peluche para representar las pesadillas de *Juliette* sobre las peleas maritales de Ruth y Sebastián, hasta la presunta muerte de este en manos de ella. De la misma manera y con una pequeña muñeca que representa a *Juliette*, las actrices narran el viaje inicial hacia su casa de infancia, en medio de una tormenta. Esta muñeca también es utilizada cuando el personaje quiere irse de esta casa, de manera que, cuando Pedro la detiene y la incentiva a seguir recordando, el diálogo ocurre entre la marioneta y la muñeca.

La obra también propone simbolismos, por ejemplo, la verticalidad de la escenografía, que, en la escena inicial, corresponde a la falda de la actriz caracterizada de *Juliette*, y además, hay ciertas acciones que se llevan a cabo sobre las estructuras de

⁴ Para diferenciar a los personajes en sus distintas etapas, utilizaré la misma estrategia que el texto dramático, que nombra *Juliette* a Julieta adulta y Julieta a Julieta niña.

madera, es decir, que las actrices se encuentran en altura, por sobre el suelo del escenario. En otros momentos, el interior de la casa de infancia de *Juliette* está situado en la zona frontal del escenario, mientras que más atrás hay una fachada de una pequeña casa roja, que en otros momentos es utilizada como parte del interior de la casa. Es decir, hay un descalce espacial entre las ubicaciones en la representación, con respecto a la vida real. Asimismo, la pieza y/o cama de *Juliette* corresponde a un baúl que se sitúa en distintos lugares del escenario, es también representada como sombra china, y mediante la alfombra del piso, que es la ropa de cama con la que se cubre Julieta, más una pequeña cabecera y piecera de madera que entre las actrices sostienen por delante y por detrás de su cuerpo.

Otra forma de simbolismo es la alusión a motivos del agua y el mar, como por ejemplo cuando Sebastián le narra a Julieta un cuento llamado “El tesoro de la sirena”, en presencia de Ruth y Moncha, por lo tanto, Julieta, con un barco de juguete, navega por las olas representadas por la alfombra en movimiento, la que a su vez, representa la ropa de cama, puesto que tiene las cabecera y piecera por delante y por detrás de su cuerpo. Cuando Moncha muere, hay desplegada una gran vela de barco, así también, cuando Pedro Santos menciona el mar, las dos partes de la marioneta se separan y simulan el vaivén de las olas. Por otro lado, la actriz caracterizada de Julieta hace burbujas de jabón cuando la abuela es bañada en un coche de bebé y usa una sombrilla muy pequeña para cubrirse, mientras cuenta su desoladora historia marital; también hay burbujas cuando Moncha muere.

La historia está contada a través de tres planos de ficción (presente, pasado y pesadilla), configuración que exige la pregunta por la representación escénica de estas tres propuestas narrativas, con respecto a las estrategias de escenificación a analizar. Por medio de *Juliette* se fusionan los tres planos, porque es el único personaje que se enfrenta a las otras dos realidades, siendo explícitamente consciente. En el primer plano aparece en su trabajo o interactúa con Pedro Santos, en el segundo observa a, o interactúa con los personajes de Ruth, Moncha y Sebastián, mientras que en el tercero

observa a, e interactúa con muñecos de peluche. Además, los personajes (a excepción de Pedro Santos) se enfrentan a su versión diminuta, es decir, a pequeñas muñecas y a los mismos peluches, que son manipulados por las actrices.

Aparecen también elementos del lenguaje cinematográfico, realizados de forma teatral. En el primer plano, cuando *Juliette* lee la carta de defunción de la madre, aparece Ruth abriendo una ventana, y gracias a la iluminación, esta es percibida como una imagen, que pronto se funde a negro. En el segundo plano, el salto temporal que implica ir del presente a la escena del pasado, es propio de la técnica cinematográfica, más exactamente a la categoría de montaje. Por último, el tercer plano, realizado a partir de la manipulación de osos de peluche, se puede interpretar como un microplano cinematográfico.

Como es posible apreciar, la aplicación del concepto de pastiche (operante en la posmodernidad) resulta idónea, en relación al uso de diversas técnicas teatrales, que incluye la interpretación de usos cinematográficos primitivos, y referencias a estéticas de décadas pasadas. Asimismo, es idónea la categoría de montaje, como fijación de sentido a partir del ajuste de fragmentos en una obra (que nace con el cine y las Vanguardias históricas). Por otra parte, si bien la subjetividad es presentada en una materialidad dispersa, continúa existiendo una clara singularidad en el personaje, por lo tanto, las nociones de subjetividad romántica y la autoconsciencia resultan idóneas, y en un sentido acotado, la fragmentación subjetiva y la esquizofrenia posmoderna.

La continua presentación del funcionamiento escenográfico y de la manipulación de muñecos y marionetas, con las actrices caracterizadas y visibles, abre ciertas interrogantes, tales como ¿Qué implicaría que determinada actriz caracterizada manipule la marioneta de Sebastián o Pedro Santos, en determinada escena; habría una correlación entre ambos personajes? ¿Por qué se utiliza el megáfono en determinados parlamentos, y por qué existe un parlamento de Sebastián declamado por las tres actrices del segundo plano? ¿Qué significado tiene la división de las partes de las marionetas de Sebastián y Pedro, en relación a la escena y el parlamento declamado en ese determinado momento?

¿De qué manera la exposición de la técnica de manipulación de muñecos y marionetas, y de manipulación del dispositivo escenográfico se relacionan con el contenido de la historia, con la particularidad del dispositivo escenográfico y con el efecto emotivo de la obra?

Ahora bien, la versión de la obra que será analizada corresponde a las funciones visitadas los días Sábado 27 de julio de 2013 en la Sala Sidarte; y el Domingo 26 de julio de 2015 en el GAM, en el contexto del Famfest. De acuerdo a esta versión, trabajé con el vídeo de la obra completa, grabado en el Teatro del Mercado (Zaragoza, España) por la Truca Studio, en noviembre del año 2013; así como el texto dramaturgico, ambos facilitados por los integrantes de la compañía. Debido a que la compañía trabaja construyendo la escena y la dramaturgia de forma paralela e incluso retrospectiva, el texto no es exacto en todos los diálogos expresados en la escena, por lo tanto, mis citas las complementaré con lo que aparece en el vídeo.

Pregunta de investigación y objetivos

¿Cuáles son las estrategias de escenificación de *Las cosas también tienen mamá* (2012) de la compañía La Mona Ilustre, a partir de las nociones acotadas de autorreflexividad, autoconsciencia romántica, montaje y posmodernismo?

El primer objetivo general de esta investigación es delimitar y profundizar conceptualmente aspectos relevantes del trabajo de la compañía La Mona Ilustre. Del cual se desprenden dos objetivos específicos: el primero consiste en levantar y mantener investigación teórica en torno a propuestas teatrales del ámbito del teatro familiar; y el segundo, en establecer la equivalencia de las técnicas del teatro de marionetas y el uso

de técnicas como el teatro de muñecos y sombras chinas, históricamente consideradas como “menores”, con respecto a aquellas técnicas “mayores” o canónicas.

El segundo objetivo general de esta investigación es analizar la idea de ficción que se establece mediante el uso de estrategias de escenificación de autoconsciencia, en relación a las estrategias de exposición de los dispositivos de representación y posmodernismo en el plano de la representación, prácticas que han sido utilizadas justamente para romper la idea de ficción y la construcción de las unidades del teatro dramático, tales como las nociones de historia y personaje.

El tercer y último objetivo general es analizar la relación entre ficción y representación de *Las cosas también tienen mamá* (2012), y su función con respecto al proyecto estético-ideológico de la compañía La Mona Ilustre, manifestado en esta obra.

Metodología

Esta propuesta investigativa se proyecta desde las interrogantes de María de la Luz Hurtado (2010a) acerca del “hoy” y “desde quién” se ejerce una crítica de arte. Es decir, de la resignificación que hace el o la investigador(a) desde su “hoy” particular, y desde su biografía. Como expresa la autora, “esta vivacidad del presente la podemos imaginar operante en los diferentes tiempos históricos, pero según mi propia experiencia, en cada uno de ellos desata áreas de estremecimiento, énfasis, implicancias muy concretas en los sujetos que la experimentan.” (Hurtado, 2010a, p. 104) Es decir, que en términos contextuales, en esos “cambiantes ethos colectivos del sistema artístico,

social y académico” (*op. cit.*, p. 105), el hoy posmoderno ofrece ciertas/múltiples⁵ pautas de lectura.

En el hoy, en medio de “contaminaciones múltiples”, en palabras de María de la Luz Hurtado, se eleva el paradigma crítico-ideológico-dialógico en que se enmarcan epistemológicamente el conocimiento y las metodologías investigativas de mediados del siglo XX. Este paradigma parte de la teoría crítica planteada por la Escuela de Frankfurt y su mirada hacia el investigador y su contexto, mientras que se van desarrollando los movimientos postestructuralistas deconstructivos, de la mano de Derrida, que buscan deconstruir las estructuras de poder, emanadas del capitalismo. El pensamiento crítico y autoconsciente permite el acceso a las ideologías subyacentes de los sucesos, así como el giro dialógico de las Ciencias Sociales, en que se pone el énfasis en el diálogo social que implica la investigación crítica, dándole un lugar preponderante al lector/espectador, como constructor de sentido. Paralelamente, en el ámbito de las Artes y la Cultura, la realidad y los mecanismos industrializados han adquirido un espacio eminente en sus producciones. Walter Benjamin inicia la discusión en torno al predominio de la reproducción, por sobre la representación en la producción artística y cultural.

A partir de las consideraciones anteriores del hoy, planteo mi mirada de espectadora-investigadora de teatro, a la manera de Dubatti, para poner en evidencia el “desde quién” a partir de las vicisitudes de mi camino, en base a la creencia de que la práctica, tal y como se desarrolla, con sus hallazgos y el reconocimiento de las equivocaciones, tiende a convertirse en un componente teórico de la propuesta investigativa en sí, promoviendo aperturas epistemológicas. De modo que me adscribo con convicción a la recomendación de Hurtado (2010a), cuando expresa: “Mejor, entonces, trabajar [...] explicitando las condiciones de producción teóricas y metodológicas, epocales y contextuales, identitarias y subjetivas del investigador o

⁵ Lo escribo así para evidenciar la idea de que es cierto que la Posmodernidad se define desde lo múltiple, pero de todas formas creo que hay paradigmas y temas de interés que prevalecen en las discusiones, siempre pertenecientes a contextos determinados. Idea que se condice con el “hoy” expresado por María de la Luz Hurtado (2010a).

crítico” (Hurtado, 2010a, p. 105) en esa revitalización y re-situación de su lectura de viejos textos o conceptos, y de la re-constitución de esta, que hace el lector (*op. cit.*).

Es así como resulta necesario referirme a mi trayectoria para este cometido. Soy Licenciada en Letras, y el trabajo que he realizado desde el año 2010 ha girado en torno a la docencia en Lingüística aplicada (Desarrollo de habilidades de lecto-escritura académicas) para alumnos, en su mayoría, de Pedagogía. Dentro de este Programa de Magíster, me percaté de mi falta de comprensión acerca de los desafíos de lenguaje y pensamiento, más allá de lo lingüístico y de cualquier sistema semiótico, que la disciplina teatral implica. A partir de estos cuestionamientos disciplinares, que me parece pertinente señalar, al estar en estrecha relación con el proceso histórico del nacimiento de los Estudios Teatrales, en diferenciación de los Estudios Literarios y Lingüísticos, es que comienzo mi inmersión al lenguaje teatral, de la mano de la compañía de teatro La Mona Ilustre.

De acuerdo a la definición de disciplina de Charles Bazerman (2013), lingüista y académico del Departamento de Educación de la Universidad de California, esta consistiría en un “conjunto de lentes mágicas” que modelan la forma de ver el mundo, desde un foco particular⁶. Estas lentes de lingüista me han hecho comprender el mundo desde el foco de las palabras, es decir, que la existencia humana está contenida en el lenguaje, por lo tanto, la forma de acceder al mundo o interpretarlo equivale a la cantidad de discursos que existen sobre él, desde la inmaterialidad del mundo de las ideas. De modo que mi experiencia analítica se desarrolla dentro de las culturas letradas, entonces mi primer desvelamiento corresponde a que mi pensamiento es, en mayor parte, intertextual e interdiscursivo. La filiación lingüística sistémico funcional (LSF) se

⁶ Elegí esta definición por su carácter ilustrativo. De otro modo, una definición mayoritariamente consensuada, en cuanto construcción de conocimiento, sería la siguiente: “Una forma de pensar sistemáticamente la realidad [... que comprende] un determinado dominio material (objetos sobre los cuales trata la disciplina); un ángulo según el cual una disciplina considera el dominio material; su nivel de integración teórica a través de conceptos fundamentales y unificadores; los métodos y procedimientos propios que permiten captar los fenómenos observados; los instrumentos de análisis [...]; las aplicaciones prácticas de la disciplina, expresadas en alguna actividad profesional o en una tecnología; y, por último, cada disciplina se ha configurado teniendo en cuenta su lógica interna y los factores externos que han influido en ella” (Ander-Egg en Domínguez, 2002, p. 209).

enfoca hacia el uso que hacen las personas del lenguaje para representar sus visiones de mundo, sus formas de relacionarse y sus modos para construir los significados, de acuerdo a propósitos comunicativos en y para determinados contextos sociales y culturales. Este enfoque sociosemiótico, y particularmente el término “sociosemiótico”, se define desde su preocupación por estudiar las opciones que hacen los hablantes de una lengua, en sociedad. Y qué es una lengua: un código o sistema de signos. Por otra parte, este código, en términos ontológicos, *nunca* cambia, sino que cambian los usos y sus contextos; entonces, mi pensamiento es de orden semiótico, puesto que analizo, en su mayoría, composiciones basadas en signos inalterables (códigos de la lengua española, en salvedad de creaciones de nuevos conceptos, préstamos de otras lenguas, etc.). Igualmente, el análisis sociosemiótico propiamente tal, lo llevo a cabo desde la misma herramienta semiótica (español de Chile y sus inclusiones), poniendo en práctica un metalenguaje.

Algo muy distinto ocurre con la disciplina teatral, que comprende el mundo desde el multifoco teatral, entonces, además de contener la inmaterialidad de los discursos, contiene la materialidad que la define, como la visualidad, la sonoridad, el vínculo presencial, etc., y desde diversas perspectivas. La Semiótica teatral, como “subdisciplina de la teoría general de la semiótica, desarrollada en el siglo XX [...] puede ser considerada como la primera gran teoría general del teatro que trata de comprender todos los aspectos del medio, y no sólo uno o dos” (Balme, 2013, pp. 138-144). Esta nace de una teoría sobre el lenguaje, específicamente, de la teoría del signo lingüístico de Ferdinand de Saussure, padre de la Lingüística y la Semiótica⁷, por lo tanto, ocurre una transferencia de “términos lingüísticos, para hacer referencia a fenómenos no verbales” (*op. cit.*, p. 145), que no logran comprender la naturaleza ni los alcances del fenómeno teatral. Por esto, varios sectores de los Estudios Teatrales han criticado a esta subdisciplina, así como a los estudios de otros campos, que focalizan segmentos de la escena. En términos semióticos, cada espectáculo o acontecimiento

⁷ La Semiótica se convirtió en multidisciplina aplicada a distintas áreas de la expresión cultural (*op. cit.*, p. 144).

teatral generaría un código o sistema de signos particular, debido a la movilidad y polifuncionalidad de los signos teatrales. Balme (2013) explica que, si “cada signo teatral puede ser reemplazado por otro signo o clase de signos [...] por movilidad [se entiende] que el signo en escena no está ligado, de ninguna manera, a sus contrapartes del mundo [real]” (p. 141); mientras que “la polifuncionalidad de los signos teatrales se refiere al hecho de que ciertos signos particulares pueden cambiar realmente de función, durante una performance.” (*ibid.*) De ahí que una investigación inscripta en los Estudios Teatrales siempre va a aportar una lectura particular de signos móviles y polifuncionales, y casi siempre, una propuesta metodológica única.

Otra de las particularidades de la disciplina teatral que me gustaría destacar, es su composición epistemológicamente transdisciplinaria. De acuerdo a ello y a mi biografía académica, el paso de un pensamiento semiótico a uno teatral/performativo, supone el largo trecho de unas lentes unifocales, a unas multifocales. Esto es, desde la atención racional centrada en la palabra y los signos por separado, hacia una de “espectador[a]-laboratorio de percepción” en su “propia experiencia convivial autoanalizada” (Dubatti en Rodríguez-Plaza, 2014, p. 194), que ejerce una “acrobacia perceptual” de varios ejes (Ubersfeld en *op. cit.*, p. 201). Resulta un desafío extrapolar elementos de la escena y de las teorías, para relacionarlas en un análisis autolimitado por el o la investigador(a). Como ocurre con la mayoría de los modelos de análisis, por lo menos en Lingüística, estos incluyen el ordenamiento del objeto de estudio, es decir, que incluyen la forma de abarcar el objeto, de seccionarlo y de cómo proceder por fases en el análisis. En la disciplina teatral es fundamental esta diferencia a la hora de investigar, porque los métodos no pueden incluir lo señalado, debido a la naturaleza de los objetos de estudio artísticos, como se desprende de lo anterior. Es decir, que el o la investigador(a) debe construir el objeto de estudio, así como direccionar constantemente su metodología de análisis.

Es un traslado disciplinar de gran complejidad, así como de un enorme y profundo enriquecimiento a la percepción y práctica investigativa. Para completar este

situarme como investigadora emergente de los Estudios Teatrales, llego al origen de mi relación con el Teatro. Primero, como espectadora apasionada y asidua, luego, con una incursión como analista dramática –producto de ello es mi tesis de pregrado en torno a *Toda esta larga noche* (1976) de Jorge Díaz⁸, escrita en el año 2007—, después incursiono en la gestión autónoma de dramaturgia⁹ y crítica teatral, y posteriormente, entre los años 2011 y 2013, como asistente de dirección y técnica de varios espectáculos del actor Hugo Medina y su compañía de Teatro La Luciérnaga¹⁰.

Orden de la tesis

A partir de esta mirada, la presente investigación la continúo con la historia de la compañía La Mona Ilustre, destacando su metodología de trabajo y sus cuatro primeros montajes, de forma general y en relación a los temas de investigación propuestos¹¹. En el capítulo I también expongo la construcción dramática de *Las cosas también tienen mamá* (2012).

Luego, en el capítulo siguiente, el marco teórico consta de cinco apartados en los cuales trazo el recorrido desde una breve sistematización para los conceptos de

⁸ Versión como artículo descargable en <http://www.cuadernosdeletras.net84.net/2008/larganoche.pdf>

⁹ Comienzo en el Seminario de Dramaturgia del Teatro La Memoria, impartido por Juan y Flavia Radrigán, el año 2008. Luego escribo y produzco el montaje *Sang Sade*, presentado en la sala Sidarte en mayo de 2009, y escribo el blog de crítica teatral *Carne cruda* (2010), el cual ya no existe en la web.

¹⁰ Fui asistente de dirección del proyecto Fondart Bicentenario *Rey Lear*, dirigido por el inglés Pete Brooks, estrenado en el Teatro UC en marzo de 2011, y del montaje *La lección*, dirigido por Hugo Medina y financiado por la I. Municipalidad de La Granja, estrenado en Espacio Matta en 2012. También fui técnica de las obras infantiles con muñecos *La comedia de las equivocaciones* y *Romeo y Julieta*, dirigidas por Hugo Medina, y presentadas en el Festival Temporales Teatrales y diversos establecimientos culturales y educacionales.

¹¹ Para el uso de las dos entrevistas que le hice al director de la compañía, así como los vídeos de las cuatro primeras obras completas, el texto dramático de *Las cosas también tienen mamá* (2012) y algunos vídeos del proceso de creación de *La niña de Canterville* (2015) en esta investigación cuento con los Consentimientos informados firmados por Miguel Bregante (director de la compañía), quedándose él con una copia de cada uno y siendo debidamente informado acerca de esta investigación.

autoconsciencia, metadrama, autorreflexividad, teatro en el teatro y puesta en abismo, principalmente, para después concentrarme en la autoconsciencia romántica primigenia, a partir de las ideas de Víctor Hugo (1971), Schlegel y Ortega y Gasset (en Hernández, 2002) y Hegel (en Bürger, 1987). Analizo la autoconsciencia en su dimensión de subjetividad autorreflexiva, analítica y melancólica y de cómo estos rasgos se encuentran en la construcción de personajes contradictorios y en la figura del genio romántico. En el ámbito artístico, esta subjetividad autoconsciente logra la liberación de las reglas de composición, lo que en el teatro propicia el desplazamiento desde su atadura a la Literatura, hacia su liberación en tanto Arte.

La posterior liberación universal del medio artístico alcanzada con el esteticismo y el triunfo de la ideología burguesa forman el contexto en el que irrumpen las vanguardias históricas. Estos movimientos, aunque fracasaron en su finalidad, asentaron procedimientos y categorías de análisis, como montaje, inorganicidad y exposición material que abarcaré desde el punto de vista del autor Peter Bürger (1987). En el último apartado de este capítulo establezco el concepto de posmodernismo desde los primeros tres de cinco rasgos, planteado por Frederic Jameson (1992), junto a sus definiciones de esquizofrenia y pastiche, que complemento con especificaciones de Irina Vaskes (2011).

El análisis desarrollado en el capítulo III sigue la lógica historicista del marco teórico y parte desde el ámbito de la ficción, en el que identifiqué elementos autorreflexivos, principalmente relativos a la forma del teatro en el teatro, en conjunto con la propuesta de la autoconsciencia romántica como un ver desde arriba, en tanto autorreflexión de una subjetividad independiente y escindida en el personaje protagónico. Para abarcar estas ideas propongo dos estrategias de escenificación, a decir, de posicionamiento del personaje autoconsciente frente a su recuerdo y de multiplicidad de versiones en los personajes.

En el ámbito de la representación reflexiono a partir de la exposición de los dispositivos de representación desde categorías vanguardistas, como la disposición de medio artístico, la noción de montaje e inorganicidad y los valores burgueses en el Arte.

Trabajo estas ideas a partir de dos estrategias de escenificación desde el concepto de presentación, que consisten en la manipulación expuesta del dispositivo personaje y en la manipulación expuesta del dispositivo escenográfico. Por último, propongo la estrategia posmodernista que absorbe las dos anteriores, desde las cuales analizo sentidos globales de la obra a partir de los conceptos de esquizofrenia y pastiche.

Finalmente, en las conclusiones discuto el proyecto estético-ideológico que profesa la compañía, en especial con esta obra, así como otros asuntos relativos a esta investigación, seguidas de la bibliografía consultada.

I.- LA MONA ILUSTRE

1.- Historia de la compañía, su metodología de trabajo y sus cinco obras hasta la fecha

La propuesta teatral de La Mona Ilustre tiene estrecha relación con la conformación y modo de operar multicultural que tiene la compañía. Sus integrantes precursores son la actriz y gestora cultural francesa Emilie Urbas, junto con el ingeniero en Telecomunicaciones español, Miguel Bregante —que hacía teatro paralelamente, desde el año 1996—, quienes se encuentran en talleres impartidos por compañías de teatro de la ciudad de Zaragoza, en España. Ambos se nutren de una manera de hacer teatro, que experimenta con la diversidad de los lenguajes estéticos y de las técnicas de las artes escénicas, siempre en la búsqueda de conectar con un público masivo. Por ejemplo, uno de sus referentes, con quienes compartieron estos talleres en Zaragoza, es la compañía de Teatro Che y Moche, la que desarrolla un trabajo multidisciplinar para todo público, que fusiona teatro y música, y que investiga “en el lenguaje universal de la

estética” (*Ares Aragón Escena*, web aresaragonescena). Como expresa la directora de esta compañía, Marian Pueo, la célebre frase del cineasta español Luis Buñuel “todo es absolutamente realizable” representa a su trabajo, lo que denota el espíritu vanguardista en el hacer artístico, en tanto superación de las limitaciones materiales e institucionales. Otra compañía con la cual La Mona Ilustre trabaja y entabla amistad es K de Calle Teatro-Animación, la cual busca y desarrolla “toda actividad potenciadora de los espacios abiertos como marco de relación humana, en sus aspectos lúdico y cultural, dedicándose principalmente en la actualidad a la Creación de espectáculos de Teatro de Calle y Teatro infantil-participativo de Calle” (*K de Calle*, web kdecalle).

Además, tanto Emilie Urbas como Miguel Bregante viajan constantemente e incluso viven en diversos países europeos, como España, Francia y Bélgica, nutriéndose del teatro que en aquellos lugares experimentan. Luego viajan a Chile, donde Bregante estudia en la Escuela Internacional del Gesto y la Imagen La Mancha. Por su parte, Urbas tiene el proyecto de montar teatralmente la película *Arizona Dream* de Emir Kusturica, entonces convoca al viajero y multifacético Maestro Nacional de Dibujo (Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano, Argentina) y escenógrafo chileno, Eduardo Jiménez, a quien conoce en el Centro Cultural Matucana 100. Jiménez, con el espíritu de un artista del Renacimiento (Jiménez, web escenografia), como él mismo expresa, de entre sus muchas colaboraciones, trabajó junto a la cía. La Troppa, diseño que se ha emparentado con el trabajo de La Mona Ilustre, de acuerdo a sus estructuras de madera, como juegos de ingenio, y por el uso de lenguaje cinematográfico transpuesto al teatral. Entonces Bregante, recién egresado de la Escuela, convoca a un grupo de compañeros actores, para llevar a cabo este proyecto. Asimismo, le piden asesoría a su profesora de *Construcción dramática*, Andrea Gutiérrez¹², que es actriz (también de la Escuela La Mancha), docente, dramaturga y gestora cultural. De modo que Emilie Urbas, Miguel Bregante, Eduardo Jiménez, Andrea Gutiérrez, junto a los actores Paula

¹² Es también dirigente sindical, pues pertenece al directorio de Sidarte desde el año 2012, y fue presidenta entre los años 2013 y 2017, siendo electa y reelecta. En Septiembre de 2017 se convierte en la primera actriz chilena en ser elegida presidenta de la Federación Internacional de Actores para Latinoamérica (FIA-LA). Información recogida de <https://andregutierrez.cl/about/>.

Barraza, Isidora Robeson y Diego Hinojosa se convierten en los integrantes nucleares de esta compañía. Integrantes que manifiestan por sí mismos la diversidad disciplinar y cultural desde donde potencian su trabajo en las artes escénicas, y que luego se refuerza con diversas colaboraciones para sus distintos montajes.

En el momento en que comienzan a trabajar en el proyecto *Arizona Dream*, en marzo del año 2008, nace la compañía. Como afirma Bregante (2017a), esta película les hace sentido porque “era todo un sueño esto de empezar una compañía” luego de salir de la Escuela. En el proceso de creación le pidieron ayuda a muchas personas, de entre las cuales Mauricio Barría en un ensayo les entregó algunos comentarios. Pronto la película se transforma en el punto de partida de su primer montaje *Los peces no vuelan* (2009), como fruto de un proceso de creación colectiva, en el que abarcan “temas sencillos, como nuestros anhelos, nuestros sueños nos llevan hacia lugares, como luchar con valentía por ellos nos construye, nos conduce” (Bregante, 2015). Estrenan en la sala Jorge Díaz de la Universidad Finis Terrae el 11 de marzo de 2009 y comienzan un circuito de Festivales teatrales por casi todo Chile. Al año siguiente, Bregante vende alrededor de 80 funciones en España, entonces la compañía emprende una gira por todo un año presentándose en festivales teatrales españoles, con financiamiento Fondart ventanilla abierta. De esta manera ganan sus cinco primeros premios¹³, tanto en Chile como en España. Luego, durante los años 2011 y 2012 hacen una gira por España, Chile y Francia (Fondart ventanilla abierta), en la que se adjudican otros cuatro premios en festivales españoles¹⁴. Posteriormente continúan girando por Chile, y en el 2013 logran llegar al Festival TIFA en Taiwán Taipei, Kaoshiung, nuevamente con financiamiento Fondart ventanilla abierta. En 2015 obtienen otro de estos financiamientos para girar por el norte de Chile, y este mismo año se presentan en la Escuela de Teatro HINT en Verdal, Noruega.

¹³ Premio al Mejor Montaje Primer semestre año 2009, Puroteatro.cl (Chile); Premio Mejor Montaje Escénico, Festival de Teatro del Sur, Teatro Facetas (Chile); Premio a la Mejor Actriz: Paula Barraza, al Mejor Montaje y a La Mejor Obra del Certamen Duque de Lerma (España).

¹⁴ Premio a la Mejor Dirección: Miguel Bregante, Premio al Mejor Montaje y Primer Premio del Certamen Arcipreste de Hita-Guadalajara; más el Premio del Jurado del Festival ENCINART-Enciso.

Estos reconocimientos, más la validación del público permiten la existencia de esta compañía, pues, como expresa Bregante: “si nos hubiera ido mal, no existiríamos, seguro, seguro seguro seguro” (2015). Este éxito se debe también a la posibilidad que han tenido los integrantes de mostrar su trabajo a nivel internacional. Como afirma Bregante, viajar les significa, por un lado, solventar económicamente su trabajo –mayor cantidad de funciones—; mientras que por otro, la satisfacción de poder hacerlo gracias a su trabajo, el que es, a su vez, respaldado (2015).

En 2012 crean los montajes *Las cosas también tienen mamá* y *Juan Salvador Tramoja*; y en 2015, *La niña de Canterville*, con su primer financiamiento Fondart de creación. Como una suerte de consagración, en agosto de 2016 el Teatro Mori Bellavista realiza un ciclo retrospectivo, con tres de sus cuatro montajes. En el 2017 ganan Fondart Teatro itinerante, que les permite viajar por todo el año, con sus cuatro montajes por todo Chile. En esta itinerancia introducen la actividad de camerinos abiertos, es decir, que momentos antes de la función, el público tiene la posibilidad de conversar con los integrantes de la compañía, mientras estos se maquillan y alistan. Como refiere Bregante:

lo que podría ser un espacio breve, se convierte en un momento de encuentro. Ya no es ese actor oculto y lejano, en lo alto del escenario, sino que recalamos que estamos trabajando, como todos ellos y queremos ser sus amigos. Aquí el encuentro es fraterno. (2017b)

Esta actividad la seguirán implementando, así como la posibilidad de que el público escriba en la “Bitácora de viaje”.

De esta forma, La Mona Ilustre llega a marzo de 2018 ensayando un nuevo proyecto de concierto-teatro para niños y adultos, junto a la agrupación Inti Illimani Histórico. Este trabajo, llamado Malé¹⁵, cuenta con grandes cambios, respecto de sus

¹⁵ El cual “habla de la diversidad, la mezcla, el encuentro, la migración y el cruce de culturas, y conjuga música y visualidad teatral para celebrar los 50 años de Inti-Illimani Histórico (Salinas, Seves, Durán) y los 10 de La Mona Ilustre” (Facebook de La Mona Ilustre-Compañía de Teatro). Tuvo una marcha blanca a comienzos de junio de 2018 en el Teatro Municipal de San Joaquín, y llevó a cabo su estreno oficial a fines del mismo mes, en el Teatro Municipal de Las Condes.

cuatro primeros trabajos. Para empezar, es dirigido por la actriz Paula Barraza, quien impulsa la colaboración entre actores, músicos, objetos y el público, para realizar diversas claves de la fiesta y el carnaval latinoamericanos. Desde el diseño de Eduardo Jiménez, se encuentran las vestimentas andinas y sombras chinas con paisajes nortinos plagados de ovnis, una gran muñeca con rasgos afrodescendientes, una gran muñeca Catrina y guirnalda de banderines mexicanos, canastos de flores, remolinos y pájaros de madera, así como “monstruos” psicodélicos que se enfrentan, pero que también se intercambian de patas. Claves que van expresando empatía y de cómo se acogen los diversos personajes que están sobre el escenario (entre los actores, los músicos y los muñecos). Por su parte, el público tiene la oportunidad de agitar un pañuelo amarillo o naranja al ritmo de las canciones en vivo, en su mayoría, del álbum *Travesura* (2010). Así, *La Mona Ilustre* celebra una década de hacer teatro “popular de calidad”, como expresa Bregante:

Teatro popular, teatro que llega, que se entiende, que te hace sentir, que supera la barrera de intelectualidad y del escenario, que te llega, que lo entiendes, que empatizas, que te emociona, que te hace reír, que es más masivo, no está dedicado a pequeños grupos como de intelecto o de *elite* intelectual, sino teatro más masivo. Es la idea, pues ya te digo que se hace lo que se puede, pero, es la idea. (2017a).

Por otro lado, la “calidad” se explica como la búsqueda de la perfección en el despliegue de la artesanía escénica. Como es posible apreciar, en los integrantes existe la motivación de estar muy cerca de un público masivo, lo que logran a partir de un proyecto de compañía, que se instala como una forma de vida. Las temáticas de sus montajes son abordadas a través de historias ficticias de personajes sencillos, trabajadores, que manifiestan intimidad, porque estos últimos exponen sus mundos internos en sus dinámicas cotidianas. En términos formales, la investigación escénica gira en torno a una emoción, es decir, a aquella que representa al personaje y a su historia. Esta emoción la pueden llevar a cabo desde los elementos de la escena, apelando a la sensorialidad. Por lo tanto, la representación no es mimética, sino que es presentada a partir de capas poéticas, como señala Bregante

observo, casi de forma empírica, que a través de los objetos, de los movimientos de escenografía, de los espacios, de los colores, de la luz, de los gestos, puedo transmitir esa sensorialidad de forma que la música, más fuerte, muchas veces [transmite más] que solamente con un texto [...] encontramos que muchas veces el silencio comunica de forma extraordinaria, el cuerpo, la música, la luz, [...] es a lo que tendemos naturalmente, a contar a través de todos los elementos narrativos que tratamos de que sean solidarios en el escenario. (2015)

Si bien sus montajes han sido pensados en un comienzo para público adulto, como señala Bregante, estos, a partir de “toda su visualidad, todas sus capas de lúdica y de construcción estética, pues abren incluso un poquito más el espectro e incluyen a mayores capas de edad. Eso lo convierten en más familiar” (2017a). Esto se logra evidenciar en el significado del nombre de la compañía. Por un lado, a partir del abordaje lúdico, tanto de los personajes, como de las puestas en escena, aparece la palabra “mona” con su multiplicidad semántica,

y darle ese punto ‘ilustre’ tenía más ese punto de contraste y esa ironía, porque nosotros nunca hemos sido ilustres de nada, hemos tenido que trabajar de la nada, siempre [...] todo lo hemos sacado adelante, pues con dinero de las giras, o con dinero de las propias funciones, pues me hace sentido la ironía de ‘ilustre’, es como la *Royal Deluxe* (Bregante, 2015).

De esta manera, los integrantes se plantean como obreros del teatro, quienes han ido descubriendo herramientas y metodologías a lo largo de esta trayectoria entrañable, que tal como afirma Bregante: “este proceso de La Mona Ilustre tiene algo de muy lindo, porque es un aprendizaje, porque de verdad, no sabíamos cargar [...] ni siquiera un] baúl, entonces todo han sido metodologías que hemos ido armando nosotros” (2015). El director también enfatiza en la esencia romántica que posee la compañía, primero por la intención de contar historias emotivas, y luego, por mantener a flote el proyecto de la compañía misma, a pesar de todas las dificultades que implican vivir del teatro (Bregante, 2017a, 2015). Uno de sus aprendizajes ha sido delimitar las labores de cada integrante, si bien en sus comienzos optaron por creaciones colectivas. Considerando los cuatro primeros montajes, Miguel Bregante se ha mantenido desde el comienzo como el director, así como Eduardo Jiménez ha estado a cargo del diseño integral de cada uno;

Andrea Gutiérrez se desempeña como productora, y luego como dramaturga en proceso. Esto último supone una propuesta de dramaturgia en la cual

La estructura dramática es el eje, pero como todo narra en escena, no solo las palabras, si nos damos cuenta que algo se está contando de otra forma, a través del espacio, la música o la acción, desaparece el texto. O al revés: si nos damos cuenta que algo debe ser dicho, eso lo vamos mirando en el proceso, en un diálogo muy fluido (Gutiérrez en Programa N° 55, 2015).

Es decir, que el texto se escribe durante o incluso después del proceso de escenificación. Por su parte, tanto Miguel Bregante, como Emilie Urbas y las actrices nucleares de la compañía han desarrollado más actividades dentro de cada montaje. Bregante hizo la iluminación y ha sido el sonidista también en los tres primeros montajes (*Los peces no vuelan*, 2009; *Las cosas también tienen mamá*, 2012 y *Juan Salvador Tramoya*, 2012); Emilie Urbas hizo la asistencia de dirección del primer montaje, participó en el elenco de los dos primeros, y ha sido productora y promotora hasta hoy, si bien más intensamente hasta el año 2015; la actriz Paula Barraza hizo la asistencia de dirección del tercer montaje durante los últimos tres meses del proceso de creación; y colaboró con la utilería de este mismo, la actriz Isidora Robeson.

El proceso de creación de un montaje, que dura aproximadamente un año, lo llevan a cabo sobre una estructura del tipo escaleta, sobre la cual se comienza a trabajar en los ensayos. El equipo extra-escénico, compuesto por el director, el diseñador, la dramaturga, más un músico, y la asistente de dirección (cuando ha habido una), se junta a reflexionar sobre los temas. Paralelamente, el director ensaya junto a los actores en un espacio íntimo, porque los actores, como expresa Bregante,

están involucrando más allá de sentarse a conversar –que a veces también lo hacemos— sino [que a] su cuerpo en el escenario, sus vivencias en el personaje, sus miedos, sus lloros, entonces me gusta que sea un espacio íntimo, no me gusta que esté ahí todo el equipo, todo el rato mirando eso, me gusta estar yo con ellos, contenerlos yo (2015).

El director agrega que, con el paso del tiempo, los actores están abordando cada vez más independientemente a sus personajes.

Entonces, los hallazgos encontrados en estos ensayos son registrados mediante vídeo, para ser vistos por el equipo extra-escénico, que vuelve a reflexionar y a proponer los primeros diseños y textos. A partir de estas primeras propuestas, el director vuelve a ensayar con los actores, y de esta manera se genera un proceso de retroalimentación entre ambas partes. Después, tanto la dramaturga, como el músico y el escenógrafo van en alguna instancia a los ensayos con los actores, hasta ir concretando el proceso de escenificación. Este se basa en la dedicación que se le confiere a la creación de imágenes poéticas, y un ritmo que encarne la emoción que se busca representar, tal como afirma Bregante: “construyo estas imágenes preocupado, preocupadísimo de que el público las entienda o las sienta, porque no solamente es un entendimiento tan racional o del intelecto” (2015). Para esto, Bregante recurre a sus habilidades matemáticas para las posiciones en el espacio, en tanto cómo cuentan esas posiciones, cómo cuenta una diagonal y otra; y también hace “gráficas con valores, con cómo quisiera que andara el público durante el espectáculo. [...] La idea es que una escena tome en el punto exacto donde nos dejó la otra” (Bregante, 2015). Con esto se refiere a cómo construye gradualmente una emoción, a través de la puesta escena, es decir, “si el ritmo es adecuado, la emoción que se construye en el primer momento se solapa con la segunda, entonces va sumando y va creciendo, y ahí se hace un cerro emocional completo” (*ibid.*).

De esta forma, las imágenes poéticas y sus tiempos de desarrollo deben producirse en pos del ritmo global de la emoción que guía el montaje. A veces les resulta difícil a los integrantes analizar las situaciones en que algunas imágenes y movimientos creados deben ser eliminados, porque van en contra de este ritmo global. Una vez terminado el proceso de escenificación, una crítica común que el director les hace a los actores es: “hoy salió la función como con cerritos emocionales” (*ibid.*). De manera que existe un ritmo global estructural, logrado en el proceso de escenificación, y otro que es fluctuante en cada puesta en escena, y que se sigue trabajando, función a función.

La forma que tiene el director de corroborar este ritmo gradual global de un montaje-emoción, es guiándose por medio de una sensación medular. Como él mismo afirma,

yo siempre digo que monto con la espalda, hay una, hay unos momentos en los que yo estoy viendo una escena y siento unas vibraciones extrañas en los hombros y en la espalda que me llegan hasta aquí hasta el cráneo, [...] a veces es frustrante, porque eso se logra en un momento y luego no se logra más (Bregante, 2015).

Por tanto, la búsqueda de un lenguaje teatral para esta compañía, si bien tiene mucho de reflexión y matemática, también tiene que ver con una información contenida en lo más profundo de la memoria y la esencia humanas.

Además, estas imágenes poéticas se sirven mucho del cine, puesto que los integrantes de la compañía creen que los planos cinematográficos tienen un potencial sensorial importante. “El teatro aparentemente es siempre un plano general” (*ibid.*), ante lo cual les gusta reflexionar sobre cómo transponer los énfasis y juegos de planos al lenguaje teatral, así como servirse de su ritmo, puesto que “el cine ha entregado una velocidad de planos, planos contra planos etc., etc., que ahora el ojo humano demanda” (*ibid.*). Pues, como también afirman, “está bueno escuchar [al cine], si a veces lo haces igual que en cine no funciona, porque es teatro, porque hay que buscar esa sensorialidad” (*ibid.*).

Ahora presentaré a grandes rasgos los cuatro primeros montajes de la compañía, tanto el proceso de creación de cada uno, como sus temáticas y aspectos formales. Como ya he señalado, la película *Arizona dream* de Emir Kusturica sirve de referente y punto de partida para su primer montaje *Los peces no vuelan* (2009), de creación colectiva. Este último trata de cómo Lucas, un aspirante a escritor; Andrei, un artista de circo que quiere convertirse en actor de cine, para lo cual debe separarse de su padre y dueño del circo, Aurelio; dos hermanas, Ángeles y Julia, que discuten por las cenizas de su padre, mientras la primera quiere lanzarlas al aire y construir una máquina de vuelo, y la segunda se aferra a la urna, y es productora de cine; entrecruzan sus caminos y concretan

sus propósitos y destinos. Formalmente, los espacios se están construyendo constantemente desde diversas perspectivas, es decir, que al modo cinematográfico, el público observa la escena desde arriba (un actor parado, envuelto en una pequeña cama o los actores sentados en una silla acostada), o bien, una escena rotativa en paneo de 360° (actores sobre un disco giratorio, manipulado por otros actores). De esta manera, se va constantemente de la trama de un personaje a la otra, entre las cuales aparecen peces de papel y peces de madera manipulados por los actores, haciendo que los espacios se fusionen con el motivo marino y poético del título del montaje (la premisa de que los peces en realidad sí pueden volar, si se proponen hacerlo)¹⁶.

El recorrido del montaje lo expuse anteriormente, como parte del nacimiento de la compañía. En 2015 hacen una versión para niños, llamada *Los peces pequeños no vuelan*, la que se estrena el 9 de noviembre de ese mismo año, y se presenta hasta el momento en ocho funciones por distintos espacios de Noruega, como colegios y centros culturales.

El segundo montaje, *Las cosas también tienen mamá* (2012), debido a que es mi objeto de estudio, lo presentaré solo como proceso de creación, y no así en su dimensión temática y formal, puesto que estas dimensiones están desarrolladas a lo largo de esta investigación. Comienza como proceso de creación colectiva, mientras los integrantes se encuentran de gira por España con su primer montaje. En distendidos diálogos aparece el tema de los recuerdos,

¹⁶ En las colaboraciones aparecen distintos nombres para el elenco. En el personaje de Lucas comienza el actor Tomán Preuss (Escuela La Mancha), quien luego emigra de la compañía y el personaje se convierte en Lucrecia, y lo interpreta Emilie Urbas. Cuando esta última retorna a Francia en 2013, la compañía realiza un *casting*, por el cual ingresan las actrices Francisca Artaza (Escuela La Mancha) y Adriana Sanhueza (Duoc UC, Sede Viña del Mar). Artaza toma el personaje de Lucrecia, y cuando emigra de la compañía en 2016, lo toma Sanhueza. En el personaje de Andrei comienza Christian Welsch (Escuela La Mancha) y luego lo toma Diego Hinojosa (integrante nuclear de la compañía, de la Escuela La Mancha), mientras que el personaje de Aurelio lo ha interpretado Christopher Sayago y Santiago Valenzuela, hasta que lo toma Felipe Peña, quien lo interpreta hasta el día de hoy, todos egresados de la Escuela La Mancha también. Desde el comienzo, las integrantes nucleares de la compañía, y actrices egresadas de la Escuela La Mancha, Isidora Robeson y Paula Barraza interpretan los personajes de Ángeles y Julia, respectivamente. Otras colaboraciones son: Juan Salinas en la composición musical, y Esteban Lorca junto a la compañía en la realización escenográfica.

entonces, un poco de forma ecléctica, un poco de forma sobre-discutida, se empezó a dar forma a eso, a los recuerdos, quizás no nos hacía demasiado sentido, quizás nos quedaba grande, ahora creo que no nos queda tan grande [...] estábamos produciendo a la vez, entonces estábamos agobiados, pero la verdad es que lo sacamos adelante y ahora estamos bastante reconciliados con el trabajo (Bregante, 2017a)

A partir de esta experiencia, el director plantea que: “En el proceso, nos enfrentamos a problemas que nunca nos habíamos enfrentado. Por ejemplo la necesidad de la imagen que no iba a ninguna parte sin una buena dramaturgia” (*Dossier de prensa*, web lamonailustre). De modo que Andrea Gutiérrez, en consideración de las ideas que prevalecen, comienza a escribir desde Chile, y a mandarles textos que Bregante va probando con los actores. Una vez estos en Chile, trabajan más con la dramaturgia.

La premisa del montaje se configura como “tu historia es tu tesoro” (Bregante, 2017a), que les permite a los integrantes “hablar de cómo los recuerdos nos constituyen [a través] de los recuerdos de una mujer, que volvió a su casa de infancia” (Bregante, 2015). Entonces, los integrantes tienen la necesidad de que el título del montaje instale la palabra “recordar”, la que se satisface a partir del poema infantil *En una cajita de fósforos* de la poetisa, cantautora, escritora y dramaturga argentina, María Elena Walsh, leído por Eduardo Jiménez en una de sus reuniones. Algunos de sus versos son los siguientes:

En una cajita de fósforos
yo tengo guardada una lágrima,
y nadie, por suerte, la ve.

[...] Tal vez las personas mayores
no entiendan jamás de tesoros.
“Basura” dirán, “Cachivaches”,
“No sé por qué juntan todo esto”.
No importa, que ustedes y yo
igual seguiremos guardando
palitos, pelusas, botones,
[...] En una cajita de fósforos
se pueden guardar muchas cosas.

Las cosas que no tienen mamá. (Walsh, 2011)

Como es posible apreciar, los integrantes de la compañía modifican el último verso para llegar a un título que se corresponde con la idea de que el personaje principal reconstruye su historia, a partir de los objetos que encuentra en la casa de su difunta madre. Para los integrantes, el sentido es el

Valor de los objetos, de sus historias, del cotidiano, y de cómo lo tuvieron para nuestros antepasados; todos tenemos mamá, todos tenemos historias, todos tenemos algo en lo que nos basamos e inconscientemente repetimos, entonces este título tiene un tono y un contenido, y genera relato. (Bregante, 2017a)

Otro de los referentes que circulan en el proceso de escenificación es la película *Los puentes de Madison*, dirigida por Clint Eastwood y basada en la novela homónima del escritor y catedrático estadounidense Robert James Waller, en tanto propuesta de narración de la historia. Además, de forma explícita aparece citado el clásico de la literatura de aventura inglesa *La isla del tesoro* del escritor escocés Robert Louis Stevenson, tanto en el argumento (el libro pertenece a la protagonista; y en la narración de un viaje del Capitán *Flint*), como en la utilería y en la escenificación (el objeto-libro; y el juego de dos personajes sobre este viaje).

Como co-producción¹⁷ reciben el apoyo de la productora española Standarte, en Zaragoza, organismo de la compañía K de Calle que lleva a escena tanto sus proyectos, como aquellos de otros grupos. De manera que los integrantes de La Mona Ilustre ensayan en el local de la productora, con sus implementos y herramientas. De hecho, los integrantes guardan sus propios elementos en ese local, hasta el día de hoy.

El estreno de *Las cosas también tienen mamá* es el 25 de mayo de 2012 en el Anfiteatro Bellas Artes. Participa en festivales de teatro chilenos, como el de DUOC Teatro Cousiño en Valparaíso, Mestiza en Santiago, Teatro Joven de Las Condes en

¹⁷ En cuanto a las colaboraciones, el personaje de *Juliette* lo interpreta Emilie Urbas hasta el año 2013; desde ese momento hasta la actualidad lo hace Adriana Sanhueza. El personaje de Ruth es interpretado por Claudia Araya durante el 2012, por Francisca Artaza desde 2013 hasta 2016, y Andrea Gutiérrez hasta el día de hoy. Isidora Robeson y Paula Barraza se mantienen desde el comienzo en los personajes de Julieta y Moncha, respectivamente. En la construcción escenográfica colabora con la compañía el actor Christopher Sayago, y en la composición musical, Tomás Preuss, ambos actores participantes en el elenco del primer montaje. El vestuario es diseñado y confeccionado por la diseñadora belga Hanne Geerts, quien se encontraba en Chile en aquel entonces.

Santiago y Famfest también en Santiago. Tiene temporada en el Teatro Facetas, Sala Sidarte y GAM, todas en Santiago, y se presenta en funciones en distintos teatros municipales regionales. En España se presenta en los Festivales: Internacional de Teatro de Ourense de Otoño (FITO); Internacional de Títeres Galicreques en Santiago de Compostela; Iberoamericano de Teatro Contemporáneo en Almagro; Internacional de Teatro de Santander (FIS); XXIV Muestra de Teatro Latinoamericano, Universidad de León (ULE) y Festival Internacional Otoño de Teatro (FIOT) en Carballo. En este país también se presenta en las salas: Nave 73 en Madrid, Centro TNT en Sevilla, Laboratorio de Artes de Valladolid (LAVA) y Teatro del Mercado en Zaragoza. En Francia se presenta en el Festival *Charleville-Mézières*.

El tercer montaje de la compañía es *Juan Salvador Tramoya* (2012), que resultó de una conversación entre Diego Hinojosa, el actor nuclear de la compañía, y Miguel Bregante. Hinojosa tiene el deseo de hacer un espectáculo unipersonal a partir de sonidos, “porque a él le gusta jugar con su cuerpo, entonces [ambos llegan a la idea de] que se puede hablar de cómo las personas somos muy valiosas en nosotros mismos” (Bregante, 2017a). En el proceso, ambos concuerdan en que el espectáculo de sonidos es complicado de seguir para el público, debido a que es muy técnico, entonces, los encauzan en un personaje cómico. De manera que “ese personaje puede como pre-guiar a través de los sonidos y contarnos sus mundos, entonces empezamos a pensar en la posibilidad que sea un actor secundario o un tramoya de teatro” (*ibid.*).

Así, temáticamente, Juan Salvador Tramoya está en su lugar de trabajo, donde se preocupa de mantener limpio el tocador de un artista. En este tocador hay una fotografía de Miguel Bregante, que es una referencia a la vida real, utilizada para determinar al artista al que el personaje le limpia el tocador y también le hace reverencia. Es posible comprender la fotografía como autorreferencialidad, porque el personaje actúa frente a ella, tal como el actor frente al director de escena. Otros momentos de la obra muestran a Juan barriendo o cambiando una ampolleta, haciendo malabares, bailando o peleando con un adorno (gato chino). Es decir, que el personaje imagina situaciones para llevar a

cabo su trabajo, que lo transportan incluso al fondo del mar o al espacio exterior. Recibe llamadas de su jefe que lo presiona para cumplir con este trabajo, hasta que deja de contestar. Finalmente, el personaje toma un texto que está en el tocador y lee lo que él mismo ha realizado, entonces, en un juego autorreferencial se descubre a sí mismo como el “artista” al que le pertenece el tocador, porque ahora la fotografía de Bregante ha sido reemplazada por una de Hinojosa. En una estética nostálgica, ambos actores aparecen en la fotografía con un sombrero, como representación de un artista de los años '40.

Con respecto a la temática del montaje, considero que se plantea una autorreflexión sobre qué es ser un artista, mediante la figura de Juan Salvador Tramoya, destacando algunas cualidades con respecto a su personalidad. Por un lado, de acuerdo a la referencia explícita a la novela setentera del tipo fábula *Juan Salvador Gaviota* del estadounidense Richard Bach, es posible relacionar el espíritu de superación en la técnica física del personaje novelesco, con el personaje teatral. Asimismo, el actor-tramoya presenta ciertas características, como juguetón, imaginativo, cortés y humilde, de entre las más llamativas, que creo, corresponden a la personalidad ideal de un artista, según los integrantes de la compañía. Por otro lado, en el momento en que Juan lee el texto o cuando pide la luz y el escenario se ilumina, se convierte en el director de escena, al modo del fenómeno metateatral (autorreflexividad), como se comprenderá más adelante, en el apartado 1 del capítulo II.

En términos formales, la escenografía está compuesta solo por un tocador, una silla, un basurero y un colgador de ropa, que se mantienen juntos y de fondo, desde donde el actor toma los distintos elementos que utiliza para construir las situaciones. Por medio de acciones y los sonidos que el mismo actor hace (lleva un micrófono inalámbrico), crea las situaciones en el centro del espacio escénico —por delante del tocador, la mayor parte del tiempo—. Hay pocos cambios de iluminación y aparece música instrumental solo al comienzo y al final de la obra, asociada al mundo de la infancia, con predominancia de xilófono y piano. Un momento interesante en el que identifico el fenómeno de puesta en abismo (ver página 60) ocurre cuando Juan pone un

cohete y un astronauta de juguete sobre el borde superior del tocador, entonces él mismo desarrolla la acción de un astronauta, en el centro del escenario, como si estuviera en el espacio exterior. De esta forma, los juguetes reproducen en miniatura la situación que recrea el actor por medio de las acciones físicas y sonoras que construye. También aparecen referencias al cine, como el personaje *Alien* y las peleas en cámara lenta de *Matrix*, recreadas físicamente por Hinojosa. La dramaturgia del montaje tiene alrededor de 30 palabras en total (Bregante, 2017a)¹⁸.

El cuarto montaje, *La niña de Canterville* (2015), surge por el interés de la compañía en lo teatral que les resulta el personaje de Simón de Canterville (un fantasma que se acicala y prueba diversas herramientas para asustar y no le funciona) del cuento infantil y gótico *El fantasma de Canterville* del escritor británico-irlandés Oscar Wilde. De manera que Andrea Gutiérrez, la dramaturga, construye una relación de amistad entre Virginia Otis y Simón de Canterville, ambos como espejo el uno del otro. Este encuentro humano-fantasmal permite desvelar la intriga del asesinato de Eleonora de Canterville, de esta forma, el fantasma logra alcanzar su paz, mientras que Virginia redescubre la conexión afectiva con su familia.

Formalmente, la escenografía corresponde a una casa antigua, cuya estructura de madera está compuesta por tres partes giratorias, y que conforman tres espacios de uso. Esta, así como la utilería y los vestuarios pertenecen a las estéticas gótica y de los años '50. Con respecto al uso de marionetas, se encuentra en los personajes de los gemelos y en el fantasma, aunque en este último se encuentra un sentido más autorreflexivo, como señala Bregante:

Una marioneta es alguien movido por alguien y es una técnica interesante para contar cosas [...] en *El fantasma*... estamos trabajando con algunas marionetas

¹⁸ La música fue compuesta por Felipe Hinojosa y Sebastián Aracena. Fue co-producida por Standarte y estrenó el 17 de agosto de 2012 en el Teatro Bellavista. Recibió el Premio al Mejor Actor (2012) y Mejor Monólogo (2013) del Círculo de crítica y medios teatrales digitales; así como el Premio del Público (2012) del Festival de teatro Bío Bío, en Concepción. Durante el último trimestre de 2013 se presentó en *Le Mêle* en Francia, en España y en Noruega. En septiembre de 2014 se presentó en la Muestra Internacional de Teatro en Joao Pessoa, Brasil y en 2015, con Fondart ventanilla abierta, se presentó por el norte de Chile; luego en Noruega, y en el Teatro *La Casquet* de Bruselas, Bélgica y nuevamente en España.

planas, entonces, personajes se enfrent[a]n a su propia marioneta, [...] el verse uno enfrentado a su propia imagen cuenta cosas también. (2015)

Esto es lo que ocurre en dos momentos de la obra, primero, cuando el fantasma muestra su fracasado intento por asustar a los gemelos, quienes se han burlado y lo han dejado encerrado en una maleta. Entonces el actor caracterizado del fantasma saca de la maleta una marioneta de sí mismo, compuesta por el mismo vestuario del actor –una camisa y encima de ella un chaleco— y desde el interior del cuello, saca su máscara. Además, el actor usa sus manos, que son a la vez las manos de la marioneta. En este caso es posible observar una fusión deliberada entre el actor que manipula y la marioneta. En el intento de ser uno solo, mientras el actor observa a su marioneta completa la idea de autoconsciencia de manera sustancial. De esta manera queda ilustrada la autoconsciencia del fantasma acerca de que su rol como fantasma aterrador, personalidad que había mantenido por años, ha fracasado, entonces se ve a sí mismo y toma una opinión acerca de su propia imagen, representada en los golpecitos que se da en la frente (el actor le da golpecitos a la máscara).

El segundo momento en que aparece la idea de autoconsciencia ocurre cuando Virginia quiere irse de la casa tras conocer la verdad sobre Simón (el fantasma), entonces su padre la confronta rescatando su valentía, rasgo que poseía su difunta esposa y madre de ella. En consecuencia, la actriz saca de su cara la máscara de su rostro, para mirar a su padre. En la acción de sostener su propia máscara, el personaje revela la autoconsciencia de exponer y observar su propia esencia. Sin la máscara, Virginia enfrenta su duelo materno, es capaz de hablarle a su padre (el personaje se presentó como muda por opción) y de enfrentar a Simón. Quitarse la máscara es un tópico antiguo, por lo tanto, a partir de la definición etimológica de “persona” y comprendiendo el tópico teatralmente, es posible relacionarlo con el concepto de autorreflexividad. Observar la imagen duplicada de un personaje sugiere la idea de estar observando al “personaje del personaje”, o bien, al personaje y a la actriz detrás de él, de manera que es posible comprender ilustrativamente, en este caso particular, el fenómeno de la representación del personaje en escena.

En esta obra también es expuesto formalmente el lenguaje del cine en dos aspectos primordiales, tanto en la figura de la narradora (Señora M), como en la traslación de la fotografía cinematográfica a la iluminación teatral. En el primer aspecto, el personaje narra desde el presente del espectador, dirigiéndose hacia él, con una postura encorvada, la cual denota su vejez. Luego, cuando el personaje participa de la escena en el tiempo de la ficción, se yergue lentamente y se incorpora. Creo que este traspaso temporal corresponde al lenguaje del cine. Además, en los momentos en que aparece el personaje narrando es cuando la iluminación interviene de forma más enfáticamente emulativa de la fotografía cinematográfica. En este aspecto, creo que la compañía logra su máxima depuración en cuanto a lograr, por medio de la iluminación, el fundido a negro (este uso aparece en *Las cosas también tienen mamá* (2012)). Además existe la referencia al cine en la utilería, puesto que la familia Otis tiene una cámara para hacer vídeos caseros, de manera que Virginia le presenta esta tecnología a Simón¹⁹.

La obra se estrena el 23 de septiembre de 2015 en el Teatro UC, se presenta en Chile y Noruega. En octubre de 2016, en la VII Muestra Internacional de Teatro de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

Con respecto a estos cuatro montajes, un tópico que mencionan los integrantes de la compañía es el viaje, que llevándolo a las temáticas de sus cuatro primeras obras, propongo dividirlos en dos grupos: en las obras de despegue y en las obras de asentamiento. En el primer grupo se encuentran su primer y tercer montajes —*Los peces no vuelan* (2009) y *Juan Salvador Tramoya* (2012)— porque se presentan personajes motivados y optimistas que emprenden algún tipo de actividad o aventura, lo cual conlleva la separación de sus núcleos (familia o percepción de sí). Mientras que en el grupo de las obras de asentamiento —*Las cosas también tienen mamá* (2012) y *La niña de Canterville* (2015)— aparecen temáticas que anclan, como la memoria, la amistad y

¹⁹ En cuanto a las colaboraciones, como expresé anteriormente, este montaje recibe el apoyo de Fondart nacional para la creación, en co-producción con el Teatro UC. En la música colabora Camilo Salinas; en la confección del vestuario, Sergio Aravena; en la realización de máscaras, marionetas y utilería, Tomás O’Ryan; este último también colabora en la realización de la escenografía, junto a Eduardo Jiménez y Nicolás Covarrubias; en la iluminación colabora María José Laso; en la producción, Loreto Vilches; y en la asesoría mágica, Juan Esteban Varela.

la reconciliación familiar o con la propia historia. En estas últimas, los personajes presentan rasgos más marcados en cuanto a ser solitarios, melancólicos y contradictorios, y se presentan expandidos escénicamente.

Por ejemplo, como cuenta Bregante acerca de *La niña de Canterville* (2015):

la amistad es un tema que me apetece tratar, me parece que hay que tratar, yo tengo que tratar, porque a mí la amistad me sostiene en este país que a veces me resulta hostil, en el que no dejo de ser, aunque lleve 10 años, inmigrante. (2015)

Es comprensible que las temáticas de los montajes están estrechamente relacionados con procesos personales de los integrantes. Por lo tanto hay una cualidad autorreflexiva en los integrantes de la compañía, que se manifiesta también porque estas temáticas del viaje pueden relacionarse con la idea de ritos de pasaje, puesto que los personajes pertenecen, mayoritariamente, al ámbito etario de la adolescencia o comienzos de la edad adulta, los cuales buscan y concretan su realización personal o profesional, así como los jóvenes integrantes de esta compañía. Por otro lado, también aparece una reflexión sobre cómo es un artista, de acuerdo a su exigencia física, emocional y a las cualidades ideales que podría tener esta figura.

En suma, es posible advertir en la compañía una intención romántica, en la cualidad autoconsciente de sus integrantes y en la medida en que su arte no se rige por la academia ni por círculo de la sociedad alguno. Así también, existe un espíritu vanguardista en el intento por romper la barrera del escenario y de la relación disgregada entre el artista y el espectador, sobre todo mediante su actividad de camerinos abiertos. En el ámbito propiamente teatral, es también vanguardista la opción de no regirse por el texto y exponer las técnicas y materialidades teatrales, así como la plena libertad para la utilización de diversas técnicas, tanto de las artes escénicas, como de otras artes, como el cine. Por otro lado, esta multiplicidad de técnicas y referencias, así como la estética nostálgica sin contenido crítico refieren a un ímpetu posmodernista. Para plantear estas intenciones como estrategias de escenificación en *Las cosas también tienen mamá*

(2012) en base a los conceptos que trataré en el marco teórico en el capítulo siguiente, primero presentaré la construcción dramática de la obra, como sigue a continuación.

2.- Construcción dramática de *Las cosas también tienen mamá* (2012)

La historia de *Juliette* pertenece a la tradición del teatro dramático, en la cual el personaje cambia luego de atravesar un conflicto. En el recorrido de la historia familiar del personaje, este logra integrar la versión materna, que había permanecido oculta y llena de confusiones. El secreto conflictivo aparece en la primera escena, contenido en la primera pesadilla: un peluche masculino es asesinando por uno femenino, rumor que atormentó la infancia del personaje, acerca de la muerte de su padre en manos de su madre. Luego, el personaje despierta en su trabajo, donde recibe la carta de defunción de su madre y emprende el consecuente viaje a su casa de infancia. Allí *Juliette* desvela la intriga que envuelve la muerte de su padre y sus abuelos maternos, a partir del hallazgo de ciertos objetos y gracias al incentivo de su amigo de infancia, Pedro Santos. Esta historia tiene seis personajes: *Juliette* y su versión infante, Julieta; Ruth, la madre; Moncha, la abuela; Sebastián, el padre; y Pedro Santos, el amigo. Está estructurada en tres planos de ficción: presente, pasado y pesadilla, los que son desarrollados a través de dieciocho escenas²⁰ de forma intercalada, es decir, que el orden secuencial de estas va de

²⁰ Estos son los nombres de cada escena, tal como aparecen en el texto dramaturgico, a los cuales les agrego un paréntesis con el plano de ficción al cual pertenece la dinámica de la escena:

- 1) *Asesinato de muñecos* [Pesadilla]
- 2) *Oficina* [Presente]
- 3) *El Desván* [Pasado – Presente]
- 4) *El primer recuerdo* [Pasado]
- 5) *La llamada de Juliette* [Presente]
- 6) *La llegada de Sebastián* [Pasado]
- 7) *La discusión de Ruth y Sebastián* [Pasado]
- 8) *El secreto del padre y la hija* [Pasado]
- 9) *La tina* [Pasado]

un plano a otro. En vista de que cada plano de ficción tiene un arco dramático, expondré el de cada uno.

El plano del presente tiene como situación inicial la presentación del personaje de *Juliette* en su lugar de trabajo (oficina de Correos) como solitario y apático. Aquí recibe la carta de defunción de su madre, que es el punto de arranque de la historia en general. Este hito inicial causa los sucesos siguientes, como el viaje a su casa de infancia, el encuentro con su amigo de infancia, Pedro Santos, y con su libro favorito de la niñez, *La isla del tesoro*. Por último, recibe un llamado telefónico desde su trabajo, en el cual esclarece su situación de duelo materno y que su padre había muerto mucho antes. El hito climático de este plano corresponde al momento en que *Juliette* ata algunos cabos de su pasado e intenta huir de su casa de infancia. El hito de desenlace corresponde a la reconciliación del personaje con su historia materna, ante el cual *Juliette* llama a su trabajo para avisar que se quedará en esa casa. Entonces reconoce su nombre como “Julieta”, tal como le decía su madre en la infancia, así como su lazo amistoso/amoroso con Pedro y lo abraza.

El plano del pasado tiene un arco dramático estructurado a partir de todas sus escenas, en tres bloques. El hito inicial corresponde a los primeros recuerdos del personaje, que comienzan con voces de niñas que la molestaban en el pueblo por ser “hija de la asesina”, su voz de niña recitando la carta de despedida que le dejó a su madre cuando se fue de la casa, y continúan con la dinámica cotidiana de la casa entre ella, Julieta; su madre, Ruth; y su abuela, Moncha. Ruth trabaja arreglando relojes y radios, Moncha hace hoyos en la tierra porque busca el supuesto tesoro que dejó su difunto esposo, y entre los dos personajes se reparten las tareas del hogar. Julieta le

-
- 10) *La huída de Juliette* [Presente]
 - 11) *El barco* [Pasado – Pesadilla]
 - 12) *Juliette despierta* [Presente]
 - 13) *Moncha se toma el veneno* [Pasado]
 - 14) *Juliette llama a su oficina* [Presente]
 - 15) *El robo de la muñeca* [Pasado]
 - 16) *La abuela y la nieta esconden el mapa* [Pasado]
 - 17) *La muerte de la abuela* [Pasado – Reconciliación con la pesadilla]
 - 18) *Juliette es Julieta* [Presente]

cuenta como secreto a Moncha que Pedro la ha besado y ella se ha defendido con un golpe. Moncha se lo cuenta a Ruth, anticipando que Julieta conocerá el amor.

El bloque climático de este plano consiste en la llegada del padre de Julieta, Sebastián, a la casa, en la cual le cuenta un cuento a su hija, mientras queda en evidencia la mala relación que tiene con su esposa y su suegra, así como su interés por el tesoro que busca esta última. Luego golpea a Ruth y esta decide echarlo de la casa. Antes de irse, Sebastián le pide a Julieta que le deje la ventana abierta para verla, aunque sus intenciones son las de buscar el tesoro. Este bloque de escenas continúa con Ruth bañando a Moncha, cuando esta última le sugiere a la primera que envenene a Sebastián así como ella misma envenenó a su marido, para que no le robe sus ahorros, que son para el futuro de Julieta. Termina con una conversación entre Julieta y Moncha sobre la muerte y sobre Sebastián, en la que Julieta defiende a su padre y se enoja con su abuela. En seguida ambos personajes se reconcilian y juegan recreando un episodio de *La isla del tesoro*.

El bloque de desenlace empieza con la amenaza de Julieta hacia Ruth sobre irse de la casa y estarla vigilando. Ruth decide no envenenar a Sebastián, de manera que Moncha hace un recuento del abuso de los hombres hacia ella y hacia las mujeres de su época en general, y decide tomarse el veneno. Ruth encuentra el escondite de sus ahorros vacío. Moncha y Julieta esconden el mapa, para que sea encontrado por Sebastián. Moncha dice sus últimas palabras antes de morir, Ruth y Julieta hacen el paso fúnebre, Sebastián cae en la trampa y muere, y Julieta se va de la casa, mientras Pedro le pide que no lo haga.

El plano de la pesadilla tiene tres momentos, que conforman clímax y desenlace. Las dos primeras corresponden a dos versiones del supuesto asesinato de Sebastián en manos de Ruth, mientras que la primera contiene la versión equivocada que tiene *Juliette* (muerte por disparo de escopeta), y la segunda, la versión informada pero supuesta, por envenenamiento. Este plano está realizado a partir de muñecos de peluche,

por lo que en el último momento muestra la reconciliación de *Juliette* con la pesadilla, cuando el personaje abraza a los muñecos.

Como es posible apreciar, las diferentes formas de arco dramático expresan que la historia está centrada en el pasado, puesto que en este plano está contenida la historia de *Juliette*. Esto se expresa en la composición por bloques del arco dramático, en los que todas las escenas son relevantes. A diferencia del plano del presente, en el que se encuentran escenas de intervalo, que entregan momentos de descanso en la acción dramática. En general, el arco dramático en este plano muestra la decisión del personaje de *Juliette* de ser o no espectadora de su propia historia. Por último, el plano de la pesadilla es una concentración climática, por la naturaleza de sus hitos y por su brevedad (una escena y dos momentos dentro de otras escenas).

Si bien existe un arco dramático global en la obra, el intercalado de escenas relativas a los distintos planos de ficción permite momentos climáticos al inicio o hacia el final de la obra, mediante las primera y segunda pesadillas. Asimismo, el cambio de un plano de ficción a otro indica que la historia, al no ser lineal, propone una estructura dramática particular. Por otro lado, la narración de esta historia en planos de ficción revela la idea de que la historia personal es una experiencia que se va actualizando, y por lo tanto, cambiando de acuerdo a la percepción y experiencia del personaje, en un presente continuo, en tanto el personaje de *Juliette* siempre es espectadora. Además, los personajes relativos al plano temporal del pasado, al estar muertos, implican una creación de la mente de *Juliette*. Por lo tanto, la actuación de estos personajes-fantasmas constituye un punto de vista de este personaje creador. Esto expresa claramente el hecho de que *Juliette* es autoconsciente y por lo tanto espectadora-constructora de su propia historia, como analizo en la tercera parte de esta tesis, desde los conceptos que desarrollo en el marco teórico que sigue a continuación.

II.- ELEMENTOS DEL ROMANTICISMO, LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS Y EL POSMODERNISMO

1.- Autoconsciencia en el lenguaje teatral: metateatralidad, autorreferencialidad y autorreflexividad

El concepto de autoconsciencia puede ser construido desde varias perspectivas, como por ejemplo, desde la Filosofía y la Psicología. Para el campo de los Estudios Teatrales también existen diversos caminos de investigación. Uno de ellos corresponde al término de metateatro²¹, acuñado por el dramaturgo, crítico de teatro, traductor y profesor estadounidense Lionel Abel, en 1963. Como afirma la escritora Susan Sontag (1963),

El libro de Abel, como muestra de diagnóstico cultural, sigue la gran tradición europea de meditación sobre las tribulaciones de la subjetividad y la autoconsciencia, iniciada por los poetas románticos y por Hegel, y continuada por Nietzsche, Spengler, el Lukács de la primera época y Sartre (p. 182).

Lo que hace Abel es desplazar la concepción de tragedia moderna en el teatro occidental, hacia su propuesta del concepto de metateatro, de acuerdo, por una parte, a la configuración autoconsciente de sus personajes. De esta manera afirma “el drama occidental es incapaz de creer en la realidad de un personaje carente de autoconsciencia. La ausencia de autoconsciencia es característica de Antígona, Edipo y Orestes como la autoconsciencia es característica de Hamlet, esa figura gigante del metateatro occidental” (Abel en Sontag, 1963, p. 181). Más exactamente, el metateatro es propuesto por Abel como un género dramático, que es una forma específica de metaficción²², como advierte el autor Thomas G. Rosenmeyer (2002, p. 91).

²¹ Presentado en el texto *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* de 1963.

²² “Es curioso observar que ‘metaficción’, un término que supuestamente fuera introducido antes que metateatro, no lo fue hasta 1970, cuando William H. Gass por primera vez lo usó”. (Rosenmeyer, 2002, p. 91). Mi traducción.

Si bien Abel sitúa la autoconsciencia en los personajes del teatro serio de Shakespeare y Calderón de la Barca (no considera las comedias), los autores que siguen su tradición²³ la sitúan en distintos períodos, inclusive desde el teatro griego hasta hoy, así como en muchas obras del teatro oriental, comprendiéndola más bien como una característica propia del teatro, como expone Robert Lewis Smith (2015). Estos autores también han generado un amplio debate acerca de este concepto. En este debate existe consenso en determinar que la perspectiva de análisis del metadrama descrita por Abel no llega a funcionar como teoría o como metodología crítica, puesto que

sus definiciones son a la vez demasiado amplias y demasiado estrechas. Abel se concentró más en describir una nueva forma dramática, la que no era ni la tragedia, ni la comedia, ni la tragicomedia; no le interesaban tanto las múltiples maneras en las que el metateatro se manifestaba en el texto dramático y en el *mise-en-scène*, y tampoco se concentró en los efectos que el fenómeno produce en el lector o espectador. (Larson, 1989, p. 1014)

Por otro lado, Patrice Pavis (1983) opina que Abel, en rigor, no hace una descripción de esta forma dramática, porque no da cuenta de su estructura, ni se apoya en el discurso teatral, sino que más bien hace un estudio temático de la vida como escena (Pavis, 1983, p. 309). Por lo tanto, en la mayoría de los estudios metadramáticos²⁴ es utilizada la metodología propuesta por Richard Hornby²⁵, quien plantea cinco categorías autorreflexivas, que logran dar cuenta de un teatro que reflexiona sobre “argumentos que describen la autodramatización de personajes conscientes, [...] cuyas metáforas más destacadas afirman que la vida es sueño y el mundo un escenario” (Sontag, 1963, p. 181). Es decir, que el drama autoconsciente o metadrama trata “el conflicto entre la ilusión y la realidad [...] los nexos entre la vida y el arte, el dramaturgo examina la

²³ Autores como Manfred Pfister, Elizabeth Burns, James Calderwood, Sidney Homan, Anne Barton, Elaine Aston & George Savona, June Schlueter y Patricia Waugh, entre los más destacados, quienes desarrollan distintas concepciones para el concepto de metateatralidad. También Tobin Nellhaus (2010) propone una lectura histórica sobre sus orígenes, desarrollos y funciones. Por otro lado, el autor Cristoph Menke propone el concepto de metatragedia. También Jean-Pierre Sarrazac propone definiciones en su libro *Léxico del drama moderno y contemporáneo*.

²⁴ Para el teatro chileno, ver los estudios de las académicas de la Facultad de Literatura y Letras Carolina Brncic (U. de Chile) y Carola Oyarzún (P. U. Católica).

²⁵ En el texto *Drama, Metadrama and Percepcion* de 1986.

esencia del teatro, los problemas metafísicos de la época y la naturaleza de la identidad humana” (Larson, 1989, p. 1016).

Esta metáfora del *theatrum mundi* es tratada directamente en la primera categoría propuesta por Hornby, la que corresponde a “El drama dentro del drama” (Hornby en Larson, 1989, p. 1015), y que “expresa el cinismo de la sociedad hacia la vida. Cuando la sociedad cree que el mundo es ilusorio o falso, el drama dentro del drama se hace una metáfora de la vida misma” (*op. cit.*, p. 1016), lo que ocurría bastante en el arte barroco, como señala el autor. La segunda categoría corresponde a “La ceremonia dentro del drama” (*op. cit.*, p. 1015), que

es una acción performativa prescrita e incluye eventos tales como banquetes, procesiones, desfiles, rituales, ejecuciones, coronaciones y acciones similares. Las ceremonias se distinguen del teatro por el hecho de que los participantes no interpretan personajes y que la ceremonia nunca tiene una trama²⁶ (Smith, 2015, p. 3).

La tercera categoría es “La idea de desempeñar un papel dentro de otro” (Hornby en Larson, 1989, p. 1015), es decir, que “los personajes se autocaracterizan o funcionan como dramaturgos o directores dentro del texto, escribiendo nuevos argumentos o dirigiendo las acciones de otros personajes con una actitud obviamente referencial” (Larson, 1989, p. 1018). Hornby identifica tres tipos: el voluntario, el involuntario y el alegórico, de entre los cuales el más metateatral es el primero (en Smith, 2015, p. 5).

Hasta aquí advierto una clara relación entre estas categorías y el fenómeno del teatro en el teatro²⁷, puesto que las primeras son técnicas presentes en obras relativas a este fenómeno. Este último es definido por Patrice Pavis (1983) como un “tipo de obra cuyo contenido temático es, en parte, la representación de una pieza teatral. La obra externa produce la ilusión de que [...] se asiste] simultáneamente, como público, a su

²⁶ Mi traducción.

²⁷ Surge en el siglo XVI con la obra *Fulgencio y Lucrecia de Medwall* en el año 1497 (Pavis, 1983, p. 490). En consonancia con esta tradición teórica anglosajona acerca del teatro autorreflexivo, el autor Robert J. Nelson trata este fenómeno específico en su texto *Play Within Play: The Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh*, en 1958. Pavis (1983) también propone los textos de Reiss en 1971, de Swiontek en 1971, y Kowzan en 1976.

representación y a la obra interna” (p. 490). Entonces Pavis (1983) expone que el fenómeno del teatro en el teatro funciona en el orden temático de una obra teatral, y que cuenta con dos tipos de representación, una externa, que representa la situación global de la obra, y otra interna, tal como funciona la “escena de los comediantes²⁸” en *Hamlet*. Por su parte, Anne Ubersfeld también define este fenómeno como “la presencia, en el interior del espacio escénico, de otro espacio, donde tiene lugar una representación teatral” (2002, p. 106). Tanto el funcionamiento en el orden temático, así como un espacio de representación teatral dentro de otro, Duarte lo comprende como una “alusión al teatro [...] contenida dentro de los márgenes de la ficción” (2011, p. 68). Como afirman Pavis (1983) y Ubersfeld (2002), este fenómeno tiene como efecto la revelación de una verdad, que dentro de los márgenes de la ficción, refiere a una información del argumento de la obra. Pavis señala que “la ilusión ‘externa’ funciona plenamente y el público la acepta. Por lo tanto, al representar y burlarse de la ilusión alcanza el dramaturgo su verdad, como HAMLET” (1983, p. 491).

Del mismo modo, Pavis (1983) y Ubersfeld (2002) comparten la idea de que el teatro en el teatro implica la revelación de la verdad del hecho teatral, entendido como comunicación teatral, es decir, que “el dramaturgo implica al espectador ‘externo’ en un rol de espectador de la obra interna y restablece su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción” (Pavis, 1983, p. 491). A esta situación Ubersfeld le llama “figuración en *abîme*²⁹ del acto teatral” (2002, p. 106), y agrega que

El resultado es paradójico: por una especie de inversión de la denegación³⁰, los espectadores de la sala ven como verdadero lo que los espectadores-actores ven

²⁸ Escena construida por Hamlet, que representa el asesinato de su padre, para exponérsela a su tío Claudio, el asesino. Este es el ejemplo más destacado y más estudiado del fenómeno del teatro en el teatro.

²⁹ “En *abîme*” quiere decir “en abismo”, y se explica con la definición de puesta en abismo o *mise en abîme* (*abyme*) más adelante, en la página 60 de esta tesis.

³⁰ Este concepto habla del proceso que ejerce el espectador, como receptor de la comunicación teatral, de considerar el mensaje como no-verdadero, es decir, que cada uno de los elementos de la escena, “atrapados en las redes de lo real, [...] se encuentran al mismo tiempo negados” (Ubersfeld, 1989, p. 33), en el sentido de que no existen en el mundo. Como constructor del espectáculo, “el espectador está obligado [...] a recomponer en cada instante la figura total de los signos que concurren en la representación. Está obligado, a un tiempo, a apropiarse del espectáculo (identificación) y a alejarse del mismo (distanciamiento)” (*op. cit.*, p. 32).

como ilusión teatral. No [...] resulta asombroso] si el teatro en el teatro es el lugar de la manifestación de la verdad (Ubersfeld, 2002, p. 106).

Quiero hacer la salvedad de que el fenómeno del teatro en el teatro, como revelador de una verdad del argumento de una obra (dentro del ámbito de la ficción), así como del hecho teatral (comunicación teatral o ámbito performativo del teatro), tiene un funcionamiento concéntrico, como un juego de espejos que busca revelar/espejar algo. Si bien esta idea resulta obvia, debido a que la estructura del fenómeno corresponde a un espacio escénico o representación teatral dentro de otro/a, da cuenta de su funcionamiento, el cual remite a una detención, una forma de observación que sugiere la desestabilización de un planteamiento. Dentro de la ficción, la obra interna desestabiliza a la externa, y en el ámbito de la representación, la observación del espectador se torna consciente de la situación en la que se encuentra.

De esta manera, el funcionamiento concéntrico es una característica que comparten las tres categorías de Hornby: “El drama dentro del drama”, “La ceremonia dentro del drama” y “La idea de desempeñar un papel dentro de otro”; con el fenómeno de teatro en el teatro. En el caso de las primera y tercera categorías, estas funcionan claramente dentro del ámbito de la ficción, mientras que la segunda tiene márgenes más permeables, por cuanto es una acción performativa dentro de una representación. Asimismo, un segundo nexo entre las categorías y el fenómeno, y que se desprende del funcionamiento concéntrico, es que “siempre implica[n] una reflexión y una manipulación de la *ilusión*” (Pavis, 1983, p. 491). Es decir, que en el *continuum* de la puesta en escena, de pronto la obra se vuelve sobre sí misma, entonces, en esta detención ante el reflejo de *un* “espejo”, la ilusión se presta para ser observada, tanto por los espectadores, como por los actores. Pavis (1983) comprende esta manipulación como un juego de sobreilusión, es decir, como una “forma lúdica por excelencia, donde la representación es consciente de sí misma y se autorrepresenta en su inclinación por la ironía o la búsqueda de una ilusión en aumento” (Pavis, 1983, p. 490). Esta consciencia ocurre como una inversión de los signos de la relación teatral (entre actores y espectadores), lo que produce cierta fascinación (*op. cit.*, p. 491).

Con respecto a las dos últimas categorías propuestas por Hornby, estas revelan funcionamientos que se erigen como teorías por sí solas, aunque sí presentan relaciones con el concepto de metateatralidad. La cuarta categoría concierne a “Las referencias o alusiones literarias o de la vida real” (Hornby en Larson, 1989, p. 1015), entre las que Hornby identifica cuatro: la cita, la alegoría, la parodia y la adaptación (Hornby en Smith, 2015, p. 4). Estas “crean más distancia estética y una interrupción del mundo ficticio producido en escena. Así se interroga la autoridad misma de la literatura y el subyacente papel del público en el proceso de la co-creación y apreciación del teatro.” (Larson, 1989, p. 1018). Si bien esta categoría está pensada para el análisis teatral, es imposible no relacionarla con el amplio concepto de intertextualidad y de la cita en el Arte, así como con el concepto de *collage*, alegoría, montaje y fragmento, los cuales requieren de una mayor investigación³¹.

La quinta y última categoría es “La autorreferencia” (Hornby en Larson, 1989, p. 1015). Este fenómeno subraya la percepción de la obra de teatro como “un conjunto intuitivo en primer plano contra numerosos trasfondos lógicos” (Hornby en Smith, 2015, p. 8). Estos últimos corresponden al contexto cultural y a las convenciones en cuanto a la acción performativa *in situ* dentro de las cuales se presenta la obra;

Cuando la autorreferencia ocurre en una obra de teatro, el mundo de la ilusión dramática sufre un desplazamiento... hay un cambio en la percepción que invierte el campo de pensamiento. Lo que había sido trasfondo está en primer plano y viceversa (*ibid.*).

Al igual que la cuarta categoría de Hornby, la autorreferencia es un concepto amplio y sinónimo de autorreflexividad en los Estudios Teatrales. El investigador teatral alemán Hans Thies Lehmann (2013) es quien se refiere a estos conceptos alternativamente, y los introduce en su teoría del teatro posdramático, para señalar que “la coexistencia y la competición (*paragon*) entre las artes” (Lehmann, 2013, p. 89) fuerzan la pregunta por la medialidad de cada una. Históricamente, se trata del proceso de teatralización del

³¹ Ver los trabajos recientes de Coca Duarte, como el artículo *Fragmentación y sentido en cuatro textos teatrales chilenos contemporáneos* de 2016.

teatro o reteatralización que se inicia con las Vanguardias históricas. Este proceso ocurre gracias a la “incorporación del teatro a la era de la experimentación” (*op. cit.*, p. 88) y se materializa en las “averiguaciones brechtianas sobre la presencia y la consciencia del proceso de representación en lo representado (arte de mostrar)” (*op. cit.*, p. 59). De modo que, ante la aparición de los nuevos medios como el cine, la televisión, la fotografía y la tecnología del vídeo, “los demás [como el teatro y la pintura] se vuelven autorreflexivos” (*op. cit.*, p. 89).

Como expresa Duarte (2011)

La autorreflexividad supone un teatro que ‘habla de sí mismo’ y por lo tanto puede explorar las diversas problemáticas de su especificidad: desde sondear de qué manera se configura como lenguaje, sus procesos, su distinción con otras manifestaciones artísticas y con lo que lo circunda, hasta poner en cuestión las bases mismas de la posibilidad de ficción en el teatro y sus limitaciones para representar la realidad. (p. 68).

Es decir, que en la actual abundancia y complejidad de lenguajes cruzados, la aplicación de este concepto implica repensar los elementos escénicos para descubrir las posibilidades que tiene el lenguaje teatral de expandirse o acotarse, dependiendo de lo que proponga el objeto de estudio. Asimismo, implica descubrir cómo funciona el lenguaje teatral a partir de los elementos identificados, y por qué estos elementos pueden seguir ligándose a este lenguaje. Es decir, es un volver a trazar los límites de la especificidad del teatro, con respecto a la cultura. Por otra parte, dentro de estos límites, en los cuales existe constante diversidad y ruptura de moldes, la autorreflexividad propone la pregunta ¿es posible la ficción en el teatro?, en cuanto lo real se ha incorporado a la escena, de modo que también plantea la pregunta por los modos de representación.

Entonces Duarte (2011) comprende que algunas de las formas que toma la autorreflexividad en el plano de la ficción corresponden al teatro en el teatro y a la puesta en abismo o *mise en abîme* (*abyrne*). Este último procedimiento “consiste en incluir en la obra (pictórica o literaria) un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales. El reflejo de la obra externa en el enclave

interno puede ser una imagen idéntica, invertida, desmultiplicadora o aproximada³², (Pavis, 1983, p. 316). Como es posible apreciar, en este procedimiento es mucho más ilustrativo el sentido del funcionamiento concéntrico de espejo, como expuse anteriormente. Del mismo modo, como herramienta de análisis tiene la flexibilidad para ser utilizada en diversas disciplinas, como también en la teatral.

Si bien Duarte (2011) identifica estas formas de autorreflexividad para el plano de la ficción, señala que la autorreflexividad se aplica más particularmente a los mecanismos de representación, porque “remite a las características propias de lo teatral” (Duarte, 2011, p. 68). De esta forma, como Bertolt Brecht indaga en la “problemática de la ‘presencia’ del proceso de representación” (Lehmann en Duarte, 2011, p. 68) en lo representado, he ahí que Lehmann asevere que “la ‘autorreferencialidad’ justamente permite pensar el valor, la localización, la significación de lo extra-estético *dentro* de lo estético y, de este modo, el desplazamiento de su concepto” (*ibid.*). Es por esto que Duarte considera que la autorreflexividad “puede también ser considerada como una extrapolación del distanciamiento brechtiano” (2011, p. 67).

A su vez, la autorreflexividad es sinónimo de autorreferencialidad y metateatralidad, en el sentido de que comparten la misma problematización epistemológica de “desdoblar espontáneamente la ficción y la reflexión acerca y a través de esta ficción” (Pavis, 1983, p. 491) en diversas formas de materialización en el ámbito de la representación. Si bien Pavis señala que el metateatro se basa en el fenómeno del teatro en el teatro, también advierte que la operación “meta” designa una propiedad fundamental del teatro, por cuanto “trata al teatro de una manera teatral [... De esta forma] es solo una manera sistemática y consciente de sí misma de hacer teatro” (1983, p. 491) y que funciona en una tensión metacrítica y metateatral (*op. cit.*, p. 309). En cuanto a la relación entre los conceptos, creo que Pavis (1983) adquiere una visión historicista al designar al fenómeno del teatro en el teatro como la base del concepto de

³² Para observar la aplicación de este concepto a una obra de teatro (chilena), ver el artículo *Fin del eclipse: ficción e historia* de Coca Duarte (2007).

metateatro/metateatralidad. En este sentido, estoy de acuerdo con Duarte (2011) en que el teatro en el teatro, así como la puesta en abismo, son algunas de las manifestaciones de la autorreflexividad (o autorreferencialidad o metateatralidad) en el plano de la ficción, y que también pueden ser analizadas en el plano de la representación, como por ejemplo, desde las tres primeras categorías de la propuesta de Richard Hornby.

La autorreflexividad tiene

una tendencia característica de la *práctica* escénica contemporánea [... que consiste en] no separar el trabajo preparatorio (sobre el texto, el personaje, la gestualidad) y el producto final [...]. De manera que la puesta en escena no se contentará con narrar una historia, sino que reflexionará sobre el teatro y propondrá su reflexión sobre este integrándolo (más o menos orgánicamente) a la representación. [...] De esta manera el trabajo teatral se convierte en una actividad autorreflexiva y lúdica [... y] testimonia una actitud metacrítica del teatro. (Pavis, 1983, p. 310).

Por lo tanto, la autorreflexividad teatral se basa en su búsqueda metacrítica sobre el teatro en sí, manifestándose, sobre todo hoy, en la interrupción tanto de la ilusión³³, como de la ficción, para tratar cuestiones fundamentales, como la función del teatro en la sociedad o plantear cuestionamientos sobre el lenguaje teatral como medio de conocimiento. Es posible reconocerla en el teatro moderno de Brecht, así como en el de Shaw, Pirandello, Ionesco, Becket y Genet. En el teatro más contemporáneo y local, se encuentra en autores y directores como los chilenos Manuela Infante y Guillermo Calderón.

Otra manera de los teóricos teatrales de referirse al concepto de autorreflexividad, es como “drama autoconsciente”. Gracias a las particularidades de mi objeto de estudio, es que puedo sostener que la autoconsciencia, para los Estudios Teatrales, puede construirse de una forma distinta al de autorreflexividad. En el caso de *Las cosas también tienen mamá* (2012) la autoconsciencia es manifestada de una forma

³³ “La ilusión teatral actúa cuando [...] se considera] como real y verdadero lo que solo es una *imitación* de la realidad. La ilusión está vinculada al efecto de *realidad* producido por la escena y al reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares para el espectador.” (Pavis, 1983, p. 265-6).

romántica primigenia, que en ciertos niveles funciona concéntricamente, como corroboraré en el apartado 1.1. del Capítulo III de esta tesis. Así también corroboraré que mi objeto tampoco llega a la autorreflexividad teatral, puesto que no existe la interrupción de la ficción ni una intención metacrítica, aunque sí toma algunos de sus elementos. Por lo tanto, abordaré el concepto de autoconsciencia desde la voz de los mismos autores románticos, como Víctor Hugo, Hegel (en Bürger, 1987) y Schlegel (en Hernández, 2002), para encontrar estas formas de manifestación escénica.

2.- Autoconsciencia romántica primigenia y algunas de sus formas de manifestación artística

El autor se ha dejado llevar por el placer infantil
de mover las teclas de este gran clavecín.
Ciertamente, otros, más hábiles,
habrían podido obtener de él una elevada y profunda armonía,
no una de estas armonías que solo son agradables al oído,
sino estas armonías íntimas que remueven enteramente al hombre,
como si cada cuerda del teclado estuviera atada a una fibra del corazón.
Víctor Hugo (1971, p. 82).

En primer lugar presentaré las formas históricas del arte poético, concebidas como las etapas de la vida de una persona, en la visión del escritor romántico Víctor Hugo³⁴. Esta propuesta está contenida en el texto “Prólogo a Cromwell”, “que define la

³⁴ Autor controversial, cuyo contexto histórico es Francia de comienzos del siglo XIX, donde el teatro es el último reducto del arte, y es regido por la crítica literaria. Para Víctor Hugo, el teatro “se mueve entre la Caribda académica y el Seilla administrativo, entre los jurados literarios y la censura política” (Hugo, 1971, p. 84). La moda se debate, por un lado, entre el gusto de la aristocracia terrateniente, que busca la

posición de la dramaturgia ante el conflicto neoclasicismo-romanticismo” (De Saint-Denis, 1971, p. 7). El autor presenta los tiempos modernos a partir de dos abismos introducidos por el cristianismo: entre el hombre y dios, el cual analizaré desde el punto de vista de la subjetividad independiente hegeliana, y desde el concepto schlegeliano de ironía estética, para exponer la singularidad característica del genio romántico. A partir del abismo entre el alma y el cuerpo, propondré la idea de subjetividad escindida, desde la idea de contradicción subjetiva de Víctor Hugo, sobre la base del sentimiento de melancolía y el espíritu analítico. Esto último lo complementaré con las ideas de Foucault (en Cornago³⁵, 2003) acerca de la práctica contemporánea de autoconocimiento originada en La Ilustración. También consideraré la disolución de la penetración entre forma y contenido en el arte posromántico de Hegel (en Bürger³⁶, 1987 y en Hernández, 2002). Finalmente plantearé las manifestaciones artísticas del contraste en el teatro, expuestas por Víctor Hugo.

Para este último, la Historia es vista como una persona hiperbólica, y la divide en relación al arte poético, en tiempos primitivos, antiguos y modernos. Los tiempos primitivos encarnan al hombre “joven”, lírico, puesto que su “pensamiento, al igual que su vida, se parece a la nube que cambia de forma y de camino según el viento que la empuja” (Hugo, 1971, p. 23). Es decir, que la vida nómada y pastoral propicia las contemplaciones solitarias, y encuentra al hombre tan cerca de Dios, que no hay conflicto de intereses, todo pertenece a cada uno y las meditaciones son éxtasis (*op. cit.*, pp. 22-3). Vale decir, que esta adolescencia carece de autoconciencia y culmina con el

inmovilidad social y el retorno del *l’Ancien Régime*, con un teatro en el que se mantienen la ficción y las reglas neoclásicas, contenidas en el género de la tragedia, escrita en versos alejandrinos. Mientras que por otro lado, fuera del círculo elegante de la ciudad, se desarrolla el teatro de *boulevard*, enfocado en la emocionalidad de sus personajes, la búsqueda por ser reflejo de la vida, y que terminaría convirtiéndose en un teatro de consumo. Si bien en un comienzo, este último se erigió como un teatro anticonvencional, de todas formas los dramaturgos se regían por la crítica literaria, manteniendo el deseo de llegar a los grandes teatros de la ciudad (De Saint-Denis, 1971). En cuanto a la obra dramática de Víctor Hugo, solo en 1830, luego de la revolución y el triunfo de la ideología burguesa y liberal, puede ver representada su primera tragedia, *Hernani* (*op. cit.*, p. 13). Su siguiente obra es prohibida.

³⁵ Óscar Cornago (2003), investigador español de Literatura y Estudios Teatrales, se basa en el estudio *¿Qué es La Ilustración?* de Michel Foucault.

³⁶ Peter Bürger (1987) es presentado como autor en el siguiente apartado de esta tesis.

instinto social de asentarse alrededor de reinos y naciones. De modo que, mientras exista sociedad, existirá el conflicto de intereses, lo cual requiere de la autoconsciencia de los seres humanos.

Cuando surge un padre, encarnado en el rey y el sacerdote, surge el instinto social. Comienzan los tiempos antiguos con las guerras, las migraciones de los pueblos y sus heroicos viajes, por lo tanto, a la infantil y adolescente poesía, le sucede la adultez de la épica. Así, la patria engendra el culto al hogar y a la tumba (*op. cit.*, pp. 23-4). Los personajes son héroes, semidioses y dioses, “la escena es inmensa. [...] Su culto y su historia forman parte de su teatro. Sus primeros actores son sacerdotes; sus juegos escénicos son ceremonias religiosas, fiestas nacionales” (*op. cit.*, p. 25). En esta inmensidad surge, primero, la conciencia de esta misma, en cuanto al mundo y a los territorios que habita y construye el hombre. Un ejemplo ilustrativo corresponde a la edificación del teatro griego. Con respecto al contenido, las temáticas abarcan una nación, son representativas de los pueblos completos y sus creencias religiosas. En este punto, sugiero el término de autoconsciencia social, que vela por los intereses de qué valores, qué leyes regulan el funcionamiento de su comunidad, asociada a un fin ritual y que es experimentada desde un sentido material, es decir

no hay nada más material que la teogonía antigua. [...] En ella, todo es visible, palpable, carnal. Sus dioses necesitan una nube cuando quieren no ser vistos. Beben, comen, duermen. Se les hiere, y su sangre se derrama; se les lisía, y hélos aquí cojeando eternamente. (*op. cit.*, p. 27)

Por su parte, Hegel comprende al espíritu clásico desde su perfección esencial, porque “se identifica por completo con su apariencia externa” (en Bürger, 1987, p. 152), lo cual permite que pueda sumergirse absolutamente en lo sensual.

En cambio, los tiempos modernos, presentados por Víctor Hugo como la vejez de esta persona hiperbólica que es la Historia, se caracterizan por la inmaterialidad de su espíritu. Esta es introducida por el cristianismo, debido a que “crea un abismo entre el alma y el cuerpo, un abismo entre el hombre y Dios” (Hugo, 1971, p. 28). Esta religión espiritualista

enseña al hombre que hay dos vidas por vivir, una pasajera, la otra inmortal; una terrestre, la otra celestial. Le muestra que es doble como su destino, que hay en él un animal y una inteligencia, un alma y un cuerpo; en una palabra, que es el punto de intersección, el eslabón común de dos cadenas de seres que abarcan la creación (*op. cit.*, p. 26)

De modo que Víctor Hugo (1971) establece dos abismos: entre el hombre y dios, y entre el alma y el cuerpo. A partir de este primer abismo surge una conciencia que, a diferencia de la autoconciencia social o colectiva de los tiempos antiguos, ante la inmensidad del mundo, esta vez repara en la inmensidad más allá del mundo, es decir, nace la conciencia de lo sublime. De esta manera, desde unos héroes homéricos que “tienen casi la misma talla que sus dioses” (Hugo, 1971, p. 28), de pronto el hombre reconoce que es pequeño, y en medio de ruidosas guerras, se repliega sobre sí mismo, se apiada de la Humanidad y medita “sobre las irrisorias amarguras de la vida” (*op. cit.*, p. 29).

Esta meditación humana replegada sobre sí misma, que tiene la posibilidad de autodeterminar el propio tamaño humano como pequeño, ante la inmensidad inabarcable de lo sublime, requiere de una percepción fuera de sí mismo. Por lo tanto, es posible determinar el proceso de autoconciencia romántica como un ver desde arriba, que es individual y se expresa inmaterialmente. Es evidente, por ejemplo, en esta manera de Víctor Hugo de ver la Historia como una persona creciendo ante los ojos del que está observando, y como separación entre el sujeto y la historia. Este proceso se comprende más profundamente desde los fundamentos fichteanos de los que parte el filósofo Friedrich Schlegel, como afirma Hernández (2002), así

Schlegel toma de Fichte el concepto de saber absoluto como reflexión y lo traduce a su lectura estética. La reflexión, por un lado, expresa el aislamiento del yo: es autorreflexión, el sujeto deviene objeto para sí mismo. Pero, por otro lado el sujeto se contempla contemplando el mundo, superando con ello la escisión que la propia reflexión introduce. Es esta una síntesis que, con todo, supone un progreso al infinito: el mundo sólo existe como apariencia, el sujeto es de nuevo objeto para él mismo, se exige una segunda reflexión, etc. Se trata de una dialéctica sin final que juega con el yo que se limita y es limitado, que conoce el mundo reconociéndose en él, que lo anula y se anula, que vuelve a exigirlo y vuelve a desprenderse de él... Por ello, para Hegel (y también para Kierkegaard), la ironía romántica, al mostrarse como traducción de esta serie de

planteamientos fichteanos, consiste [de forma molesta para ambos] en reducir todo contenido al arbitrio del sujeto, un sujeto absoluto, origen de todo saber, que arbitrariamente disolvería todos los valores, pondría y quitaría a su gusto, jugando únicamente consigo mismo y dejando perecer toda realidad (pp. 68-9).

Resulta que la ironía es una forma de expresión de esta autoconsciencia individual e inmaterial, con respecto a lo sublime. Según Hernández (2002), las definiciones de ironía “confunden más que aclaran” (p. 65), aunque presenta las siguientes afirmaciones schlegelianas para introducir el tema:

- La ironía es la forma de lo paradójico;
- La ironía es la conciencia clara de la agilidad eterna, del caos y su infinita plenitud;
- La ironía es una parábasis permanente;
- La ironía es meramente el equivalente del deber ir al infinito; (Hernández, 2002, pp. 65-66).

De las afirmaciones anteriores, consideraré las nociones de paradoja, parábasis, infinito, y caos con el fin de asentar la idea de ironía estética en el estudio de Hernández (2002).

En primer lugar, cuando el arte es consciente de sí mismo, los románticos evidencian que se construye y se destruye por medio de la ironía: en este entrar y salir de la realidad mediante la reflexión, el Arte mismo niega la realidad del Arte. Ortega y Gasset lo expresa idealmente en *La deshumanización del arte*, en cuanto el arte irónico

no se justifica ni se limita a reproducir la realidad, duplicándola en vano. Su misión es suscitar un irreal horizonte. Para lograr esto no hay otro medio que negar nuestra realidad, colocándonos por este acto encima de ella. Ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas. (en Hernández, 2002, p. 76)

En este sentido, la autorreflexión del Arte implica el cuestionamiento e incluso la ruptura con el convencional ámbito de la mimesis, puesto que

El artista de ahora nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo. [...] Nunca demuestra el arte mejor su mágico don como en esta burla de sí mismo. Porque al hacer el ademán de aniquilarse a sí propio sigue siendo arte, y por una maravillosa dialéctica, su negación es su consagración y triunfo.

Dudo mucho que a un joven de hoy le pueda interesar un verso, una pincelada, un sonido que no lleve dentro de sí un reflejo irónico. (*op. cit.*, pp. 75-6)

Como expresa Hernández (2002), “toda individualidad, todo fragmento, todo argumento, encuentra su sentido precisamente en la confrontación, en la referencia a sus contrarios, no únicamente en sí mismo, sino en la dialéctica constante de autocreación y autodestrucción” (p. 73), de esta forma, su sentido o en otras palabras, la autolimitación del arte ocurre cuando, paradójicamente, rompe sus propios límites. Schlegel define autolimitación

para el artista como para el ser humano en general, [como] lo primero y lo último, lo más necesario y lo más elevado. Lo más necesario, porque dondequiera que no se limita uno a sí mismo se ve uno limitado por el mundo, con lo que se convierte en un esclavo. Lo más elevado, porque uno sólo se puede limitar a sí mismo en los puntos y en los aspectos en los que posee fuerza infinita, creación y destrucción de sí mismo. (Schlegel en Hernández, 2002, p. 68).

Como señala Hernández (2002) “con la creación, el artista sale de sí, mediante la ironía regresa a sí” (p. 70) en forma de autoparodia:

Esa bufonería remite a la parábasis, a ‘la interrupción de la ilusión narrativa, el *aparté*, el aparte para la audiencia, a través del que se rompe la ilusión de la ficción’. Es el colocarse por encima, el distanciamiento del artista respecto de sí y de su obra, posición que de nuevo deberá superar, y así *ad infinitum* (Schlegel en Hernández, 2002, p. 71).

Víctor Hugo (1971) se refiere a la parábasis a partir de la pregunta “¿qué es el coro, este extraño personaje situado entre el espectáculo y el espectador, sino el poeta contemplando su epopeya?” (p. 25). Lo interesante de esta percepción del coro, radica en el énfasis que el autor le da a la figura del poeta, en su actitud autoconsciente fuera de la ilusión de su obra, para reflexionar sobre ella, desde este podio distanciado, viendo desde arriba su obra, así como denotando su singularidad como sujeto-artista.

A su vez, la conciencia de lo sublime en el artista se da en la obra de arte como la búsqueda del infinito, en tanto

La ironía de la que habla Schlegel es el recurso del poeta para mantener su obra en perpetuo devenir, inagotable en sus significados, progresiva, permaneciendo

tanto el autor como su objeto artístico en una superación constante de limitaciones. Es otro modo de mostrar la búsqueda romántica del infinito (Hernández, 2002, pp. 69-70)

De esta manera, el espectador percibe lo irónico al conocer, por ejemplo, las referencias que son parodiadas. La ironía es, en verdad, una forma de percepción que podría pasar desapercibida, como también tiene el potencial de ser interpretada y re-interpretada indefinidamente. Entonces Ortega y Gasset expresa que

El rencor va al arte como seriedad; el amor, al arte victorioso como farsa, que triunfa de todo, incluso de sí mismo, a la manera que en un sistema de espejos reflejándose indefinidamente los unos en los otros ninguna forma es la última, todas quedan burladas y hechas pura imagen. (en Hernández, 2002, p. 76)

Así, la ironía es caos, en tanto destruye la posibilidad de sistematicidad, por esto Hegel (en Hernández, 2002) la detesta.

Ahora bien, esta referencia al artista o al poeta, como objeto de reflexión y singularidad incluida en el material de su creación, se comprende igualmente como la figura del genio romántico. En cuanto al abismo entre el hombre y dios, el genio está muy lejos del resto de los hombres. Está situado en un espacio en las alturas, desde donde observa la naturaleza y la vida humana. Como expresa Víctor Hugo, el genio debe “tener en cuenta, también, la época, el clima, las influencias locales” (1971, p. 92) para crear sus obras. Está conectado con lo sublime a partir de una intermediaria, personificada sutilmente en la musa moderna, quien contempla “las cosas desde una perspectiva más elevada y más amplia” (Hugo, 1971, p. 31). El autor hace un símil entre el cristianismo y el arte, puesto que para él, religión y poesía (entendiéndose el arte poético), tienen el mismo punto de partida. Si bien el autor no indica cuál este punto de partida, deduzco que se refiere a la idea de sondear y alimentar el espíritu.

Así como el dios cristiano impone las leyes de la naturaleza desde lo alto, a lo que Víctor Hugo llama la realidad de la naturaleza, el genio impone sus propias leyes en la realidad del arte. Estas leyes particulares de cada creación del genio nacen de su imaginación, por lo tanto, se establece una delimitación infranqueable entre la realidad de la naturaleza y la realidad del arte (Hugo, 1971, p. 63). Esto no quiere decir que el

material de la creación esté alejado de la naturaleza, sino todo lo contrario: el arte “es un espejo donde la Naturaleza se refleja” (*op. cit.*, p. 65). Es decir, que el genio, a partir de las amplias leyes de la Naturaleza, selecciona, y en este proceso “puede atreverse, arriesgarse, crear, inventar su estilo” (*op. cit.*, p. 75), lo cual tiene implicada la idea de originalidad. Como expresa Bürger (1987), en el Romanticismo el “artista produce como individuo, con lo cual su individualidad es percibida no como expresión de algo, sino como singularidad radical. El concepto de genio da fe de ello” (p. 106). A partir de este abismo insertado por el cristianismo –entre el hombre y dios—, Hegel (en Bürger, 1987) establece la independencia de la subjetividad, la que determina a la realidad externa, como una existencia inconveniente.

Para el hombre moderno, estar separado del todo provoca una sensibilidad melancólica y analítica, es decir, una subjetividad escindida entre la emoción y la racionalidad, comprendida desde el segundo abismo expresado por Víctor Hugo, o sea, entre el cuerpo y el alma. Por un lado, el sentimiento de melancolía, para este último autor, “es más que la gravedad y menos que la tristeza” (Hugo, 1971, p. 28). Si bien no lo define más allá de esta cita, es posible deducir de lo anterior, que se refiere a una especie de soledad cósmica. Por otra parte, es posible comprender el germen del espíritu analítico, desde la autoconsciencia surgida en La Ilustración. Óscar Cornago (2003) rescata del texto *¿Qué es la Ilustración?* de Michel Foucault, la caracterización de la Modernidad como un proceso de autoconsciencia, en el cual el hombre se piensa a sí mismo, seccionando su presente para interrogarse y reflexionar sobre su propia actualidad. Esta autoconsciencia de la propia Historia –presente—, así como el autonombramiento de este período son determinantes para Foucault en su visión del autoconocimiento como práctica definitoria de la contemporaneidad.

Para Hegel, su concepción de subjetividad independiente implica la construcción de contenidos subjetivos, que en el ámbito del arte, ocurre como disolución de la penetración de forma y contenido, la que produce el principio de “la elevación del espíritu hacia sí” (en Bürger, 1987, p. 153). Esto produce el establecimiento de la

libertad formal en el arte, puesto que “cada materia, incluso las flores, los árboles y los utensilios caseros más corrientes se incorporan a la representación con la contingencia natural de la existencia libre” (*op. cit.*, p. 166), debido a que la apariencia exterior ya no expresa la intimidad (*ibid.*). Por lo tanto, la imitación subjetiva del arte, en base al realismo de los detalles, así como el humor subjetivo, terminan por desintegrar al arte (*ibid.*). En este sentido, es posible comprender que la visión de Hegel es la versión pesimista del sujeto absoluto e irónico, en los términos de Schlegel y Ortega y Gasset.

Para Hegel, el arte posromántico, situado al margen de su teoría estética, desplaza la dialéctica de la forma y el contenido, a favor de la forma, anunciando la característica del desarrollo posterior del arte (Bürger, 1987, p. 167). Si bien la abstracción de las apariencias de los fenómenos externos conforman el material para que el artista con maestría sea capaz de representar los secretos de esas apariencias, en cierto sentido, en lo bello, la apariencia como tal es fijada para sí. Por consiguiente, lo que se debe “observar no es el contenido ni su realidad, sino la apariencia totalmente desinteresada relativa al objeto” (Hegel en *op. cit.*). A partir de la pintura holandesa, el filósofo afirma que el interés por el arte de la representación ha reemplazado al interés por el objeto, de modo que “la habilidad subjetiva y el empleo de los medios artísticos conduce a la superación de los contenidos objetivos de las obras de arte” (*ibid.*). Es decir, que la subjetividad de los artistas es parte, tanto de la producción, como de la materia, las cuales ya no están sujetas a las condiciones impuestas por un círculo de la sociedad, “sino que tanto el contenido como la técnica de sus creaciones quedan del todo a su criterio y autoridad” (Bürger, 1987, p. 167).

En el ámbito del teatro, Víctor Hugo incorpora la contradicción en sus personajes dramáticos, de manera que en la representación humana dentro del teatro, la relación actor-personaje se ha desenvuelto desde la perfecta encarnación de personajes unívocos, a esta encarnación de personajes contradictorios (románticos), destacando la escisión subjetiva dentro del ámbito de la ficción. De esta forma, para el autor

el propósito último del arte [...] es el de abrir al espectador un doble horizonte, iluminar al mismo tiempo el interior y el exterior de los hombres; el exterior, por sus discursos y sus acciones; el interior, por los apartes y los monólogos; cruzar, en una palabra, en el mismo cuadro, el drama de la vida y el drama de la conciencia. (Hugo, p. 66).

El exterior, al que se refiere el autor, toma el sentido de la expresión subjetiva en la vida pública (“la vida”), así como el interior, a la vida íntima y privada (“la conciencia”).

Para construir el drama de la vida, el dramaturgo determina la liberación formal en el drama, en base a la destrucción de los géneros, que se refiere, en rigor, a la combinación de los elementos de los géneros, al interior de una obra:

la tragedia debe tomar prestados elementos a la comedia, la obra dramática debe recrear la vida y la vida es trágica y es cómica, en ella hallamos la belleza mezclada con la fealdad, contrapuesta, de manera que el artista puede, a partir de ella, acusar los contrastes y mostrar mejor los relieves. (De Saint-Denis, 1971 p. 14).

Como es posible apreciar en esta cita, la osadía de Víctor Hugo radica en la libertad que le otorga al dramaturgo para que construya en y desde el amplio terreno de la estética. Es más, el autor refuerza esta idea provocativamente, afirmando que “las reglas y los géneros [...] están fuera de la Naturaleza y fuera del arte” (Hugo, 1971, pp. 90-1). De manera que el drama pinta la vida y vive de lo real, y continúa siendo “un punto de óptica” (*op. cit.*, p. 65). Como postulado afín a esto, el texto dramático debe estar compuesto para la escena, “recurriendo incluso, en caso necesario, a las fascinaciones de la ópera” (*op. cit.*, p. 88). De esta forma el drama “puede estar al mismo tiempo lleno de profundidad y lleno de relieve y ser simultáneamente filosófico y pintoresco” (*op. cit.*, pp. 42-3).

Por un lado, el dramaturgo presenta la forma paródica en el drama, como el paso del mundo ideal al real (Hugo, 1971, p. 34). Es posible comprender la parodia como una técnica de mecanización, como proponen los formalistas rusos, la cual sirve “para revelar el procedimiento artístico. En el teatro, esto se traduc[e] en una recuperación de la teatralidad y en una ruptura de la ilusión por medio de una gran insistencia en los elementos que caracterizan a la representación teatral” (Pavis, 1983, p. 349). De tal

manera que para este grupo de intelectuales, “el elemento parodiante va en contra de los procedimientos automatizados y estereotipados” (*ibid.*).

Por otro lado, Víctor Hugo presenta la herramienta del contraste, que asimila los diversos opuestos, dentro de los cuales, el autor pone como ejemplo la fealdad y lo grotesco, como el reverso inherente de lo bello, y que funciona el uno, como potenciador del otro. Estos opuestos jamás se confunden en el Romanticismo. Esto último es especialmente importante, puesto que la delimitación entre lo feo y lo bello, lo grotesco y lo sublime, le agrega el sentido de incompletitud al producto. De este manera, aquello que falta, incorpora el matiz irónico, pues, como afirma Víctor Hugo (1971), se convierte “lo *feo* en un tipo de imitación, y lo *grotesco* en un elemento del arte” (p. 32). En términos estéticos, lo grotesco “siembra [...] estas miríadas de seres intermedios que [...] se encuentran] perfectamente vivos en las tradiciones populares de la Edad Media [...] da a Satanás los cuernos, los pies de macho cabrío, las alas de murciélago” (Hugo, 1971, p. 34). Asimismo, el autor menciona que la forma de la salamandra aumenta el efecto de la ondina, como también, el gnomo embellece al silfo (*op. cit.*, p. 36), lo cual abre un imaginario de figuras y fauna poco agraciadas, como las que aparecen en la estética del *Fausto* del célebre escritor múltiple y científico Johann Wolfgang von Goethe. En este punto resulta necesario recalcar que, además de la característica grotesca de estos seres, sus tamaños diminutos reflejan el sentimiento de pequeñez frente a lo sublime, así como expresa Víctor Hugo, el “genio moderno [...] transforma a los gigantes en enanos” (*op. cit.*, p. 35). De igual manera, aquella mitad oscura del hombre, es decir, la bestia llena de pasiones y vicios, es reflejada en este tipo grotesco. En cuanto al efecto esperado, la herramienta del contraste otorga el relieve o énfasis a lo representado.

En general, la búsqueda del efecto en la emoción en el teatro se enfoca en el placer, dejando afuera a la enseñanza (Hugo, 1971). El referente alemán del teatro romántico, nominado como movimiento *Sturm und Drang*, que significa “Tormenta e Ímpetu”, está orientado, como bien expresa su nombre, hacia la naturaleza y la emoción

exaltada. En la ciudad de Weimar, gracias a que Goethe está al mando del teatro nacional, surgen y se presentan obras rupturistas, como es el caso de *Los bandidos* de Friedrich von Schiller;

La liberación formal que representó la obra de Schiller fue aprovechada por otros autores que, al amparo de su sombra, empezaron a producir un gran número de obras cargadas de incidencias, de desenlaces imprevistos, de recreación de ambientes exóticos, sin otro propósito que el de sorprender y atraer al público (De Saint-Denis, 1971, pp. 11-12).

En la ópera, el ejemplo más espectacular es la obra de Wagner.

En síntesis, la autoconsciencia romántica se puede comprender como condición fundamental para la liberación formal del arte, puesto que la autorreflexión del sujeto da pie a la autoparodia tanto del artista, como de su obra de arte. Es decir, que la autoconsciencia, comprendida como el distanciamiento del sujeto con su imagen propia, así como con el mundo, deviene en una nueva forma de percepción subjetiva, en la medida en que el mundo se vuelve pura imagen. Este distanciamiento con respecto al objeto anula su contenido, en pos de contenidos y humor subjetivos emanados de la autoridad del genio, quien ahora usa las reglas de composición a su antojo, desde su subjetividad analítica y melancólica.

De acuerdo a esta liberación de las reglas de composición en el genio, con respecto a su obra, Hegel anuncia el énfasis en la forma para el arte posterior. Este énfasis en lo formal, en el teatro se corresponde con la creación del texto dramático para la escena, es decir, que el poeta dramático toma consciencia de que el teatro vive en la escena y no en el texto, preparando el desplazamiento desde la atadura del Teatro a la Literatura, hacia su liberación en tanto Arte. De manera que ahora la escena persigue el efecto en la emoción y el placer del espectador.

En este contexto, más el triunfo de la ideología burguesa, se van a desenvolver estos valores en el arte. A continuación, en los apartados siguientes abordaré esta

evolución hacia la revolución en la totalidad del ámbito artístico con las Vanguardias Históricas, a partir del concepto marxista de autocrítica.

3.- Valores burgueses en el Arte

Peter Bürger (1987), sociólogo y profesor de Teoría de la Literatura de la Universidad de Erlangen-Nuremberg, plantea en su ensayo teórico la siguiente hipótesis: “Solo en el momento en que los contenidos pierden su carácter político y el arte desea simplemente su arte, se hace posible la autocrítica del subsistema social artístico. Este estadio se alcanza al final del siglo XIX con el esteticismo” (Bürger, 1987, p. 69), de modo que el “mérito de los movimientos históricos de vanguardia es haber verificado esta autocrítica” (*op. cit.*, p. 70). A partir de esta, el autor desarrolla ideas controversiales, a medida que va develando una interesante metodología de análisis, comprendida como un marco categorial para una teoría sobre la vanguardia, por lo tanto, esta última también es considerada en esta discusión. En primer lugar, analizaré el contexto histórico desde los conceptos de afirmación y autonomía en la institución arte, relativa a la cultura burguesa, como medio en el que irrumpen las Vanguardias Históricas. Luego, en el apartado siguiente, presentaré el concepto marxista de autocrítica, y las implicancias de la hipótesis. Por último, plantearé interrogantes en torno a la autorreflexión del medio artístico a partir de la propuesta rupturista de las Vanguardias Históricas, y las nuevas categorías investigativas que surgen con ellas.

Para contextualizar, Bürger (1987) se basa en el artículo “Sobre el carácter afirmativo de la cultura” presente en *Cultura y sociedad I* de Herbert Marcuse, quien diagnostica globalmente la función del arte en la sociedad burguesa. Este último es afirmativo en el sentido de afirmar los valores e ideales sociales en el ámbito de lo ideal, vale decir, en un mundo superior, y por ende, apartado de la vida cotidiana. Estos ideales

se refieren a la aspiración de una vida feliz y humana, en base a la bondad, solidaridad, verdad y libertad. De modo que, cuando el burgués asiste a una obra de arte que protesta contra el orden establecido, y tiene entonces una experiencia emotiva y racional, inspirada en estos ideales o valores humanitarios, no interviene luego en su realidad, sino que se contenta solo con haber tenido estos sentimientos en el contexto de la recepción de la obra de arte. A esto se le llama “inmanencia estética”, pues, el sentimiento humanitario se queda atrapado en la experiencia estética, la cual no trasciende a la experiencia cotidiana.

Entonces, Marcuse (en Bürger, 1987) plantea dos importantes argumentos; por un lado, que la función del arte es contradictoria, debido a que protesta contra una realidad que no ha podido satisfacer las pretensiones humanas. Esta realidad está regida por la racionalidad de los fines, cuya concepción del mundo radica en la ideología de la justa reciprocidad³⁷, dejando atrás la de mantener los legados de dominio feudales. Sin embargo, la protesta artística funciona como “justificación de la forma de vida existente” (Marcuse en Bürger, 1987, p. 47), debido a que estos ideales se erigen solo como “memoria de lo que podría ser” (*ibid.*). Por lo tanto, el arte afirmativo pierde su función social, puesto que su contenido carece de posibilidad de realización, o mejor dicho, la experiencia estética no tiene continuidad, porque no puede ser integrada a la praxis vital. Por otro lado, Marcuse (en Bürger, 1987) esclarece que las obras de arte no surgen individualmente, sino que lo hacen en el seno de contradicciones institucionales estructurales, referidas a las tensiones existentes entre el contenido de determinadas obras, con sus medios de producción y distribución. De modo que estas estructuras institucionales contradictorias, a las que Bürger (1987) llama “institución arte”, determinan la función de cada obra, con respecto a estratos o clases sociales.

³⁷ Esta implica la privatización del trabajo y su consecuente subordinación política, como fundantes de la violencia social del capitalismo. Esta idea está contenida en el texto *El problema de la legitimación en el capitalismo tardío* de Jürgen Habermas, exponente de la Escuela de Frankfurt, al igual que Marcuse (en Bürger, 1987, p. 63).

Esta institución “se puede considerar completamente formada hacia finales del siglo XVIII, [cuando] el desarrollo del contenido de las obras está sujeto todavía a una dinámica histórica” (Bürger, 1987, p. 103). Esta sujeción es aclarada por el autor mediante un esquema comparativo entre el arte sacro, cortesano y burgués (*op. cit.*, p. 102). El análisis se basa en las categorías de finalidad, producción y recepción. En la primera es posible percibir que en el arte sacro la obra de arte es un objeto de culto, mientras que en el arte cortesano, esta cumple la función de representar. En el caso del arte burgués, su finalidad es la de representar la autocomprensión burguesa. Esto promueve una diferencia radical en el ámbito de la recepción, con respecto a las formas de arte anteriores, porque se torna individual y estética —deja de ser colectiva y ritual—. De este modo, el autor complementa la propuesta del arte afirmativo de Marcuse con una explicación histórica, a la cual le agrega la concepción del sujeto burgués para Habermas; así, el arte “permite a su receptor individual satisfacer, aunque solo sea idealmente, las necesidades que han quedado al margen de su praxis cotidiana” (Bürger, 1987, p. 48). A estas, Habermas las llama “necesidades residuales” (en *op. cit.*, p. 101), puesto que están excluidas de la praxis vital. De esta manera,

Al disfrutar del arte, el sujeto burgués, mutilado, se reconoce como personalidad. [... Esta experiencia sin continuidad] señala una función específica del arte en la sociedad burguesa: la neutralización de la crítica. Esta neutralización de las fuerzas transformadoras de la sociedad está, así, estrechamente relacionada con la función que el arte asume en la construcción de la subjetividad burguesa. (Habermas en *op. cit.*, p. 48)

La neutralización de la crítica surge en un “recinto propio, ajeno a la praxis vital” (Bürger, 1987, p. 102).

El burgués, que en su praxis vital se ve reducido a una función parcial (los asuntos de la racionalidad de los fines), en el arte se experimenta a sí mismo como ‘hombre’, y aquí puede desplegar todas sus disposiciones, con la condición de que este ámbito quede rigurosamente separado de la praxis vital. (*op. cit.*, pp. 102-3)

Entonces, en base a la propuesta de Marcuse, se comprende que aquellos valores humanitarios, conservados en las artes y anteriormente compartidos en la praxis cotidiana, de pronto han sido bruscamente apartados de la vida real. Mientras el arte

conservar esos valores, conserva también una función social contradictoria, puesto que prepara la formación de un orden mejor.

Pero, en tanto que da forma a ese orden mejor en la apariencia de la ficción, descarga a la sociedad existente de la presión de las fuerzas que pretenden su transformación. [...] El doble carácter del arte en la sociedad burguesa consiste en que su distancia relativa a los procesos sociales de producción y reproducción contiene tanto un momento de libertad como un momento de falta de compromiso, de falta de consecuencias. (Bürger, 1987, p. 104)

Este momento de libertad, tanto por la desacralización moderna del arte, tiene también una incidencia en el ámbito formal, como más adelante Bürger (1987) analiza a partir del esteticismo.

Ahora bien, es posible asentar algunas implicancias sobre la afirmación del arte burgués. En la medida en que su finalidad es la autocomprensión del sujeto, en que la producción se mueve dentro de los límites que ha establecido la institución arte, y la recepción se vuelve individual, acrítica y solamente estética, Bürger (1987) advierte que entonces el efecto de las obras de arte es indefinible. Pero sí me parece posible definir que, mientras el hombre encuentra su subjetividad en el recinto propio y privado de la recepción artística, también se autodetermina como espectador artístico. Asimismo, el artista, a partir de la progresiva división del trabajo en la sociedad burguesa, se autodetermina como especialista. De esta forma, los roles activos que participan en la institución arte se despejan y erigen. Los espectadores, al satisfacer sus necesidades residuales, y los artistas, que consienten de alguna manera esta satisfacción, evidencian la neutralización de la crítica, desde sus roles al interior de esta institución.

En la medida en que el espectador que entra en una determinada institución en progresiva privatización, a identificarse con sus opiniones, tiene como consecuencia su autodeterminación como consumidor. Entonces el arte se vuelve un producto afín a este nuevo acreedor. En este sentido, espectador, artista y obra de arte se vuelven condescendientes entre sí. Si bien, en el aspecto formal, la estética burguesa se desarrolla autónomamente, puesto que ha sido liberada de las normas estilísticas “que el

arte del absolutismo feudal había vinculado con las clases dominantes de esta sociedad” (Bürger, 1987, p. 55), ahora corre el riesgo de funcionar sin fundamento crítico.

En este punto resulta interesante recordar la crítica que hace Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, retomada por Susan Sontag (1965):

Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un *mínimum* los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas... Productos de esta naturaleza (tanto del Romanticismo como del Naturalismo) solo parcialmente son obras de arte, objetos artísticos... Se comprende, pues, que el arte del siglo XIX haya sido tan popular... no es arte, sino extracto de vida. (p. 51)

Como es posible apreciar, esta crítica apela al énfasis de la categoría de contenido de las obras, que, en la cultura burguesa se ha enfocado en levantar la propia imagen del sujeto burgués —en textos, retratos, estatuas y edificios—, para satisfacer sentimientos y pretensiones políticas sin trascendencia. En esta cultura se ha desplegado una relación de tensión entre contenidos políticos de obras concretas y la praxis vital. Asimismo, existe una relación de tensión entre la categoría de contenido de las obras y la institución arte, esta última comprendida como ética de la producción y distribución de las obras; mientras que, por otro lado, se descuida o mantiene inalterablemente la dimensión formal de los productos artísticos, como acusa Ortega y Gasset en Sontag (1965).

Frente a esto, Bürger (1987) trae al debate el movimiento de *l’art pour l’art*, que culmina con el esteticismo, y que promueve la producción del subsistema arte de forma independiente con respecto a la sociedad. De este modo, la tensión entre los marcos de la institución arte y los contenidos de determinadas obras de arte tiende a desaparecer, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Es decir, que la tensión es reemplazada por la coincidencia, de manera que el objetivo del esteticismo es reflejar su condición de subsistema social, entonces el contenido de las obras es su separación de la praxis vital, o sea, el propio arte es el contenido de la obra de arte.

La coincidencia entre institución arte y contenido de obras concretas requiere de la distinción entre ambas, lo que permite el asentamiento del concepto de autonomía del arte burgués, como lo propone Jürgen Habermas:

El arte solo se establece como autónomo en la medida en que con el surgimiento de la sociedad burguesa el sistema económico y político se desligan del cultural, y las imágenes tradicionales del mundo, infiltradas por la ideología lógica básica del intercambio justo, separan a las artes del contexto de las prácticas rituales. (Habermas en Bürger, 1987, p. 65)

En tanto que el arte ya no es sagrado ni una fiesta nacional, como ocurría en las sociedades antiguas, hasta el medioevo. Según Habermas, la autonomía de la institución arte, es decir, su funcionamiento relativamente independiente respecto a la pretensión de aplicación social sucede “incluso antes de que la Revolución Francesa diera a la burguesía el poder político” (*ibid.*). De esta manera, la obra esteticista rompe su relación con la sociedad.

Este predominio de la forma en el arte [...] se ve desde el punto de vista de la estética de la producción como disposición sobre el medio artístico, y desde el punto de vista de la estética de la recepción como orientación hacia la sensibilización de los receptores. Es importante observar la unidad del proceso: los medios artísticos se convierten en medios artísticos en la medida en que la categoría de contenido va a menos. (Bürger, 1987, pp. 58-9)

Con respecto al ámbito de la producción, el esteticismo³⁸, “en el [...] cual], la temática pierde importancia en favor de una concentración siempre intensa de los productores de arte sobre el medio mismo” (Bürger, 1987, p. 70), y paralelamente, la autonomía del arte como institución en la cultura burguesa, promueven la autocrítica del medio artístico, la que permite, en primer término, cuestionamientos fundamentales para el discurso, ahora especializado, del Arte. Las preguntas de los participantes de la institución arte se vuelcan hacia la institución misma, así como hacia el medio artístico, el cual se refiere a la categoría de procedimiento (materiales y técnicas). Estos cuestionamientos pueden referirse a la exposición de la técnica que cuestiona la técnica

³⁸ Este giro, sin duda, produce una crisis del arte. Bürger (1987) cita el fracaso del principal proyecto literario de Mallarmé, la carta *Lord Chandos* de Hofmannsthal y los dos años de casi completa inactividad de Valéry (p. 70).

misma y al material que ya no representa, puesto que tiende solo a exhibir su materialidad, los cuales responden acerca de la acción y el estatus del artista. Por otro lado, la obra de arte permanece en su espacio de exhibición como obra de arte, mientras que el espectador asume su rol de espectador de arte, con todas las preguntas sociológicas que esto implica. En otras palabras, en el momento en que se excluye todo lo ajeno al arte, de ahí que el medio artístico se vuelve autorreflexivo. La apuesta de Bürger (1987) es que, de forma radical, las Vanguardias Históricas evidencian estos cuestionamientos, además de aquellos con respecto al funcionamiento global de la institución arte con respecto a la sociedad, con lo cual se produce deliberadamente la autocrítica del subsistema social artístico.

4.- Vanguardias Históricas: la autocrítica en el Arte

“Tomar un centímetro cúbico de humo de tabaco y pintar sus superficies exteriores e interior de un color hidrófugo.”

Rose Sélavy³⁹. (en Pellegrini, 2012, p. 134)

“un grito del espíritu que se vuelve hacia sí mismo decidido a pulverizar desesperadamente sus trabas⁴⁰.”

Aragon *et al.* (en Pellegrini, 2012, p. 17)

³⁹ Seudónimo de Marcel Duchamp en sus publicaciones de la revista *Littérature*, hacia el año 1920. (Pellegrini, 2012, p. 133).

⁴⁰ Extracto de la declaración colectiva surrealista del 27 de enero de 1925. “Esta declaración lleva la firma de todos los componentes del grupo surrealista en ese momento, entre ellos, Aragon, Artaud, Breton, Crevel, Desnos, Eluard, Leiris, Péret, Queneau y Soupault.” (Pellegrini, 2012, p. 17).

El funcionamiento de la institución arte burguesa es comprendida, cuestionada y criticada por las vanguardias históricas. En el ámbito de la producción, esta institución impone los estilos y sus normas, así como sus contenidos, los cuales son acatados por el artista. Los vanguardistas niegan la intención de obra y el rol de artista, primero, por utilizar estilos y técnicas pasadas a su antojo, evidenciando la disposición de medio artístico; y segundo, por la inclusión de otros materiales, es decir, de dominios sociales fuera del arte. En el ámbito de la recepción, la institución arte autónoma determina los espacios de exhibición, promoviendo la experiencia individual del espectador artístico, en un recinto propio y privado. Los vanguardistas buscan romper los roles separados entre artista y espectador, y llevan sus manifestaciones artísticas al espacio público, donde los espectadores actúan tanto como los artistas. Por último, la finalidad afirmativa de la institución arte en la cultura burguesa es criticada por la vanguardia, puesto que esta busca devolver la función política y social del arte, para construir una praxis vital distinta de aquella gobernada por la racionalidad de los fines. Para continuar profundizando acerca de los alcances de esta ruptura, es preciso delimitar el concepto de autocrítica, para comprender su aplicación al subsistema social artístico.

El concepto marxista de autocrítica del presente es una crítica global del estado y funcionamiento de una institución, con respecto a la sociedad. Implica la distancia suficiente para criticar radical y multidimensionalmente una institución con sus contradicciones, por sobre las críticas entre las diversas concepciones que circulan dentro de ella. A estas críticas de contraste entre unas concepciones y otras, Marx las llama críticas inmanentes al sistema. Por lo tanto, la autocrítica es una crítica trascendente a un sistema, comprendida por Bürger (1987) como una forma de comprensión objetiva de los procesos actuales. De esta manera, el conocimiento deja de ser unilateral, en el sentido de captar solo un aspecto de la contradicción en el seno de una institución social. Entonces, la forma de comprensión actual determina todo el conocimiento anterior, reconociendo al pasado como prehistoria del presente.

Lo que hace Bürger (1987) es aplicar este concepto al ámbito artístico, por ende, “solo cuando el arte alcanza el estadio de la autocrítica es posible la ‘comprensión objetiva’ de épocas anteriores en el desarrollo artístico” (p. 62). Como esclarece el método de Marx, no necesariamente este desarrollo ocurre en una concatenación de consecuencias lineales, sino que, en condiciones históricas contradictorias. Por lo tanto, Bürger (1987) insiste “en la no simultaneidad en el desarrollo de cada subsistema en particular” (p. 65) de cada sociedad. De esta manera, al aplicar el pensamiento crítico a obras de arte⁴¹ “supone una construcción histórica. La contradicción [...] sólo se comprende en la confrontación con la realidad social a la que responde [...]; de modo graduado, es también crítica a la sociedad” (Bürger, 1987, pp. 43-4). Por consiguiente, “la crítica trata de separar la verdad y la falsedad de la ideología” (*op. cit.*, p. 41). Esto, en el subsistema artístico, es aplicado a “la categoría central de medio artístico (procedimiento)” (*op. cit.*, p. 55), lo cual revela que la institución arte impone el estilo que está de moda, y decide sobre el efecto que deben tener las obras, para lo cual incide, además, en los contenidos.

Por lo tanto, cuando Bürger (1987) analiza los movimientos de las vanguardias históricas da cabida a las posibilidades de analizar todo aquello que pertenece y rodea a la producción artística y su recepción, en cuanto a sus condiciones sociales. Esto incluye: estatuto del artista, intención y objetivos de la obra que produce, estatuto de la obra de arte y sus espacios de exhibición, finalidad de la obra en su contexto social, así como el efecto en la recepción en términos individuales y en términos amplios, es decir, en cuanto a su repercusión política. De esta manera, como expone el autor, la aplicación de este modelo de análisis a manifestaciones artísticas anteriores permite su comprensión objetiva, lo cual implica que va más allá de los análisis tradicionales hacia el estilo y la dimensión estética de determinadas obras de arte.

⁴¹ Este modelo ha sido traducido para el análisis de obras o conjuntos de obras concretas, por los exponentes de la Escuela de Frankfurt, Georg Lukács y Theodor W. Adorno, considerados en el ensayo de Peter Bürger (1987).

Esto último también lo permiten los movimientos históricos de vanguardia, en la medida en que únicamente con ellos

se hace disponible como medio la totalidad del medio artístico. Hasta ese momento del desarrollo del arte, la aplicación del medio artístico estaba limitada por el estilo de la época, un canon de procedimientos admisibles solo aparentemente, dentro de unos límites estrechos. Mientras un estilo domina, la categoría de medio artístico es opaca porque en realidad solo se da como algo especial. Un rasgo característico de los movimientos históricos de vanguardia consiste, precisamente, en que no han desarrollado ningún estilo; no hay un estilo dadaísta ni un estilo surrealista. Estos movimientos han acabado más bien con la posibilidad de un estilo de la época, ya que han convertido en principio la disponibilidad de los medios artísticos de las épocas pasadas. Solo la disponibilidad universal hace general la categoría de medio artístico. (Bürger, 1987, p. 56)

Esta disponibilidad se refiere a que, en realidad, las vanguardias históricas no rechazan estilos ni contenidos, sino que niegan la intención de obra, así como la sumisión a normas estéticas y el predominio de alguna tendencia estilística. Esta negación triple provoca la expansión del repertorio de procedimientos y técnicas, como disponibilidad del medio artístico. Así también, se incorporan materiales a las producciones artísticas, e incluso objetos industrializados y en serie, relativos a la vida cotidiana. El ejemplo fundamental lo componen los *ready made* de Duchamp, así como los *collages* que incorporan retazos de periódicos, manifestaciones artísticas que desestabilizan la categoría de producción individual, por ende, la figura del artista, la noción de técnica artística, y por supuesto, la categoría de estilo. De la misma manera, niegan la recepción individual, es más, buscan superar la relación de oposición entre productores y receptores. Por ejemplo, las provocaciones dadá intervienen hasta con actos de violencia con el público.

Estas prácticas verifican una ruptura con la tradición artística, y se corresponden con una intención de superar la separación de los ámbitos del arte y la vida. “La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social” (Bürger, 1987, p. 62), es decir, que la vanguardia protesta contra la institución arte, formada en el seno de la sociedad

burguesa. Para llegar a esta meta, es posible observar que en tales negaciones a asentamientos históricos de la institución arte, subyacen sus respectivos cuestionamientos, haciendo evidente la autocrítica del subsistema artístico. En consecuencia, Bürger (1987) notifica la finalidad de los movimientos históricos de vanguardia en tanto

La praxis vital, a la que el esteticismo se refiere por exclusión, es la racionalidad de los fines de la cotidianidad burguesa. Los vanguardistas no intentan en absoluto integrar el arte en *esa* praxis vital; por el contrario, comparten la recusación del mundo ordenado conforme a la racionalidad de los fines que había formulado el esteticismo. Lo que les distingue de éste es el intento de organizar, a partir del arte, una *nueva* praxis vital. También a este respecto el esteticismo es condición previa de la intervención vanguardista. Solo un arte que se aparta completamente de la praxis vital (deteriorada), incluso por el contenido de sus obras, puede ser el eje sobre el que se pueda organizar una nueva praxis vital. (p. 104)

Sobre el efecto de estas manifestaciones artísticas, si bien con el esteticismo se busca la sensibilización de los espectadores, con los vanguardistas se logra mediante el *shock*. Esta reacción nerviosa se define a partir de la sorpresa ante una experiencia extraordinaria. Reemplaza a la constitución unilateral de sentido, porque ahora la producción se da de forma disgregada, es decir, que ahora las partes de la obra no están supeditadas a una intención unificadora de sentido, como ocurre con la obra orgánica. A partir de la falta de sentido, la finalidad de los vanguardistas es que el cuestionamiento del espectador acerca de su praxis vital trascienda la inmanencia estética hacia una transformación, de manera que la manifestación artística sirva de estímulo para un cambio de conducta. Lo que revela el *shock* en el ámbito de la recepción, es que resulta inespecífico, porque la sorpresa, al ser repetida, deja de funcionar como tal. Es lo que verifica Bürger (1987) en cuanto los espectadores esperan este efecto, teniendo como resultado su institucionalización.

Pero cuando los movimientos históricos de vanguardia han desvelado el enigma del efecto, o sea, la carencia de todo efecto en el arte, entonces ninguna forma nueva puede ya reclamar para sí, en exclusiva, la validez, sea esta eterna o solo temporal. Los movimientos históricos de vanguardia han acabado más bien con tal pretensión. (Bürger, 1987, p. 157)

Lo importante entonces, en el ámbito de la recepción de las obras de arte vanguardistas, es que “la atención de los receptores ya no se dirige a un sentido de la obra captable en la lectura de sus partes, sino al principio de construcción” (*op. cit.*, p. 147).

De acuerdo a este principio, Bürger (1987) se refiere al término de obras de arte inorgánicas. Estas últimas se constituyen como una conexión de partes heterogéneas, cuya unidad de obra resulta amplia, a partir de mediaciones, incluso, se da solo como una interpretación del receptor. En contraste con la obra orgánica o simbólica, esta última ofrece su unidad sin mediaciones, en la cual, su composición oculta su artificio y en el caso de la pintura, el espacio del cuadro se ofrece como un continuo. Por el contrario, la obra inorgánica se ofrece como producto artístico, como artefacto que expone su artificio. Bürger (1987) toma el concepto de alegoría de Walter Benjamin para referirse a este tipo de inorganicidad.

Lo alegórico para Benjamin (en Bürger, 1987) es, en primer lugar, un fragmento, es decir, un elemento arrancado de su contexto vital, y por tanto, despojado de su función, de manera que desaparece “la falsa apariencia de la totalidad” (Benjamin en *op. cit.*, p. 131). En la reunión de fragmentos se crea un sentido dado, como expresión de melancolía, entendida como “una fijación en lo singular, destinada al fracaso porque no responde a ningún concepto general de la formación de la realidad [...] implica la consciencia de que la realidad se escapa como algo que está en continua formación” (Bürger, 1987, p. 134). Bürger (1987) comprende ambas ideas desde el ámbito de la producción, en cuanto al tratamiento del material: separar las partes de sus contextos; y en cuanto a la constitución de obra, como un ajuste de fragmentos y desde la fijación de sentido.

El autor aplica el concepto de alegoría a la obra inorgánica vanguardista, entonces señala que para el artista, el material se vuelve un signo vacío, porque le ha arrancado su vida (al aislarlo de su contexto original) y solo él puede atribuirle un sentido, en tanto “el sentido podría ser muy bien la advertencia de que ya no hay ningún sentido” (Bürger, 1987, p. 133). De esta manera, “el material solo es material” (*ibid.*) y

remite a la realidad, no a la totalidad de la obra, como ocurre en la orgánica. En la medida en que la obra es montada sobre fragmentos, para el autor, la categoría de montaje, comprendida como un aspecto determinado del concepto de alegoría, puede servir como principio básico de la obra de arte vanguardista.

La categoría de montaje describe la fase de constitución de la obra y parte del supuesto de que la realidad es fragmentada. El autor deja de lado la definición de montaje relativa al cine, y expone que para la pintura es simplemente la incorporación de fragmentos de realidad, tal como queda implicado en los *collages* cubistas. Esta incorporación de materiales que no han sido realizados por el artista

destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista. [...] De esta manera, se violenta un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad, es decir, en el principio de que el artista tiene como tarea la transposición de la realidad. (*op. cit.*, 140)

El descubrimiento más interesante del montaje de imágenes es “la irrepresentabilidad de lo real”, revelado por el profesor de Literatura alemán Wolfgang Iser (en Bürger, 1987, p. 143.). Para el arte teatral, esta categoría es comprendida como la autonomía de las escenas, cuyo fin es “rechazar la tensión dramática y la integración de todo acto en un proyecto integral” (Pavis, 1983, p. 321).

En el ámbito de la recepción, para Benjamin (en Bürger, 1987) lo alegórico contiene el aspecto fúnebre de la Historia, de modo que esta es percibida como decadencia, en el sentido de “primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista” (Benjamin en *op. cit.*, p. 132). A partir de esta idea, Bürger (1987) determina que Benjamin le atribuye una visión pesimista a la recepción de lo alegórico. Por otro lado, la obra montada vanguardista posee un alto grado de independencia en el plano de la recepción, porque sus “momentos concretos [...] pueden ser leídos o interpretados tanto en conjunto como por separado, sin necesidad de contemplar el todo de la obra” (Bürger, 1987, p. 136). De esta manera, el autor establece, en un sentido restringido, que la totalidad de la obra montada es la suma de la totalidad de sentidos posibles.

En general, los movimientos históricos de vanguardia fracasaron en algunos aspectos, pero asentaron bases para la posterior historia del arte. Por ejemplo, en el ámbito de la recepción no se logró superar la separación entre productores y receptores, ni tampoco se logró destruir la autonomía de la institución arte en la sociedad burguesa. Pero sí se aclaró “el significado de la institución arte para el efecto de obras concretas” (*op. cit.*, pp. 161-2). En el ámbito de la finalidad fracasó la reintegración del arte a la praxis vital, puesto que la sociedad burguesa continúa regida por la racionalidad de los fines y por ende, la cultura sigue siendo afirmativa. Pero solo con las vanguardias históricas se da paso a “un nuevo tipo de obra comprometida” (*op. cit.*, p. 163), ante lo cual el autor se atreve a afirmar que con ellas “se supera la vieja dicotomía entre arte ‘puro’ y arte ‘político’” (*ibid.*). Para esto último, el autor notifica el alcance de que la conexión entre un compromiso político y moral en el arte, y la obra está llena de tensiones (*op. cit.*, p. 161).

La repercusión de los movimientos históricos de vanguardia en la historia del arte radica en la “destrucción de la posibilidad de considerar valiosas a las normas estéticas” (*op. cit.*, pp. 157-8) y de presentar a una determinada tendencia artística, “con la pretensión de validez general” (*op. cit.*, p. 157). Como consecuencia, se ha transformado la sucesión histórica de procedimientos y estilos conforme a jerarquías, “en una simultaneidad de lo radicalmente diverso” (*op. cit.*, p. 123). En términos históricos más amplios, Bürger (1987) señala que “el intento de suprimir la distancia entre arte y praxis vital podría reclamar todavía [...] el *pathos* del progresismo histórico” (p. 105). Asimismo, que “la obra de vanguardia se ofrece como experiencia históricamente necesaria de la alienación en la sociedad capitalista avanzada” (*op. cit.*, pp. 154-5). Por último, es posible continuar la reflexión sobre cómo estos fracasos y asentamientos dan paso a la categoría de posmodernismo.

5.- Posmodernismo, esquizofrenia y pastiche en Frederic Jameson (1992)

El concepto de posmodernismo expuesto por Frederic Jameson (1992) parte del análisis de la construcción del espacio y la Historia contemporáneos, a partir de los debates en Arquitectura, entendidos como una recusación al “estilo internacional”⁴² modernista. Propone un análisis y una crítica formal que reconsidera los niveles urbanísticos, así como las instituciones estéticas, además de una interpretación de la sensibilidad humana en este entorno, con el fin de plantear el concepto como la pauta cultural dominante de la fase del capital multinacional. Esta fase del capitalismo la toma del libro *El capitalismo tardío* de Ernest Mandel, la cual corresponde a la tercera fase, que rechaza la denominación de “postindustrial”, y que es definida como una “nueva penetración y una colonización históricamente original del inconsciente y de la naturaleza” (Jameson, 1992, p. 81) por parte de la mercantilización.

Desde este fundamento, Jameson (1992) produce una teoría de la periodización histórica. Sin la intención de trazar el período histórico como una homogeneidad, el autor enfatiza en que no capta el posmodernismo “como un estilo, sino más bien como [...] una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí” (Jameson, 1992, p. 16). El autor puede abordar esta coexistencia disímil, gracias a la concepción crítica derivada de la filosofía marxista, que evidencia justamente la abolición de la distancia crítica en la política cultural, puesto que tanto “las formas contraculturales, puntuales y locales, de guerra de guerrillas o resistencia cultural, sino incluso las intervenciones abiertamente políticas [...] se encuentran secretamente desarmadas y reabsorbidas por un sistema del cual ellas mismas pueden considerarse como partes” (*op. cit.*, p. 108). Como expresa la investigadora y docente de Artes Visuales de la Universidad del Valle (Colombia), Irina

⁴² Cuyos exponentes como Le Corbusier, Gropius y Mies van der Rohe representan “las formas establecidas del alto modernismo [...] que conquistó la universidad, el museo, la red de galerías de arte, etc. [...] considerados en su tiempo] escandalosos y chocantes, son para la generación que llega a las puertas en la década del sesenta el *establishment* y el enemigo” (Jameson en Vaskes, 2011).

Vaskes (2011), Frederic Jameson es el único autor que ha desarrollado “una teoría general de dimensiones culturales, socioeconómicas y geopolíticas de lo posmoderno” (Vaskes, 2011, p. 56).

Esta teoría parte también de la comprensión de la posmodernidad como “la exaltación de ciertos aspectos que habían estado presentes en la modernidad pero que sufrieron una fuerte represión” (*op. cit.*, p. 63). La autora define modernidad como el

momento histórico, que tiene sus raíces en el Renacimiento y se extiende hasta la Segunda Guerra Mundial, se caracteriza políticamente por el establecimiento del absolutismo y la creación de las repúblicas; económicamente por la revolución industrial y el establecimiento del capitalismo y el mercantilismo como nuevos órdenes y, socialmente por el afianzamiento de la burguesía como clase dominante. A través de estos hechos, la modernidad se revela como una época fundamentalmente definida por el ideal de progreso, el culto a la razón y a la ciencia, la fe en el individuo y la aspiración a la universalidad estética. (*ibid.*)

Ahora bien, Jameson (1992) identifica ciertos desplazamientos que permiten la instauración del posmodernismo como nueva pauta cultural. Se apega a la formulación historicista que sitúa una subjetividad monocentrada en el período del capitalismo clásico y la familia nuclear, posteriormente disuelta por la burocracia administrativa. Lo que produce un “giro en la dinámica de la patología cultural [y que] puede caracterizarse como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación” (Jameson, 1992, p. 37). Por lo tanto, el autor propone que esta subjetividad fragmentada es expresada por medio de la esquizofrenia y el pastiche, nociones a las que me referiré luego, y formula cinco rasgos constitutivos del posmodernismo. Estos son: una nueva superficialidad que manifiesta una cultura de la imagen; el debilitamiento de la historicidad, que toma la estructura esquizofrénica, en el sentido lacaniano; un subsuelo emocional completamente nuevo, presentado como ‘intensidades’; la relación profunda entre todo esto y una nueva tecnología que representa un sistema económico mundial totalmente original; y finalmente, la experiencia vívida del espacio urbano (Jameson, 1992, pp. 21-22), rasgo en el cual plantea su concepto de hiperespacio. Para el autor, el posmodernismo, al existir “en el sistema económico del capitalismo avanzado” (*op. cit.*,

p. 19) se define por su sentido apolítico, por lo que “la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancía en general” (*op. cit.*, pp. 17-8).

Por un lado, la subjetividad fragmentada es expresada por medio de la esquizofrenia, que refiere a la “liberación generalizada de toda clase de sentimientos, desde el momento en que no hay ya una presencia-a-sí del sujeto en la que pudieran materializarse tales sentimientos” (*op. cit.*, p. 39), a los que el autor mejor llama “intensidades”. Esta “pérdida de afectividad [u ocaso de los afectos] se ha caracterizado [...] como abandono de las grandes temáticas modernistas del tiempo y la temporalidad, los misterios elegíacos de la *duréé* y de la memoria” (*op. cit.*, p. 40). Lo que promueve una crisis de la historicidad (ruptura de la cadena significante), de acuerdo a la incapacidad ya

de unificar el pasado, el presente y el futuro de [... la] propia experiencia biográfica de la vida psíquica. Al romperse la cadena de sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo. (*op. cit.*, p. 64)

Es a lo que el autor llama “escisión esquizofrénica”, que desde el punto de vista estético, la comprende como una euforia ante materialidades compuestas por múltiples superficies.

Por otro lado, la desaparición del sujeto individual provoca que los productores de cultura ya no tengan otro lugar al que volverse que no sea el pasado, lo que tiene como consecuencia formal el desvanecimiento progresivo del estilo personal, y la práctica actual casi universal de lo que podría llamarse pastiche (Jameson, 1992). Los antecedentes de esta noción se remontan a finales del siglo XVII en Francia, entendido como “un recurso que tiene que ver con la posibilidad de imitar o mezclar los diferentes estilos del arte del pasado” (Vaskes, 2011, p. 64). Luego, en el siglo XVIII se considera como plagio, en el sentido de que toma “determinados elementos característicos de la obra de un artista o hasta de varios, [...] para] combinarlos de tal manera que parecieran una creación original” (*ibid.*). Posteriormente, a finales del siglo XIX adquiere un

sentido irónico y es comprendido como una parodia de los estilos literarios, musicales o plásticos, incluso, de los temas (Vaskes, 2011). Para el siglo siguiente, en las postrimerías de la década de los '80 y comienzos de los '90, el pastiche empieza a implicar diversos significados, como

la imitación de un estilo, la apropiación de un elemento presente en una obra ajena a modo de una cita textual, o, incluso, aunque no necesariamente, la copia exacta de una creación ajena [...]; es una copia o imitación, sin pretender serlo; es una combinación o una mezcla de varios estilos, aunque no es exactamente lo que [...] se llama] el eclecticismo. (Vaskes, 2011, pp. 64-5)

Para Jameson (1992) el pastiche⁴³ es “la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global” (p. 44). Más precisamente

es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de ese mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad [...] es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega (*op. cit.*, pp. 43-4)

Es decir, que el pastiche, en tanto repetición neutral, está desprovisto del fondo político-crítico al que estaban asociadas las prácticas estéticas de la modernidad. Es más, el autor lo comprende como “la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar” (*op. cit.*, p. 45) que es compatible con ciertas adicciones, como la de aquellos “consumidores que padecen una avidez históricamente original de un mundo convertido en mera imagen de sí mismo, así como de pseudoacontecimientos y ‘espectáculos’” (*ibid.*). Además, el autor lo considera como expresión del desvanecimiento posmodernista

de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa ‘industria de la cultura’ tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la ‘nueva crítica americana’ hasta Adorno y la escuela de Francfort. (*op. cit.*, pp. 12-13)

⁴³ O como lo que “los historiadores de la arquitectura llamaron ‘historicismo’, [...] y, en general, lo que Henri Lefebvre bautizó como la progresiva primacía de lo ‘neo’” (Jameson, 1992, p. 45).

En un sentido más amplio, la omnipresencia del pastiche “confiere a la realidad actual y a la apertura del presente histórico la distancia y el hechizo de un espejo reluciente [... es decir, una] extraña ocultación del presente” (*op. cit.*, p. 52), que demuestra, por medio de sus contradicciones internas, la liquidación de la historicidad, la pérdida de la posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo y de modelar representaciones de la propia experiencia presente (*ibid.*). Por lo tanto, la hipnótica moda “nostalgia” se convierte en

la manifestación cultural más generalizada de este proceso en el arte comercial y en los nuevos gustos [... como la] llamada ‘película nostálgica’ [...] que constituye una aproximación al pasado mediante una connotación estilística que transmite la ‘antigüedad’ a través del brillo de las imágenes, y produce la impresión de ‘década de los treinta’ o de ‘década de los cincuenta’ sirviéndose de las modas (*op. cit.*, pp. 47-49).

En general, el posmodernismo comprendido como la pauta cultural dominante de la fase del capitalismo multinacional es una forma de autocrítica o bien, la continuación de aquella comenzada con las vanguardias históricas para el subsistema social artístico. A partir de las diferentes formas de autorreflexión que revisé en este marco teórico, comienzo a continuación el análisis de mi objeto de estudio desde las manifestaciones autorreflexivas dentro de la obra de arte, más exactamente desde dentro del ámbito de la ficción, hacia el ámbito de la representación, hasta cruzar en términos más amplios la obra. Incluso abarcaré el ámbito fuera de ella (institucional), en términos de la finalidad de la obra, como propone el concepto de autocrítica.

III.- ESTRATEGIAS DE ESCENIFICACIÓN DE ROMANTICISMO POSMODERNISTA: AUTOCONSCIENCIA, EXPOSICIÓN DE LOS DISPOSITIVOS DE REPRESENTACIÓN, ESQUIZOFRENIA Y PASTICHE EN LA OBRA *LAS COSAS TAMBIÉN TIENEN MAMÁ* (2012)

1.- Autoconsciencia romántica y elementos autorreflexivos dentro de los márgenes de la ficción

Esta primera parte del análisis está ligado al plano de la ficción, de acuerdo a sus gradaciones en el método de las estrategias de escenificación, que permite situar al objeto de estudio en un nivel intermedio de referencialidad, debido a que aparecen expuestos los vínculos entre el mundo creado y la realidad del espectador. Esta última queda implicada en la idea de autoconsciencia romántica llevada a cabo desde la estrategia de escenificación de posicionamiento del personaje autoconsciente frente a su recuerdo, y desde la estrategia de escenificación de la multiplicidad de versiones de los personajes, ya que conlleva la figuración en *abîme* del acto teatral, tal como Pavis (1983) y Ubersfeld (2002) comprenden una fase del fenómeno del teatro en el teatro. Es decir, que “el dramaturgo implica al espectador ‘externo’ en un rol de espectador de la obra interna y restablece su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción” (Pavis, 1983, p. 491).

Con respecto al mundo creado, es posible comprender la obra como una verdad general que se espeja: la historia de infancia de *Juliette*, de manera que este pasado explica los rasgos de apatía y soledad del personaje en su presente. Por lo tanto, la autoconsciencia de *Juliette* también se puede considerar a partir de la noción de

*travelling*⁴⁴, en la medida en que su historia es expuesta de una forma secuencial en un ir y venir desde el presente a la pesadilla y hacia el pasado, la que se apodera de todo el espacio escénico. Es decir, que la narración de la historia de *Juliette*, desde los distintos planos de ficción (presente, pasado y pesadilla) ocurre en la totalidad del espacio de la representación exterior. En este sentido, como la protagonista es el único personaje que es a la vez espectador(a) de esta verdad espejada, desde el plano presente⁴⁵, la historia de *Juliette* nunca es interrumpida, porque la autoconsciencia sigue funcionando dentro de los márgenes de la ficción. El público experimenta la autoconsciencia de un personaje ficticio, en función de su propia historia. En otras palabras, el espectador asiste a la narración de la historia de un personaje autoconsciente.

Por lo tanto, mediante ambas estrategias de escenificación será posible observar diferentes aristas del concepto de autorreflexión schlegeliana, manifestaciones románticas de contradicción y contraste, así como una forma global de puesta en abismo en la escenificación de esta obra. Con esto último me refiero a que, en la historia de *Juliette*, en la medida en que se va tornando cada vez más íntima, la escena irá tomando la forma de una *matrioshka* (muñeca rusa), puesto que el dispositivo escenográfico, así como los personajes, se van construyendo y transformando en dispositivos cada vez más pequeños.

1.1.- Estrategias de posicionamiento del personaje autoconsciente frente a su recuerdo

Para contextualizar esta estrategia aclararé su sentido de autoconsciencia romántica. *Juliette* es espectadora-constructora de su propia historia, de modo que la

⁴⁴ El *travelling* “segmenta la realidad en espacios heterogéneos, según el ritmo del montaje filmico” (Pavis, 1983, p. 524).

⁴⁵ Si bien el personaje de Pedro Santos también pertenece a este plano, nunca aparece como espectador de la escena, sino que, como catalizador de la expectación de *Juliette*.

obra es la visión autoconsciente de este personaje sobre ella misma y sobre su historia familiar de infancia, construida desde su presente. En un modo sucesivo, en el personaje de *Juliette* está implicada la figura de la compañía creadora, en el sentido autoconsciente que han manifestado sus integrantes, y sobre todo, como constructores de la escena, en tanto el drama es “un punto de óptica” del poeta dramático (genio romántico), que desde las alturas crea la realidad del arte, como expresa Víctor Hugo. A grandes rasgos, la autoconsciencia romántica la he definido como un ver desde arriba, lo que determina una subjetividad separada del todo, y por lo tanto, enfáticamente singular. Esta subjetividad independiente, como la define Hegel, producto de la inmaterialidad de los tiempos modernos, como plantea Víctor Hugo, en tanto abismo entre el hombre y dios, la presentaré como la separación del sujeto con todo lo que le rodea, incluso consigo mismo.



Fotografía 1. Imagen inicial de la obra. Juliette sobre las estructuras escenográficas (Fototeatro, 2012).

Es evidente en la obra *Las cosas también tienen mamá* (2012) porque la perspectiva general que tendrá *Juliette* con respecto a toda la obra se puede apreciar en la imagen inicial, puesto que la actriz que la representa está parada en gran altura, sobre las estructuras escenográficas apiladas verticalmente, cubiertas por su falda. Desde este lugar puede observar desde arriba lo que ocurre en toda la escena, y también hojea un libro, acción en la que está contenido el sentido de “leer una historia”, que sugiero relacionar con que lee o leerá su propia historia, de forma distanciada o mediada, tal como expresa el objeto libro. De esta manera, el personaje se separa de la historia que va a ver ante sus ojos, que en el acto de recordar, se corresponde con una experiencia inmaterial, como ha establecido Víctor Hugo para la existencia subjetiva moderna.

En esta separación también está expresada la idea de subjetividad escindida, de acuerdo a la división entre cuerpo y espíritu, que lleva implicada una configuración melancólica y analítica, puesto que el ejercicio de auto-análisis o autorreflexión que significa la autoconsciencia romántica es una manifestación de melancolía. Es comprensible en el ejemplo recién expuesto de la imagen inicial, así como en las diferentes versiones de los personajes, por cuanto el sujeto también está distanciada de su imagen propia. Tanto esta última, como la historia personal, corresponden a contenidos subjetivos, es decir, que entre la experiencia del mundo y el ser siempre está la mediación de la percepción y de la consciencia.

Propongo la estrategia de posicionamiento del personaje autoconsciente frente a su recuerdo, mediante cinco posiciones que adopta *Juliette* en el espacio, dependiendo del tipo de carga emocional que posee el suceso sobre este personaje. La primera posición contiene la idea de no querer recordar, la cual es planteada desde el inicio de la obra. A partir del conocimiento de la totalidad de la trama, se desprende que *Juliette* no quiere recordar su historia familiar, ha reprimido y olvidado algunos recuerdos, y por lo mismo, tiene recurrentes pesadillas. Estas últimas tienen que ver con el supuesto asesinato de su padre en manos de su madre. De esta manera, en la imagen inicial antes mencionada, son expresadas frases determinantes con respecto a este pasado, tales como

“los accidentes ocurren, Ruth” en la voz de Moncha, “ese dinero no es tuyo, Sebastián” en la voz de Ruth, y “¿Dónde está papá?” en la voz de Julieta. Así, comienza la Escena 1 (*Asesinato de muñecos*). Esta es una pesadilla representada a partir de muñecos de peluche, que comienza como una pelea doméstica, la cual se intensifica a los golpes y termina con el muñeco femenino disparándole con una escopeta al muñeco masculino. Si bien las cuatro actrices manipulan a ambos muñecos, cuando comienzan las agresiones físicas, *Juliette* deja de manipular al muñeco masculino, para observar la escena.



Fotografía 2. Escena 1 (*Asesinato de muñecos*). Fotografía 3. *Juliette* deja de manipular al muñeco. Elaboración propia⁴⁶.

Como es posible percibir, las acciones de manipular y observar manifiestan la separación clara entre el personaje y la historia, sobre todo en esta escena, debido a que *Juliette* no está implicada como personaje. Esta pesadilla representa una creación de la mente de *Juliette*, que resulta lejana a la verdad del asesinato de su padre, que podría

⁴⁶ Esto indica que tomé la(s) fotografía(s) desde el vídeo completo de la obra.

haber ocurrido por envenenamiento, y que al final se devela. De modo que esta intervención creativa del personaje puede reflejarse en la acción de manipular al muñeco. Si se considera así, entonces el paso de intervenir a solo observar expresa una voluntad del personaje de alejarse de la escena, es decir, des-implicarse de la ficción escenificada. De esta manera, las intenciones de *Juliette* de no querer recordar su historia familiar y de reprimir, hasta olvidar algunos recuerdos, se ven materializadas en esta primera estrategia de posicionamiento. A su vez, como forma de microescena construida a partir de muñecos de peluche, corresponde al fenómeno del teatro en el teatro. Primero, por su funcionamiento concéntrico en el que las cuatro actrices, al manipular a los peluches de forma expuesta son espectadoras de este espacio interior, en una clara figuración en *abîme*; y segundo, por acontecer como una detención para la observación de esta verdad espejada, dentro de la representación exterior, que corresponde al personaje de *Juliette* soñando en su lugar de trabajo.

Ahora bien, en esta representación exterior, expresada en el texto dramático como la Escena 2 (*Oficina*), aparecen las intenciones de *Juliette* de olvidar y reprimir su historia, y por lo tanto, su situación de conflicto interno, como presentación del personaje. En su lugar de trabajo, sus compañeras se refieren al hecho de que siempre tiene pesadillas, por lo que la escena comienza con ellas despertándola. La llaman “Julieta”, pero ella las corrige, diciendo “*Juliette*, mi nombre es *Juliette*” (Gutiérrez, 2012, p. 2). En medio de burlas le pasan un llamado telefónico, en el cual nadie habla, entonces ella pregunta “Mamá, ¿es usted?”, pero cuando sus compañeras la invitan a comer y dicen ser “como una familia”, *Juliette* responde “yo no tengo familia”, y continúa trabajando. De manera que niega la existencia de su madre, y todo recuerdo de su historia familiar.

Lo anterior indica que el personaje, en su presente, se hace llamar “*Juliette*”, como la llamaba su padre; trabaja timbrando cartas, sobre las cuales inventa historias a partir de los destinatarios o remitentes, y esto se puede relacionar con el hecho de que su padre les enviaba cartas a ella con su madre, porque pasaba largos períodos en alta mar,

y cuando llegaba a la casa, le contaba a Julieta historias de sirenas y marinos. Es decir, *Juliette* conserva aspectos del recuerdo de su padre, no así de otros integrantes de su familia. Por otro lado, el personaje posee la forma contradictoria romántica, tal como la plantea Víctor Hugo, es decir, en una contradicción entre la vida pública de *Juliette* (forma apática con sus compañeras de trabajo), y su vida privada (la intimidad y ternura de su historia familiar de infancia).

Al final de esta escena, *Juliette* recibe una carta con la notificación de la muerte de su madre, entonces toma su maleta y de ella saca una muñeca que es ella misma. La muñeca hace una separación radical en la subjetividad de *Juliette* para consigo misma, es decir, que al manejar un objeto representativo de sí, es aún más claro el motivo autorreflexivo de la filosofía schlegeliana. Es decir, en su sentido de aislamiento del yo reflexivo, en tanto sujeto y objeto de reflexión para sí mismo. De esta forma, la pequeña muñeca *Juliette*, como objeto de reflexión sobre sí misma, emprende el viaje a su casa de infancia, nuevamente en la forma de teatro en el teatro.



Fotografía 4. Juliette y la muñeca Juliette. Fotografía 5. Juliette hace retroceder a la muñeca Juliette. Elaboración propia.

En este viaje, *Juliette* sopla el viento polvoriento que hace retroceder a la muñeca *Juliette*, de manera que es evidente la resistencia que muestra el personaje para ir a recordar su niñez *in situ*. Otro momento en el que se observa la posición de resistencia de *Juliette* ante el recuerdo de su historia familiar de infancia, ocurre en la Escena 12 (*Juliette despierta*). En esta, la resistencia ocurre de forma directa por parte del personaje, porque, al despertarse de la pesadilla, le exclama a Pedro: “No quiero ver, no quiero entender, quiero irme” (Gutiérrez, 2012, p. 22). En este caso, los muñecos de peluche de la pesadilla también han ido a buscar de forma directa a *Juliette*, al abrir el baúl y hacer la escena del envenenamiento en el borde de su tapa. Entonces, Pedro incentiva a *Juliette* para que siga recordando: “A ver, cierra los ojos, ciérralos, así. Ahora, mira adentro, deja que te hablen, que te cuenten” (*ibid.*). Con respecto a la pesadilla, en esta aparece una manifestación de autorreflexión schlegeliana, porque contiene la forma exacta del rumor del asesinato, que es por envenenamiento. Es decir, que *Juliette* ha integrado la información que ha ido recogiendo en su vigilia, en el contenido de la pesadilla. Esta nueva información refiere al descubrimiento de la pequeña botella de veneno, con la cual su abuela habría asesinado a su abuelo, así como su madre estaría considerando asesinar a su padre, como aparece en la Escena 9 (*La tina*).

La segunda posición que adopta *Juliette* frente a su historia pasada es observar desde un escondite. En la Escena 6 (*La llegada de Sebastián*), este último personaje presiona a Ruth para que le diga dónde está el supuesto tesoro que Moncha busca, luego le cuenta un cuento de marinos y sirenas a Julieta, y finalmente golpea a Ruth. Desde este momento, atravesando las escenas siguientes: 7 (*La discusión de Ruth y Sebastián*) y 8 (*El secreto del padre y la hija*), *Juliette* permanece observando la escena desde la penumbra. Las escenas contienen la discusión que termina con Ruth echando a Sebastián de la casa para siempre, y la promesa de Julieta a Sebastián de guardar el secreto de dejarle la ventana abierta para seguir viéndolo, estando ella a través de la técnica de sombra china. Desde mayor distancia que en otras escenas y desde la penumbra, en esta

secuencia de tres escenas, *Juliette* es una espectadora escondida. Interpreto que el personaje permanece en los escondites de su niñez, que no necesariamente se encuentran en rincones del escenario, sino que permanecen en el centro de la escena. En este caso, existe un sutil uso de contraste en el hecho de que el personaje permanezca escondida en el centro del espacio escénico, lo que refiere a que, a pesar de estar oculta, *Juliette* es la protagonista de su propia historia.



Fotografía 6. Observar desde un escondite. Juliette es el destello en el costado izquierdo. Elaboración propia.

Desde el punto de vista de la autorreflexión schlegeliana, es posible comprender ilustrativamente el sentido del extracto: “dondequiera que no se limita uno a sí mismo se ve uno limitado por el mundo, con lo que se convierte en un esclavo” (Schlegel en Hernández, 2002, p. 68) en estas dos primeras posiciones. Me refiero a que, tanto resistirse a recordar, como observar desde un escondite, manifiestan que estos aspectos de la historia familiar de *Juliette* son los puntos en los que ella aún no puede autolimitarse. Es decir, que son los recuerdos que ella no ha podido enfrentar, y que por

consiguiente, funcionan como el mundo limitándola a ella, por cuanto en su presente es incapaz de relacionarse con otros personajes. En la segunda posición, por parte del público es imposible determinar la expresión del rostro de *Juliette*, puesto que es perceptible solo su silueta. De forma coherente, aparece en la presentación del personaje que sus colegas tampoco la ven, en el sentido de que no saben casi nada de ella. Entonces *Juliette* está en las sombras mientras no puede autolimitarse, y podrá salir a la luz una vez que haya logrado la autolimitación, y por ende, la construcción de una subjetividad que pueda ser expuesta y puesta en relación con otros.

La tercera posición que adopta *Juliette* frente a su historia pasada es dándole la espalda a la escena. En el primer ejemplo, aparece *Juliette* ensimismada mirando hacia el frente (un punto ciego en el público). Ocurre en el final de la Escena 2 (*Oficina*), cuando el personaje recibe la carta de notificación de la muerte de su madre, entonces el recuerdo de esta última aparece detrás de ella. Más exactamente, Ruth aparece abriendo una ventana, entonces ambos personajes miran hacia la misma dirección. El ensimismamiento de *Juliette* ante esta imagen, en un punto iluminado y protagónico de la escena, corresponde al acto de recordar como una potencia que se apodera del cuerpo de quien recuerda, de manera que lo paraliza. En este sentido, el cuerpo necesita una distancia con estos recuerdos, para observarlos con mayor perspectiva. A su vez, esta imagen señala la separación existente entre el personaje y su recuerdo, como cuerpo y construcción de la mente, como ocurre también con las pesadillas. Por lo tanto, así como la separación entre el personaje y su historia se relaciona con el concepto hegeliano de subjetividad independiente, por cuanto el mundo es pura apariencia, y por ende todo, incluso la imagen de sí, está mediada por la percepción. La consideración del recuerdo y la pesadilla como una construcción mental, refiere también a una manera de autorreflexión schlegeliana más global en la obra. Quiero decir, que el hecho de que *Juliette* vaya desde el presente, hacia el pasado y hacia la pesadilla, refiere al sentido de la autorreflexión como el sujeto absoluto que entra y sale de la realidad. O sea, que “la realidad” está contenida en el presente del personaje, y este sale de esta realidad, cuando va al pasado y a la pesadilla, que son los planos de ficción en los cuales *Juliette* se

detiene a observar y reflexionar, en tanto son productos de su mente, y por lo tanto, reflexiones *per se*. De esta manera, en el *travelling* global de la obra es posible identificar la dialéctica sin final a la que se refiere Hernández (2002) en base a la filosofía de Schlegel, que entiende al sujeto absoluto como aquel que reduce todo contenido a su arbitrio, “jugando únicamente consigo mismo y dejando perecer toda realidad” (Hernández, 2002, p. 69).



Fotografía 7. Dándole la espalda al recuerdo (araucaniacuenta, 2017). *Fotografía 8.* Ruth y Moncha interactúan detrás de *Juliette*. Termina la escena con *Juliette* con la escena de Julieta delante de sí. Elaboración propia.

En el siguiente ejemplo, *Juliette* está sentada, al igual que en el último ejemplo expuesto. De modo que termina la Escena 12 (*Juliette despierta*) en que, como expuse anteriormente, *Juliette* es motivada por Pedro para seguir recordando, entonces ella se queda sentada en el baúl donde dormía. De esta manera, los personajes de Moncha y Ruth desarrollan la escena siguiente detrás de *Juliette*, en la cual Moncha incentiva a Ruth a envenenar a Sebastián, y Ruth finalmente decide no hacerlo. Tanto la posesión de

veneno por parte de Moncha, como la decisión de Ruth son aspectos que *Juliette* desconocía sobre su historia, por lo tanto, esta escena corresponde a una interpretación del personaje, a partir de sus hallazgos y reflexiones. Como señalé en la presentación de *Juliette* como personaje, este comienza la obra conservando aspectos del recuerdo de su padre, negando la existencia de su madre y su familia, por lo tanto, en este caso, el sentido de dar la espalda a la escena se corresponde con la idea de negar esta parte de la historia familiar de *Juliette*, mientras que por otra parte, se corresponde con la idea del desconocimiento del personaje sobre ciertos aspectos de esta historia.

Otro elemento interesante de esta estrategia de posicionamiento por parte de *Juliette* en las Escenas 12 (*Juliette despierta*) y 13 (*Moncha se toma el veneno*), es que comienza dándole la espalda al recuerdo, y termina observándolo de frente, como señal de toma de decisión de una futura autolimitación. Sentada desde este palco, como espectadora privilegiada, ve pasar por delante de sí a Julieta, cuando amenaza a Ruth: “un día despertarás por la mañana y verás mi cama vacía. Mientras tanto, quiero decirte, mamá, que te voy a estar vigilando” (Gutiérrez, 2012, p. 23). De esta forma, *Juliette* termina enfrentando este recuerdo, por medio del verse a sí misma de frente. Algo parecido ocurre en la Escena 16 (*La abuela y la nieta esconden el mapa*) porque, si bien la escena ocurre detrás de *Juliette*, esta última adquiere la actitud de estar observando divertida con la vista al frente, el recuerdo que tiene a sus espaldas. Además está sentada, como espectadora tomando palco, al igual que en todos los ejemplos de esta posición, con el teléfono que ha usado en una escena anterior –relativa al plano del presente— en sus manos, de modo que el personaje deliberadamente se ha puesto recordar.

En consonancia con la intencionalidad de este último ejemplo, la cuarta posición que adopta *Juliette* frente a su historia pasada es observar conscientemente, y lo hace de forma cercana y divertida con sus primeros recuerdos, en las Escenas 3 (*El Desván*) y 4 (*El primer recuerdo*). En la primera, *Juliette* se encuentra con Pedro Santos, su amigo de infancia, quien le señala el libro *La isla del tesoro*. El hallazgo del libro favorito de la

niñez le permite a *Juliette* comenzar, conscientemente, a observar su pasado, de esta manera, es ella quien abre el baúl, donde encuentra a Julieta leyendo este libro, y comienza la escena siguiente.

En esta última aparece la dinámica cotidiana de la casa, que se sostiene por el trabajo de Ruth arreglando relojes y radios; Moncha cavando hoyos en el patio, en busca del tesoro que supuestamente enterró su difunto marido; y Julieta le cuenta como secreto a Moncha, que Pedro le dio un beso. Ruth trabaja y hace sus quehaceres domésticos en la parte superior de la escenografía, mientras los demás personajes interactúan sobre el suelo del escenario. *Juliette* observa divertida y recorriendo desde cerca la dinámica entre Julieta y Moncha. Cuando Ruth llama a Julieta, y esta última atiende y se acerca a ella desde abajo, *Juliette* se pone detrás. Desde este momento *Juliette* comienza una dinámica de espejo con Julieta, en sus posiciones en el espacio. A partir de esto, interpreto que la niña interna está determinando el actuar de la adulta, de modo que en esta escena es posible advertir que *Juliette*, de forma consciente, permite que Julieta le indique cómo recorrer el espacio. En este recorrido, a partir de la proxémica, se observa el tipo de relación que mantienen los personajes, por cuanto Ruth lleva el mando, pues mantiene esa casa, y que Julieta es más cercana a su abuela Moncha.

Algo distinto ocurre con los siguientes dos ejemplos de esta posición, relativos a la Escena 9 (*La tina*) y 13 (*Moncha se toma el veneno*). Si bien *Juliette* permanece en un punto iluminado de la escena, en ambos casos el personaje hace referencia a que desconoce el contenido de una parte de sus recuerdos, como señalé anteriormente. En la Escena 9 (*La tina*), *Juliette* enfrenta la verdad de su principal conflicto interno, y por ende, el conflicto central del argumento de la obra. Parte escuchando divertida la situación de Ruth bañando a Moncha, y tiene en sus manos una pequeña botella de veneno, sin saber aún qué es. Con este gesto, entiendo que esta escena corresponde a un recuerdo reprimido, o bien, a una información que descubre en su presente, atando cabos a partir de sus recuerdos. Cuando Ruth le ha insinuado a Moncha que envenenará a Sebastián, aparece Julieta exclamando que no puede dormir, entonces *Juliette* expresa

asombro y espanto, debido a que ha comprendido este recuerdo, se ha percatado de qué contiene la botellita, de manera que la sostiene espantada. Julieta, desde ese momento, también mira la escena desde un escondite, y luego mira a *Juliette*. En este caso, la ayuda de Julieta en la consciencia de *Juliette* expresa que el recuerdo es actualizado y completado en el presente.



Fotografía 9. Observar conscientemente. Fotografía 10. Escena 13 (Moncha se toma el veneno). Elaboración propia.

En la Escena 13 (*Moncha se toma el veneno*), *Juliette* está sentada detrás de Moncha, sobre el baúl. *Juliette* hace ademán de acariciar el contorno de la espalda de su abuela. Cuando esta última sale de escena, la primera se seca las lágrimas. En este caso, el personaje está muy conectado con lo que está observando. Esta escena es desconocida por *Juliette*, porque en la Escena 17 (*La muerte de la abuela*) Julieta reacciona sorprendida, sin saber exactamente qué le sucede a Moncha. En consecuencia, *Juliette* está imaginando la Escena 13 (*Moncha se toma el veneno*), a partir de sus hallazgos y

reflexiones, que le permiten comprender que la muerte de Moncha ocurre en realidad por envenenamiento, producto de un suicidio.

Por último, la quinta posición que adopta *Juliette* frente a su historia pasada es interviniendo y construyendo la escena del recuerdo. En este sentido, esto ocurre de forma evidente para el espectador, en las Escenas 11 (*El barco*) y 17 (*La muerte de la abuela*). En la primera, que desde mi punto de vista evidencia la profundidad del lazo entre Julieta y Moncha, luego de que ambas han conversado sobre la muerte y han discutido –porque la niña defiende a su padre—, se reconcilian y comienzan a jugar a que pertenecen a la tripulación del capitán *Flint* (*La isla del tesoro*), *Juliette* iza una vela y ayuda a girar la escenografía. En la primera parte de la Escena 17 (*La muerte de la abuela*), *Juliette* realiza dos acciones fundamentales: trae a escena la estructura en la que Moncha muere, así como también la saca de escena, y le va mostrando el mapa del supuesto tesoro a Sebastián, hasta llevarlo a la trampa. En esta estrategia de posicionamiento, interviniendo y construyendo la escena, *Juliette* pasa de ser espectadora a actriz-creadora.



Fotografía 11. Escena 11 (El barco). El personaje de Juliette iza la vela. Fotografía 12. Escena 17 (La muerte de la abuela). Juliette le muestra el mapa a Sebastián. Elaboración propia.

La intervención y construcción del personaje en algunas escenas implican que está comprendiendo el recuerdo, de manera que lo actualiza a partir de sus hallazgos. Es el caso de la primera parte de la Escena 17 (*La muerte de la abuela*), porque en la acción de *Juliette* de esconder el mapa, descubre cómo murió Sebastián, es decir, se hace consciente de que Moncha le tendió esa trampa, y de que ella misma le ayudó, como expresa el nombre de la Escena 16 (*La abuela y la nieta esconden el mapa*). Esta actualización del recuerdo es lo que también ocurre con la Escena 9 (*La tina*), como señalé con anterioridad. Por otro lado, la intervención y construcción del personaje en la Escena 15 (*El robo de la muñeca*), en la cual termina el canto que comienza Ruth, luego de que esta última descubre el robo de sus ahorros por parte de Sebastián, implican que *Juliette* está imaginando o recreando esta escena y viéndola por primera vez, puesto que se negaba a visualizar la contradicción del padre, como aquel que le roba su futuro, a pesar de ser cariñoso.

Por último, al final de la Escena 17 (*La muerte de la abuela*), se lleva a cabo la reconciliación de *Juliette* con los muñecos femeninos. Cuando aparecen los personajes femeninos del pasado, y después de que *Juliette* saluda a cada uno, la actriz le hace entrega de su versión en miniatura (la versión de sí misma en muñeco), entonces *Juliette* abraza y besa a los muñecos. En este acto de reconciliación con su historia materna, y por ende con la pesadilla, el baúl adquiere cierto protagonismo, potenciado por la música de caja musical, en tanto *Juliette* podrá dormir tranquila de ahora en adelante. Finalmente, en la última escena llamada *Juliette es Julieta*, aparece Pedro Santos, quien, al llamarla “*Juliette*”, ella le corrige “*Julieta*”, y también se abrazan. De esta manera, el personaje se ha transformado, ha enfrentado los recuerdos que la atormentaban y que le impedían relacionarse con los demás, de modo que también se ha autolimitado, por cuanto “uno solo se puede limitar a sí mismo en los puntos y en los aspectos en los que posee fuerza infinita, creación y destrucción de sí mismo” (Schlegel en Hernández, 2002, p. 68).

En resumen, las estrategias de escenificación de posicionamiento del personaje autoconsciente frente a su recuerdo demostró que *Juliette* observa su historia de forma autoconsciente, la interviene y finalmente se la apropia. Asimismo, las posiciones demostraron diferentes aristas del concepto de autorreflexión schlegeliana y de cómo puede manifestarse en la escena. Por un lado, a través de las dos primeras posiciones (no querer observar y observar desde un escondite) es posible visualizar a *Juliette* como esclava de su limitación con el mundo desde el recuerdo reprimido, por tanto, su subjetividad es opaca. Por medio de la tercera posición (dándole la espalda al recuerdo) es posible comprender que la imagen del recuerdo detrás de sí evidencia claramente la separación entre cuerpo y mente, en tanto el acto de recordar es una potencia que inmoviliza el cuerpo y lo distancia para la observación de la imagen mental, con mayor perspectiva. Esta separación también señala que el personaje actúa como sujeto absoluto que entra y sale de la realidad que, traducido al ámbito de la ficción en esta obra, es así como entra al plano del presente y sale al plano del pasado y al de la pesadilla, por medio de la autorreflexión schlegeliana.

Por medio de estas estrategias de escenificación, el personaje expone su ejercicio de reflexión autoconsciente. Para esto, *Juliette* se ve actuando en el pasado por medio de Julieta, quien le indica cómo recorrer el espacio y que, al mostrarle el recuerdo, esta puede actualizarlo y completarlo en el presente. Es decir, cuando Julieta o *Juliette* manifiesta su desconocimiento o sorpresa ante un suceso, esta última puede actualizarlo a partir de su comprensión, como ocurre en la Escena 9 (*La tina*) con la botellita de veneno y la muerte de su abuelo materno, así como en la primera parte de la Escena 17 (*La muerte de la abuela*) con cómo ocurrieron las muertes de Sebastián y Moncha. Por otro lado, *Juliette*, mediante sus hallazgos y reflexiones puede incluso imaginar o recrear un suceso, como el caso de la Escena 13 (*Moncha se toma el veneno*), la Escena 15 (*El robo de la muñeca*) y la última parte de la Escena 17 (*La muerte de la abuela*), que corresponde a la reconciliación con los muñecos, escenas que son observadas por *Juliette* por primera vez.

Asimismo, estas estrategias evidencian que la autoconsciencia es un ejercicio de reflexión, en este caso movilizado por el acto de recordar la propia historia. Es decir, que el acto de recordar en un personaje autoconsciente es un ejercicio de reflexión activo, que implicó que *Juliette* hiciera una revisión de sus recuerdos, realizara una autorreflexión a partir de estos, los comprendiera, los completara y se reconciliara con ellos, lo que en esta obra tiene por objetivo el auto-crecimiento subjetivo de la protagonista.

Por último, la autoconsciencia romántica se puede comprender desde el lenguaje teatral, como el personaje que es espectador de algo de sí, como también en el ser actor-creador de algo de sí, expuesto en la escena. De manera que, por medio de la quinta posición, fue posible observar el paso de *Juliette* de espectadora a actriz-tramoya y creadora-directora de escena de su propia historia. Estos roles manifiestan la idea de personaje teatral autoconsciente, tal como fuera Hamlet sobre “la escena de los comediantes”. Por otro lado, la protagonista, gracias al plano general que obtiene de su propia historia mediante la autoconsciencia romántica, logra la autolimitación porque crea, destruye y vuelve a crear la imagen de sí, y por ende, una subjetividad que sale a la luz. Desde esta perspectiva distanciada, el personaje logra integrar la versión materna de su historia familiar, de manera que obtiene una visión completa de ambas versiones parentales⁴⁷.

1.2.- Estrategias de multiplicidad de versiones en los personajes

La segunda estrategia de autoconsciencia romántica que propongo está basada en dos principios. El primero consiste en que el personaje autoconsciente presenta más

⁴⁷ Esto se asocia a una transición desde la adolescencia a la adultez (rito de pasaje).

versiones, debido al ejercicio de autorreflexión schlegeliana que hace, es decir, que en el personaje de *Juliette* es posible observar diferentes formas escénicas del ser como objeto de reflexión. El segundo principio consiste en que el personaje autoconsciente, en el ejercicio de reflexionar sobre su recuerdo, crea versiones para emitir juicios de género con respecto a sus personajes, y para amortiguar los hechos violentos de su historia.



Fotografía 1. Imagen inicial de la obra. Juliette gigante (Fototeatro, 2012). Fotografía 4. Juliette y la muñeca Juliette. Elaboración propia. Fotografía 13. La muñeca Juliette (Fototeatro, 2012).

De esta manera, para el personaje autoconsciente de *Juliette* existen cinco versiones. La primera corresponde a la imagen inicial ya mencionada, en la cual se presenta a una *Juliette* gigante, es decir, a la actriz caracterizada sobre la escenografía apilada, cubierta por su falda. Esta versión se presenta solo en este momento. Luego está *Juliette* (la actriz caracterizada) y la muñeca *Juliette*. En estas tres primeras versiones, las cuales refieren al plano de ficción del tiempo presente, es posible distinguir al “sujeto [que] se contempla contemplando el mundo” (Hernández, 2002, p. 68), planteado en el concepto de autorreflexión schlegeliana. Es decir, que en la escena es posible apreciar a

una *Juliette* gigante que observará a una *Juliette* humana, la que a su vez observará a una muñeca *Juliette*, participando todas en un mismo plano de ficción (del tiempo presente), pero desde diferentes perspectivas. De esta forma, cada versión del personaje observa una porción de la escena, desde un punto de vista particular, mientras que es observada por otra versión de sí misma, la cual puede observar la escena completa. Cabe señalar que la versión de *Juliette* gigante está en un plano más cercano al de la compañía, es decir, en una operación de esta última presentando la obra y al personaje. Por otra parte, las versiones que participan del plano de ficción del pasado corresponden a la actriz caracterizada de Julieta y a la muñeca Julieta —que solo aparece en la imagen inicial y en la penúltima escena (reconciliación entre *Juliette* y los muñecos)—, las cuales funcionan como objetos de reflexión subjetiva.

En otras palabras, gracias a la estrategia de las múltiples versiones en el personaje de *Juliette*, es posible evidenciar el ejercicio de autorreflexión schlegeliana en la escena, en la acción de auto-observación del personaje. Por un lado, en la versión de *Juliette* gigante está contenida la observación del personaje como creadora de la escena, que en un modo sucesivo, contiene la presentación de la obra y del personaje por parte de la compañía. Por otro lado, *Juliette*, la versión protagónica, es la creadora del resto de sus versiones, que funcionan como sus objetos de observación subjetiva: a decir, la muñeca *Juliette*, Julieta y la muñeca Julieta. Por último, en la acción de auto-observación del personaje es capaz de observar su contradicción nuclear, que se debate entre la adultez y la niñez. Como es posible apreciar a lo largo de la historia, el personaje de *Juliette* se disputa entre sus experiencias y emociones de niña, y su capacidad analítica de adulta; en una lucha interna entre querer y no querer recordar; así como, entre aparecer y desaparecer durante la escena. En las distintas versiones, esta contradicción es expuesta en las caracterizaciones (*Juliette* es adulta y Julieta, niña), así como en los objetos relativos al mundo infantil (muñecas).

Con respecto al segundo principio de esta estrategia, las demás versiones creadas por *Juliette* corresponden a los personajes parentales y a la abuela (Ruth, Sebastián y

Moncha, respectivamente), que participan del plano de su recuerdo y de su pesadilla. Estos presentan dos versiones cada uno. Ruth tiene la versión de la actriz caracterizada y del oso de peluche; mientras que Sebastián tiene la versión de la marioneta con múltiples voces y el oso de peluche; y por último, Moncha tiene la versión de la actriz caracterizada y la muñeca Moncha. Esta última, al igual que la muñeca Julieta, aparece en los mismos dos momentos de la obra. Las diferentes materialidades de las versiones manifiestan opiniones e intenciones determinadas del personaje de *Juliette*, con respecto a su historia, las cuales son extensibles al discurso de la compañía. Propongo que las versiones del plano del recuerdo emiten un juicio sobre género, y aquellas del plano de la pesadilla tienen la función de amortiguar los hechos violentos de la historia.



Fotografía 14. Escena 6 (La llegada de Sebastián). Sebastián le cuenta el cuento “El tesoro de la sirena” a Julieta (yourszene, 2013).

En las versiones del plano del presente y del recuerdo existe un contraste entre personajes femeninos y masculinos, de acuerdo a sus materialidades. Los personajes masculinos están configurados a partir de objetos: marionetas. Tanto Sebastián, como

Pedro Santos⁴⁸ tienen la configuración de una marioneta esquelética, que contrasta con la corporalidad de las actrices (personajes femeninos). Además, estas marionetas no tienen el iris del ojo, o sea, que no tienen mirada, y están divididas en dos partes: torso y piernas. La marioneta (y el peluche, en el caso de Sebastián en el plano de la pesadilla) constituye solo cuerpo, que, en la idea de subjetividad escindida, en tanto abismo entre cuerpo y espíritu, es posible comprender que el objeto carece de este último. Por ejemplo, para la tradición cristiana, en el cuerpo se hallan los vicios y las bajas pasiones, mientras que, por el contrario, en el espíritu se encuentran las cualidades humanas ideales. Desde mi punto de vista, creo que en esta configuración objetual, sin masa, sin mirada y dividida en dos partes se presenta a una masculinidad inconsistente y ambigua. Esto se explica, primero, porque el elenco está formado por cuatro actrices, las que dan vida a los personajes masculinos, de manera que hay una consistencia vital en lo femenino, de la cual carece la corporalidad objetual masculina. Segundo, existe ambigüedad en el personaje de Sebastián, particularmente, debido a que esta marioneta es manipulada entre todas las actrices y sus voces, a diferencia de Pedro (que tiene una sola versión, a partir de la manipulación y voz de la actriz caracterizada de Moncha). Es decir, que *Juliette* recuerda la voz de su padre como un coro, así como la manipulación de esta marioneta es compartida, lo cual implica un discurso y un ser que no posee un solo centro, o bien, que no posee una sola identidad.

Por otra parte, en las versiones del plano de la pesadilla existe la intención del personaje (y de la compañía) de amortiguar los hechos violentos de la historia, por medio de su materialidad. Esta última comprende los osos de peluche y las muñecas Moncha y Julieta. Con respecto a los peluches, es posible apreciar el uso de contraste entre la forma y lo que representan, porque mediante el uso de una herramienta que denota infancia e inocencia es escenificada la violencia intrafamiliar y el asesinato del esposo en manos de la esposa.

⁴⁸ Este personaje no es una creación de la mente de *Juliette*, porque pertenece al plano del presente, al igual que ella. Por lo mismo, tiene una sola versión.



Fotografía 3. Amortiguación de los hechos violentos de la historia por medio del uso de peluches (contraste). Elaboración propia.

Si bien Ruth no asesinó a Sebastián, este hecho continúa perteneciendo a la historia materna de *Juliette*, debido a que este suceso le pertenece a Moncha, el que, de todas formas es representado mediante el uso del oso de peluche. Ocurre en la Escena 9 (*La tina*), cuando Moncha le dice a Ruth: “El veneno mató a todos los roedores, a todos y a cada uno de ellos. Si tu padre no hubiese sido tan glotón” (Gutiérrez, 2012, p. 17), luego toma el oso de peluche masculino desde el interior del coche en el que se encuentra, y lo vuelve a tirar al interior, para luego limpiarse las manos con una esponja.

De manera que la opinión e intención de *Juliette* con respecto a su historia, extensibles al discurso de la compañía, dan para pensar en una crítica hacia el género masculino y hacia la institución familiar. La continua observación consciente del personaje sobre esta masculinidad y sobre la pequeña escena de los osos de peluche, otorga un espacio posible para la crítica. El funcionamiento concéntrico de esta forma de observación sugiere la desestabilización de un planteamiento, es decir, que la obra interna desestabiliza a la externa, como ocurre en el fenómeno del teatro en el teatro, por

medio de la revelación de una verdad del argumento. Pero en esta obra, la herramienta del teatro en el teatro es utilizada mayormente como juego de sobreilusión, en la medida en que las versiones objetuales de los personajes funcionan como abstracciones, sin aprovechar el espacio para la crítica, puesto que estos temas no son abarcados ni criticados, tampoco existe una búsqueda de solución, ni hay imaginación de un orden mejor. Estos males y su posibilidad de crítica se quedan en los márgenes de acontecimientos ficticios del pasado, que la protagonista finalmente abraza, es decir, que al reconciliarse con su historia de infancia y quedarse en la casa, de algún modo los acepta. En este sentido, en las estrategias que hasta ahora he planteado está contenida la fe en el ser humano, quien, en y desde su individualidad, puede encontrar su bienestar.

En general, el establecimiento de esta estrategia de escenificación, comprendiendo ambos principios, permite nuevos sentidos en la obra, a la luz del concepto de autoconsciencia romántica. A partir de la imagen inicial, es posible interpretar que *Juliette* mantiene en su mente una versión equivocada de la muerte paterna y el desconocimiento de la muerte repentina de Moncha, infundados en su niñez y manifiestados escénicamente en que las múltiples versiones, configuradas a partir de una materialidad relativa al mundo infantil, están contenidas en *Juliette* gigante, las cuales aparecen en escena desde dentro de sí misma. De esta manera, es posible comprender la idea de cambio dramático en el personaje principal, puesto que en la penúltima escena (reconciliación entre *Juliette* y su historia materna y su pesadilla), estas versiones objetuales están afuera de ella. En este sentido, la contradicción entre la niñez y la adultez se resuelve, en la medida en que el personaje se despide de su niñez al despedirse de su recuerdo (versiones de los personajes corpóreos). *Juliette* se despide del recuerdo, y en ese vacío melancólico, le quedan los muñecos en su calidad de osos de peluche, sin la carga simbólica que tuvieron a lo largo de la obra, es decir, que esta carga deja de poblar su mente y su inconsciente (pesadilla). Escénicamente, el cambio de función de los osos de peluche evidencia la separación entre el personaje y la carga emotiva de su historia.

Cabe agregar que la forma de *matrioshka* (muñeca rusa) y la referencia al mundo infantil también se da en el dispositivo escenográfico. En este es posible observar una elaboración por parte de *Juliette*, desde un imaginario de juguetes, que funciona concéntricamente para empequeñecer la escena y a los personajes. Este dispositivo funciona como un juego de ingenio, donde *Juliette* juega a aparecer y desaparecer. Tiene una estructura de ropero central a la cual se le adjunta una escalera, lo que permite niveles verticales. Las demás piezas corresponden a una mesa tamaño normal y otra pequeña; una sillita; un coche antiguo que funciona como tina y como féretro; una carretilla de madera con tapa, que sirve de mueble; la fachada de una pequeña casa roja, que podría ser, tanto una versión pequeña de la casa, como una casa de muñecas de Julieta, en la cual, en ambos casos, está contenida la idea del empequeñecimiento en relación al mundo infantil; el baúl al que se le empotran las pequeñas cabecera y piecera de cama; una lámpara de techo que baja también hasta el suelo; unas velas de barco que se despliegan para un juego entre las actrices, en la Escena 11 (*El barco*), o que sirven de manta en la Escena 17 (*La muerte de la abuela*); como utilería, la muñeca en la cual Ruth esconde el dinero, en fin. De manera que los distintos niveles de accesibilidad entre la estructura tipo ropero y la escalera, así como el coche, el baúl, la simulación de un barco, hacen que las actrices tengan más bien movimientos pequeños, se agachen bastante, y sobre todo, dentro de pequeñas distancias a modo de juego.

2.- Exposición de los dispositivos de representación y posmodernismo

Desde el punto de vista del plano de la representación, en la escala de Duarte (2011), el objeto de estudio se encuentra en la gradación entre representación abstracta y presentación, puesto que la actuación realista de los personajes en las actrices caracterizadas es el único elemento teatral mimético. Como expuse en el Planteamiento

del proyecto de investigación en la Introducción, Duarte (2011) define la representación abstracta como la síntesis máxima de los objetos, la cual entrega una estilización de los mismos, y la divide en dos formas de abstracción, la evocativa y la indicativa. La abstracción evocativa, que mantiene algunos de los rasgos de aquello representado, la observo en el dispositivo personaje del objeto de estudio, por cuanto las marionetas están compuestas en base a una síntesis de rostro y esqueleto humanos, así como los osos de peluche guardan relación con los personajes de Sebastián y Ruth a través de la vestimenta. La abstracción evocativa también la observo en el dispositivo escenográfico, por cuanto la casa de Ruth y habitación de Julieta se construyen de acuerdo a distintas estructuras de madera y objetos de utilería, como describí al final del apartado anterior. Por otro lado, en este dispositivo es posible considerar la habitación de Julieta en la Escena 8 (*El secreto del padre y la hija*), compuesta por sombra china, como una abstracción indicativa, en la medida en que la idea de habitación es codificada por medio de una convención, en este caso la técnica de sombra china, que no forzosamente representa rasgos de ese espacio.

Bajo el concepto de presentación se encuentran las dos primeras estrategias de escenificación que propongo para este plano. Duarte (2011) define este concepto como la puesta en evidencia de la materialidad teatral en su carácter artificial y construido. Esta exposición pone “el acento en la especificidad de la codificación teatral, estableciendo un acuerdo presente con el espectador [...] cuando el actor le muestra o expone un procedimiento determinado” (Duarte, 2011, p. 65). Es decir, que el actor, al hacer la exposición de una determinada técnica o materialidad de algún dispositivo, propone una idea acerca de su oficio y del lenguaje teatral. Sin embargo, ambas estrategias no están exentas de guardar relación con un nivel de representación, relación que también analizaré.

La primera estrategia que propongo es de manipulación expuesta del dispositivo personaje, en la cual analizo las fases de la técnica de manipulación de marionetas y muñecos, desde la ruptura del personaje unitario, comprendido desde la coincidencia

entre el personaje y la actriz que lo encarna, propuesta por la compañía. Los ejemplos que seleccioné en la obra irán evidenciando cada vez más a la actriz que manipula. La segunda estrategia que propongo es de manipulación expuesta del dispositivo escenográfico, la que explicita tanto al dispositivo como a las actrices que manipulan, guardando una relación con el concepto de representación desde un nivel bajo, hasta uno alto.

Ambas estrategias, circunscritas al concepto de presentación, están estrechamente relacionadas con los movimientos históricos de vanguardia, en el sentido de evidenciar una arista de la autorreflexión de la institución arte, comprendida como subsistema social, desligado de los sistemas político y económico, como lo plantea Bürger (1987). Esta arista corresponde a la autorreflexión realizada por el artista acerca de su medio, presentada como exposición de la técnica de manipulación, y como exposición del material que ya no representa, puesto que tiende solo a exhibir su materialidad, lo que responde acerca de la acción y el estatus del artista en esta compañía.

Como expliqué en los apartados 3 y 4 del capítulo II, Bürger (1987) presenta el concepto de institución arte, de acuerdo a sus estructuras contradictorias, referidas a las tensiones existentes entre el contenido de determinadas obras, con sus medios de producción y distribución. El autor toma de Habermas la idea de funcionamiento autónomo de esta institución, así como la función afirmativa de la cultura en la sociedad burguesa propuesta por Marcuse, como elementos que aparecen en el procedimiento y la finalidad de obras concretas, relativas al movimiento esteticista.

Para Bürger (1987) este movimiento permite la autocrítica del subsistema social artístico y los movimientos históricos de vanguardia la verifican. Pero estos últimos se diferencian radicalmente del primero en su sistema valórico. La vanguardia comprende, cuestiona y critica los valores burgueses que se encuentran en el primero. Si bien los movimientos históricos de vanguardia fracasaron en algunos aspectos, asentaron bases para la posterior historia del arte (procedimientos y categorías de análisis).

En el ámbito del procedimiento, abordaré la categoría vanguardista de montaje, comprendida por Bürger (1987) como la incorporación de materiales no realizados por el artista, el ajuste de las partes y la fijación de sentido en una obra. Para comprender esta definición, el autor rescata el concepto más amplio de alegoría benjaminiano, del cual la categoría de montaje es solo un aspecto determinado. Lo alegórico se da como la separación de una parte de su contexto, de modo que esta parte se convierte en un material significativamente vacío para el artista, quien le atribuye un significado en el contexto de su obra. Asimismo, el material industrializado o relativo a la vida cotidiana no remite a la totalidad de la obra, sino que a la realidad. Por lo tanto, el procedimiento de montaje produce una obra inorgánica, como artefacto o producto artístico carente de unidad de obra y unidad de sentido, que expone su principio de construcción o su artificio. Además, la obra montada, al no ser producto de la subjetividad del artista, “violenta un sistema de representación que se basa en la reproducción de la realidad” (Bürger, 1987, p. 140), es decir, que deja de ser mimética, y revela la irrepresentabilidad de la realidad (Iser en *op. cit.*, p. 143).

De la categoría de montaje considero como material industrializado y en serie a los osos de peluche, en la primera estrategia de este plano. Como ajuste de partes y fijación de sentido, en relación a la definición teatral de montaje como la autonomía de las escenas, considero la totalidad de la obra *Las cosas también tienen mamá* (2012), en tanto el *travelling* de los planos de ficción, es decir, al ajuste intercalado de escenas pertenecientes a los distintos planos, los cuales se oponen entre sí (presente opuesto a pasado; presente y pasado (vigilia) opuestos a pesadilla (sueño)). Así también considero ambos dispositivos analizados en las estrategias como montados, en su cualidad de ajuste de partes y fijación de sentido, aludiendo a la idea de inorganicidad. Resulta interesante la relación entre la exposición material y técnica, y la finalidad emotiva a lo largo de esta parte del análisis.

Por último, propongo la estrategia posmodernista, que absorbe las dos anteriores, puesto que los usos de montaje y exposición de los dispositivos de representación

desprovistos de finalidad crítica corresponden a una referencia estética en el uso de pastiche. Debido a la continua referencia a las dos estrategias anteriores y a sentidos globales de la obra, no consideraré los conceptos de presentación y representación, porque ya fueron tratados. Entonces, esta estrategia la desarrollaré desde los conceptos de esquizofrenia y pastiche propuestos por Jameson (1992), cada uno con respecto a los tres primeros rasgos del posmodernismo, en el planteamiento del mismo autor. Estos corresponden a la cultura de la imagen, el debilitamiento de la historicidad y el nuevo subsuelo emocional de intensidades. En el concepto de esquizofrenia incluiré el concepto de alegoría benjaminiano. A lo largo del apartado también trataré la evidencia que hace Jameson (1992) de la abolición de la distancia crítica en la política cultural y la mercantilización del arte, desde la concepción crítica derivada de la filosofía marxista.

2.1.- Estrategias de manipulación expuesta del dispositivo personaje

La compañía propone una construcción homogénea y otra heterogénea para una noción de personaje compuesto, a partir de la manipulación de marionetas y muñecos (muñecas y osos de peluche) por actrices caracterizadas a la vista. En el primer caso, cuando la actriz caracterizada manipula al objeto representativo de sí, el nivel de exposición de la técnica de manipulación es menor, por cuanto el objeto es la extensión del personaje encarnado por la actriz, de manera que la técnica de manipulación es absorbida por la idea homogénea de personaje unitario que representa. Esto ocurre en la Escena 1 (*Asesinato de muñecos*) cuando la actriz caracterizada de Ruth manipula al oso de peluche que la representa; en la Escena 2 (*Oficina*) cuando la actriz caracterizada de *Juliette* toma la muñeca *Juliette* y luego interactúa con ella, mientras la actriz caracterizada de Julieta también manipula a la muñeca *Juliette*, de manera que el personaje se extiende a tres versiones, incluyendo sus distintas etapas vitales (infancia y

adulterez); y en la Escena 17 (*La muerte de la abuela*) cuando cada actriz caracterizada le hace entrega de su versión en muñeco a la actriz caracterizada de *Juliette*.



Fotografía 4. Juliette y la muñeca Juliette. Personaje compuesto homogéneo. *Fotografía 15. Interacción entre Ruth y Sebastián.* Sebastián constituye un personaje compuesto heterogéneo. Elaboración propia.

En el segundo caso, cuando la actriz caracterizada manipula un objeto representativo de otro personaje, el nivel de exposición de la técnica de manipulación es mayor, mediante la ruptura de la unidad de personaje —es decir, la unidad como coincidencia entre personaje y actriz que lo encarna— a lo que llamo personaje heterogéneo. Por cuanto la actriz no representa al personaje que manipula, la actriz funciona en el grado de presentación, quien expone su técnica de manipulación de marioneta o muñeco. Asimismo, la actriz que manipula es opaca en el plano ficticio, porque es ignorada por el personaje unitario que hace la contraparte, es decir, la actriz caracterizada que interactúa con la marioneta, pero adquiere mayor relieve en el plano de la representación, cuando la atención del espectador se dirige al principio de

construcción del personaje, en el cual la actriz que manipula es una parte constitutiva. De acuerdo a esto, la presencia de la actriz es aun más evidente en la manipulación de las marionetas y el oso de peluche, debido al contraste de género, es decir, que las marionetas y el oso, al representar a los personajes masculinos, enfatizan la figura femenina de la actriz que manipula. De manera que en la idea de personaje heterogéneo observo dos rasgos vanguardistas, el de inorganicidad y un mayor nivel de exposición de la técnica de manipulación de marionetas y muñecos, así como la exposición material de estos últimos, por lo que me centraré en esta idea a lo largo de este apartado.

Propongo que la exposición de la técnica actoral de manipulación de marionetas y muñecos en personajes heterogéneos se lleva a cabo por medio de la presentación de tres fases de esta técnica. Primero, el momento de preparación de la marioneta o del muñeco (objeto); segundo, la puesta en marcha del personaje heterogéneo, que implica un sistema de objeto manipulado por actrices caracterizadas; y tercero, el momento post-manipulación del objeto.

En la primera fase, es decir, de preparación de la marioneta o del muñeco es posible observar que la técnica de manipulación es compuesta, es de diversos tipos y expone acciones de las actrices para el proceso de representación. En la manipulación de la marioneta Pedro Santos, la actriz caracterizada de Moncha comienza a estornudar en la voz de Pedro, antes de que la marioneta aparezca en la Escena 3 (*El desván*), puesto que está guardada dentro del baúl. La disociación entre locución y manipulación del objeto manifiesta que esta técnica puede componerse de ambas subtécnicas, en contraposición a la manipulación de muñecos, que es muda, lo cual manifiesta también tipos de manipulación. Volviendo al ejemplo, la actriz toma el torso de la marioneta del baúl, mientras las demás actrices (caracterizadas de Ruth y Julieta) ponen las piernas de la marioneta en el suelo, y comienzan las tres actrices a manipularla. En la Escena 12 (*Juliette despierta*), la actriz caracterizada de Moncha, que ha manipulado un oso de peluche, sale de escena y desde atrás de una estructura escenográfica comienza a hablar en la voz de Pedro, mientras trae el torso de la marioneta a escena. De esta manera queda

en evidencia que la actriz ha ido a dejar el peluche y a buscar el torso, acción que permite y expone el proceso de representación.

Con respecto a los muñecos, en la Escena 1 (*Asesinato de muñecos*) las actrices traen a estos objetos en una actitud lúdica desde atrás de una estructura escenográfica, es decir, que los sostienen en el aire y los aterrizan sobre la mesa en la que se desarrolla la acción, con expresión de sonrisa entretenida, como si estuviera jugando con ellos, en contraposición al contenido violento del argumento. Debido a la materialidad y tamaño de los muñecos, en esta fase se expone la pauta de un tipo de manipulación muda, más flexible y lúdica, independiente del plano ficticio. Esta independencia está relacionada con un alto grado de presentación, en la medida en que todas las actrices que manipulan se desligan del plano ficticio e interactúan entre ellas, como desarrollaré en la segunda fase.

Esta última, comprendida como la puesta en marcha del sistema objeto-manipulado-por-actrices-caracterizadas, en general, le permite al espectador observar el trabajo actoral, con respecto a la técnica misma de la manipulación de una marioneta llevada a cabo de forma locutada, y de un muñeco, de forma muda, y de cómo las actrices van intercambiando sus turnos para llevar a cabo esta actividad, en sus posiciones dentro del espacio escénico, exhibiendo el proceso de representación. En el caso de la manipulación de marionetas, por el tamaño de estas (un poco más bajas que la estatura de las actrices), expone la activación de un cuerpo por partes, es decir, el movimiento de cada parte del cuerpo, como por ejemplo, los dedos de las manos, cada extremidad, torso y cuello. Esta activación y movimiento, que son naturales, y por lo tanto, pasan desapercibidos en un cuerpo real, pone de manifiesto la conciencia corporal de un cuerpo en escena, y por ende, la habilidad actoral requerida para poner en marcha esta organicidad, a partir de una técnica llevada a cabo desmembrada y expositivamente. En el caso de los muñecos, estos entregan una libertad más alejada del grado mimético, en el sentido de imitar la organicidad de un cuerpo, por sus tamaños y materialidades, es

decir, si bien representan personajes humanos, la activación y movimientos de estos son más exagerados, y hasta cómicos.



Fotografía 16. Juliette y Pedro Santos. Enfrentamiento de tres actrices a una. Elaboración propia.

En esta fase también observo una suerte de enfrentamiento entre las tres actrices caracterizadas de los personajes del plano del pasado (Julieta, Ruth y Moncha) y *Juliette*, puesto que entre las tres primeras manipulan a una marioneta o bien a los muñecos, mientras que *Juliette* interactúa con estos personajes inanimados. Es lo que ocurre en las escenas de las dos últimas pesadillas y en que aparece Pedro Santos. Como expuse anteriormente, este último personaje incentiva en el presente a *Juliette* a recordar, por lo tanto, en su presencia e insistencia, la protagonista también está enfrentada a estos personajes del pasado (las actrices caracterizadas que manipulan). Si bien *Juliette* se dirige a la marioneta, sin observar a las actrices que la manipulan, es posible apreciar en este desequilibrio de tres a una, que *Juliette* está enfrentándose en el grado

presentacional ante algo energéticamente poderoso, que evoca el pasado ficticio de la protagonista. Es lo mismo que ocurre en las escenas de las dos últimas pesadillas.

Por el contrario, en las Escenas 1 (*Asesinato de muñecos*) y 2 (*Oficina*) existe un equilibrio entre las actrices que manipulan, puesto que en la primera, dos actrices manipulan a cada oso de peluche, mientras que en la segunda, cada actriz manipula algún objeto y muñeca *Juliette*, en el proceso de representación del viaje hacia su casa de infancia. Como expresé anteriormente, la presencia de una actitud lúdica en las actrices al manipular muñecos, relacionada a este equilibrio entre ellas, en consideración de la materialidad de estos objetos, como expuse en el apartado 1.2. dan como resultado una forma de amortiguación para los hechos ficticios que se están representando, en tanto *Juliette* está en una figura presentacional equilibrada entre las actrices que manipulan.



Fotografía 15. Interacción entre Ruth y Sebastián. Enfrentamiento de tres actrices a una. Fotografía 14. Escena 6 (La llegada de Sebastián) (yourszene, 2013).

Por otro lado, existe la construcción de la interacción entre la marioneta Sebastián y los demás personajes unitarios entre todas las actrices, mientras se van intercambiando en la técnica de manipulación de la marioneta, voces y objetos de utilería, en la Escena 6 (*La llegada de Sebastián*). Esta última comienza en la figura de enfrentamiento de tres actrices a una, entre el personaje de Ruth y Sebastián (marioneta manipulada por las demás actrices caracterizadas). La actriz caracterizada de *Juliette* manipula la parte central –cabeza y torso— haciendo la mayor parte de la voz, debido a que esta actriz no interactúa con la marioneta. En cambio, las demás también manipulan las extremidades y hacen la voz de Sebastián, a la vez que interactúan con la marioneta, desde la caracterización de su personaje, en el resto de la escena. En este caso, las tres actrices exponen varias habilidades de su oficio de forma simultánea: tanto su técnica de manipulación, como la caracterización de su personaje, y los cambios locutorios intermitentes (voz de su personaje a la de Sebastián, y viceversa).

Además de la manipulación compartida, en varios parlamentos del personaje de Sebastián la locución es realizada simultáneamente por dos o tres actrices, de manera que el sistema de objeto-manipulado-por-actrices-caracterizadas del personaje heterogéneo resulta imponente en esta escena. En este sentido, creo que al ser esta la primera vez que el personaje de Sebastián aparece, su presentación es manifestada de acuerdo al impacto que tiene en los demás personajes, dentro de la historia. Asimismo, la dinámica argumental de la escena gira en torno al relato “El tesoro de la sirena”, como metáfora de la situación de Sebastián con los demás personajes, de manera que la representación de un recuerdo íntimo de la figura paterna de la protagonista, se logra a través de un impacto presentacional desde la multiplicidad de voces y manipulaciones de la marioneta, por las cuatro actrices.



Fotografía 17. Julieta se acomoda los anteojos. *Fotografía 18.* Moncha le lanza el gorro del peluche a Ruth. Elaboración propia.

Otro aspecto de la segunda fase corresponde a distintas formas de énfasis a la acción del personaje heterogéneo, por medio de la acción de las actrices que manipulan, es decir, que ellas intervienen con su cuerpo. Por ejemplo, en la Escena 1 (*Asesinato de muñecos*), cuando el oso de peluche agradece a la osa, la actriz caracterizada de Julieta hace el gesto de ponerse los anteojos, ante lo que interpreto, que la actriz se prepara para ver mejor el clímax de esta microescena, mientras sigue manipulando a la osa. En la consecuente pelea y asesinato del oso por un disparo de escopeta de la osa, las actrices llevan a cabo las siguientes acciones: luego de que la osa ha recibido el golpe, la actriz que la manipula le saca el gorro al oso, y en respuesta, la actriz de la contraparte se lo tira a ella, de manera que ahora el golpe del gorro lo recibe la actriz caracterizada de Ruth. Desde este momento, la manipulación funciona como acciones que se muestran las actrices para desafiarse entre ellas. De manera que las actrices que manipulan al oso lo sueltan, intimidadas ahora por la actriz caracterizada de Ruth, quien toma firmemente ahora a los dos osos, para que otra actriz haga el disparo, entonces Ruth suelta al oso asesinado, en señal de victoria. De esta forma, la intervención de las actrices funciona

como un rasgo de inorganicidad. Es decir, que al extrapolar la idea de que el espacio del cuadro se ofrece como un continuo en la pintura (obra orgánica), en el ámbito del teatro, los límites de esta microescena comprendida como fenómeno de teatro en el teatro se rompen y se expanden, desplazando la acción de los muñecos, a las actrices que manipulan. Este desplazamiento supone dos partes de la escena, que están conectadas a partir de una mediación, o sea, el acuerdo presente que han pactado actrices y espectadores de que ellas les expondrán su técnica de manipulación de muñecos y marionetas.



Fotografía 19. Exposición material de la marioneta Pedro Santos. Fotografía 20. Configuración dividida de la marioneta. Elaboración propia.

De acuerdo a la exposición del material, ocurre que en la primera aparición de los personajes heterogéneos Pedro Santos y Sebastián, las marionetas son expuestas de forma completa, es decir, con sus piernas, pues, en el resto de sus apariciones, lo hacen solo con el torso. En el caso del primer personaje en la Escena 3 (*El desván*), la división de la marioneta en dos partes (torso y piernas) es expuesta en dos momentos: cuando

Pedro dice que había un “mar de gente” en el funeral de Ruth, entonces las actrices simulan el vaivén de las olas, moviendo cada parte de la marioneta de lado a lado, en sentidos contrarios. Luego, al final de la escena, la división nuevamente es expuesta porque las piernas de la marioneta parten caminando, y luego se va el torso, cuando Pedro se despide de *Juliette*.



Fotografía 8. Julieta sostiene el torso de la marioneta Sebastián. Personaje inanimado pasivo.
Fotografía 21. Julieta, Ruth y Moncha sostienen los muñecos. Personajes inanimados pasivos.
Elaboración propia.

Hasta el momento, la marioneta y el muñeco han representado activamente a un personaje. En los siguientes ejemplos, el personaje inanimado (objeto) es pasivo en el plano ficticio, frente a lo que propongo, que es percibido en el grado de representación abstracta, porque la actriz que lo sostiene y quien realiza la acción, la realiza evocando al personaje que la marioneta representa. Así también, en el grado de presentación, se da la exposición material de estos objetos, en la medida en que no participan del plano ficticio propiamente tal. De esta manera, el énfasis funciona como una conexión simbólica entre

los personajes en la Escena 12 (*Juliette despierta*). En esta, Julieta se acaricia con la mano de Pedro, sin que este último intervenga en la escena como personaje, para luego hacerle la amenaza a Ruth, además, con el torso-Sebastián en brazos, este último hablándole al oído. Tanto la caricia de Pedro, como la presencia de Sebastián no corresponden al plano de la ficción, sino que corresponden a un uso de la marioneta en un sentido simbólico, expresando la lealtad del personaje de la actriz caracterizada, hacia el personaje de la marioneta.

Por otro lado, ocurre el mismo fenómeno, pero entre las actrices y los muñecos, en dos escenas. En la Escena 4 (*El primer recuerdo*), cuando llega carta de Sebastián sin dinero, la actriz caracterizada de Ruth sostiene la muñeca de sus ahorros en la cual guarda dinero de su trabajo, por largo rato; en este momento, la actriz caracterizada de Moncha mece a la osa de peluche (representación de Ruth) y sale de escena cantando la canción de los personajes para pasar la pena; mientras que la actriz caracterizada de Julieta sostiene al oso de peluche (representación de Sebastián). Así también, en la Escena 5 (*La llamada de Juliette*), la actriz caracterizada de Julieta manipula al oso para que le haga cariños a la actriz caracterizada de *Juliette*, mientras esta última habla sobre Sebastián y su muerte por teléfono, con alguien del trabajo. Esta manipulación, que se restringe solo a sostener, es llevada a cabo por una sola actriz e implica que no es tan importante el movimiento corpóreo del muñeco o la marioneta, sino la afectividad con que la actriz lo/la trae consigo, con el fin de expresar una emoción. Esto, a su vez, le otorga libertad a la actriz en este tipo de técnica de manipulación muda, tanto para muñecos, como para torsos de marioneta. De manera que, en estos casos, el ámbito presentacional refuerza la emotividad del plano ficticio.

Otro tipo de manipulación de una sola actriz, en la Escena 8 (*El secreto del padre y la hija*), entrega un posible significado de la historia, que no está en el argumento de la obra. En esta escena, la actriz caracterizada de Moncha manipula el torso de la marioneta Sebastián, cuando le pide al personaje de Julieta que le deje la ventana abierta

para visitarla, cuando en realidad quiere robar los ahorros de Ruth y el supuesto tesoro⁴⁹ que Moncha anda buscando. Entonces creo que es pertinente plantear la pregunta: ¿Por qué esta actriz caracterizada manipula la marioneta Sebastián, en esta escena? Las respuestas que propongo para el argumento de la obra consisten en que Moncha habría escuchado este secreto, o incluso, Moncha habría producido esta situación, inventando el tesoro escondido y el mapa, para tenderle la trampa a Sebastián y matarlo, con el fin de proteger los ahorros de Ruth. Además de la manipulación, la actriz caracterizada de Moncha lleva a cabo otra acción, que desde el punto de vista del grado de presentación, refuerza esta hipótesis. Ocurre en la Escena 16 (*La abuela y la nieta esconden el mapa*), cuando la actriz dice con un megáfono “El mapa está oculto ¡debajo de la escalera!” (Gutiérrez, 2012, p. 25), llamando la atención sobre este escondite, para que entonces fuera oído por Sebastián.



Fotografía 22. Julieta manipula al muñeco. *Fotografía 23.* Post-manipulación del muñeco por parte de Julieta. Elaboración propia.

⁴⁹ En la Escena 4 (*El primer recuerdo*) Moncha dice, con respecto a su tesoro “Habrá tanto dinero que podremos revolcarnos en él” (Gutiérrez, 2012, p. 6).

Por último, la tercera fase corresponde a la post-manipulación del objeto, que señala una conexión entre las actrices que manipulan, sin los objetos, como consecuencia de la manipulación de estos. En la Escena 12 (*Juliette despierta*), la actriz caracterizada de Julieta, después de manipular al muñeco de peluche que atormenta a la actriz caracterizada de *Juliette* en la segunda pesadilla, sostiene las piernas de esta última, cuando esta se ha levantado bruscamente al despertar. Es decir, que la actriz caracterizada de Julieta ha terminado de exponer su técnica de manipulación, para asumir en escena las consecuencias de esa exposición. Nuevamente el ámbito presentacional refuerza la emotividad del plano ficticio.



Fotografía 24. Post-manipulación del personaje homogéneo. *Fotografía 25.* Cambio de función del muñeco. Elaboración propia.

Si bien señalé al comienzo de este apartado que no consideraría a personajes compuestos homogéneos (la actriz caracterizada manipula al objeto representativo de sí), analizaré el ejemplo de la reconciliación de la actriz caracterizada de *Juliette* con los

muñecos en la penúltima escena de la obra, porque es un ejemplo ilustrativo de la tercera fase de post-manipulación, en la cual se da un fenómeno de presentación que sobrepasa la absorción de la técnica de manipulación por la extensión del personaje homogéneo y unitario. En este momento de la obra, cuando las actrices caracterizadas de Ruth, Moncha y Julieta le entregan su versión en muñeco/a a la actriz caracterizada de *Juliette*, en este cambio de función de personaje a objeto en los muñecos, en el plano de la representación, interpreto que el objeto deja de ser personaje por completo, puesto que ya ni siquiera es uno pasivo, por lo tanto, deja de funcionar como extensión del personaje homogéneo y unitario, sino que es un objeto, como exposición material pura. De esta forma, con respecto a la tercera fase de manipulación, la actriz caracterizada del plano del pasado finaliza su exposición de técnica de manipulación, entregando al objeto como tal, es decir, realiza esta acción presentacional de exposición material del objeto, en tanto este último ha sido despojado de significado.

De ahí que esta materialidad la considere como montaje, porque estos muñecos son materiales industrializados en serie y relativos a la vida cotidiana que, al no ser realizados por el artista, han sido arrancados de su contexto y su función (juguete para niños). Por lo tanto, estos muñecos remiten a la realidad, y en este sentido, creo que la compañía refiere a un pasado universal, es decir, a la infancia del espectador. Desde esta relación con la infancia, la compañía le atribuye distintos significados y funciones a estos objetos durante la representación (versión de un personaje, personaje inanimado activo y pasivo, carga emocional de esta representación en la sensibilidad de otro personaje y expresión de lazo de lealtad entre los mismos). Por último, en el momento en que los muñecos son presentados sin los significados que le fueron atribuidos durante la representación, en la acción de ser entregados a la actriz caracterizada de *Juliette*, estos recobran el significado y la funcionalidad del producto industrializado, es decir, de juguetes que la actriz abraza.

En suma, esta estrategia de escenificación apunta a la evidencia de la autorreflexión del artista sobre su medio que, para la especificidad de la codificación

teatral en tanto estrategia situada en el grado de presentación, arroja la idea del oficio del actor que tiene la compañía. Esta corresponde al hecho que las actrices activan los dispositivos en escena, por lo tanto, en la exposición de la técnica de manipulación, la compañía expresa que la actriz, además de actuar, es tramoya, con todas las habilidades puestas en marcha simultáneamente que esto significa. Además, la actriz es presentada como soporte de las otras en sus actividades, como una suerte de compañerismo en escena, así como soporte emocional de otro personaje, en una acción de orden presentacional. Particularmente en esta estrategia observé el dispositivo personaje como montado, sobre todo, en su construcción heterogénea, y la independencia entre las acciones que refieren al plano de la ficción del personaje inanimado y las que refieren al plano de la representación de las actrices que manipulan.

Con respecto al tipo de manipulación que ejerce la compañía, como filiación a determinado lenguaje teatral, propone una técnica llevada a cabo de forma locutada, desmembrada y expositiva (activación y movimientos por partes) para lograr la organicidad de un cuerpo humano, en las marionetas. Esto evidencia la consciencia corporal de un cuerpo en escena. Por otro lado, con respecto a los muñecos, la compañía propone una técnica muda, de una organicidad más exagerada y hasta cómica, debido al tamaño y contextura de sus materialidades. Para ambos tipos de manipulación (marionetas y muñecos) existe la ley de que la acción de la actriz que manipula, a mayor independencia del plano ficticio, tiene más posibilidades para atribuirle diferentes significados y funciones a los objetos (personajes inanimados).

Sobre la categoría de montaje, si bien en la presentación heterogénea del personaje existe una ruptura en su interior, relativa a la unidad comprendida como coincidencia entre personaje y actor, esta constitución por partes sigue refiriendo a un personaje ficticio. Cabe recordar la coherencia que existe entre el significado y función de los osos de peluche como productos en la vida real, y los significados y funciones atribuidos a lo largo de la representación, en relación a la historia. Lo mismo ocurre con respecto a la obra montada, que si bien está compuesta por escenas autónomas, en el

sentido de pertenecer a diferentes planos de ficción que se oponen entre sí, estas continúan refiriendo a la historia de *Juliette*. De manera que, si bien la finalidad del montaje teatral es “rechazar la tensión dramática y la integración de todo acto en un proyecto integral” (Pavis, 1983, p. 321), esta categoría evidencia que en esta obra se da la ruptura de la ilusión, sin que se rompa la ficción, manteniendo la idea de proyecto integral de una obra dramática.

Del mismo modo, la exposición de la técnica de manipulación y la exposición material de los muñecos y marionetas, así como la categoría de montaje como usos surgidos a partir de las vanguardias históricas, difieren de la finalidad que tuvieron en los movimientos históricos de vanguardia, con la que tienen en esta obra. En las vanguardias históricas, estos usos contenían valores críticos y políticos, por cuanto la finalidad de destruir la unidad de obra guardaba relación con romper la coincidencia entre las obras y lo que determinaba la institución arte. Es decir, que la “protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social” (Bürger, 1987, p. 62), es decir, que la vanguardia protesta contra la institución arte, formada en el seno de la sociedad burguesa, cuyo funcionamiento es autónomo, con respecto al resto de la sociedad. Para devolverle el valor político al arte, el artista vanguardista busca producirle un *shock* al espectador, que lo lleve a reflexionar y cambiar su realidad. Para esto, realiza provocaciones que intentan destruir la separación de los roles entre artistas y espectadores, en un intento de organizar, a partir del arte, una praxis vital distinta de aquella dominada por racionalidad de los fines de la cotidianidad burguesa (Bürger, 1987, p. 104).

En el caso de *Las cosas también tienen mamá* (2012) los usos de montaje y exposición de la técnica de manipulación en estas estrategias tienen una finalidad emotiva, cercana a la finalidad esteticista de sensibilizar a los espectadores. Como observé en este apartado, los personajes expresan más intensamente sus emociones cuando una actriz caracterizada se enfrenta a la materialidad expuesta de los personajes

inanimados, como en las conexiones simbólicas que describí a partir de los muñecos y de los torsos de las marionetas, en los enfrentamientos de tres actrices a una en el primer encuentro con los personajes masculinos, o en la manipulación compartida del recuerdo íntimo del padre de *Juliette*. La exposición material del personaje inanimado produce dos fenómenos particulares. Primero, el de ruptura entre ficción e identificación, puesto que esta última se encuentra añadida en la tradición del teatro dramático que busca mantener la ilusión dentro de la ficción. Entonces, como en este caso se rompe la ilusión, ocurre un desplazamiento de identificación del espectador, hacia una intensidad emocional por medio de rasgos de inorganicidad, montaje y presentación de técnicas y materialidades teatrales. Este fenómeno evidencia la emancipación de los procedimientos con ciertos contenidos y tradiciones o supuestos teatrales.

La segunda particularidad es que “el fenómeno de la representación, es decir, la dinámica de engaño o fingimiento que se va a poner en juego: el actor oculto tras su personaje o el personaje manipulado por el actor” (Cornago, 2004-06, p. 249) se lleva a cabo de forma expuesta. Es decir, que el rasgo de engaño o fingimiento es realzado, por lo tanto, es posible determinar que las emociones del personaje son técnicas y acciones de mostración específicas, llevadas a cabo por la actriz, mientras ejerce su oficio.

2.2.- Estrategias de manipulación expuesta del dispositivo escenográfico

En el dispositivo escenográfico también se encuentran rasgos de la categoría de montaje. En primer lugar, este dispositivo no es un continuo como ocurre en los decorados o escenografías que permanecen inmóviles durante la representación, que es posible asimilar como escenografías orgánicas, sino que, en su composición de juego de ingenio que funciona como *matrioshka* (muñeca rusa), sus partes están en constante movimiento y revelan la interactividad que supone el rasgo de inorganicidad. En

segundo lugar, estas partes que se van encajando y desencajando crean composiciones de espacios abstractos que evocan los lugares de la historia de *Juliette*, mientras que mantienen una relación más estrecha con las vivencias de los personajes, que con los lugares referenciales. Por ejemplo, si los personajes juegan en la casa, el dispositivo emulará el juego más que la casa, como ocurre en la Escena 11 (*El barco*); con respecto a las distancias, si bien en el plano ficticio son grandes, en el espacio escénico son cortas y son representadas como grandes por medio de la posición de estructuras entremedio de dos puntos, como ocurre con las diversas posiciones de la fachada; o bien, la habitación de Julieta cuando es representada mediante la técnica de sombra china en la Escena 8 (*El secreto del padre y la hija*), el velo que supone la tela de esta técnica apunta al sentido de la escena (un secreto). De esta manera, de la categoría de montaje, las cualidades de fijación de las partes ocurre mientras la fijación de sentido persigue el objetivo de la escena, en tanto vivencia de los personajes.



Fotografía 1. Imagen inicial de la obra (fototeatro, 2012). *Fotografía 7. Juliette entre una mesa y una pequeña mesa* (araucaniacuenta, 2017). *Fotografía 11. Escena 11 (El barco)*. Dispositivo escenográfico con forma de *matrioshka* y de acuerdo a la vivencia del personaje. Elaboración propia.

Para abarcar el ámbito de la exposición de la técnica de manipulación del dispositivo escenográfico propongo que la compañía la realiza de tres maneras. Primero, como actuación de efecto cinematográfico y con luz especial, en las Escenas 3 (*El desván*) y 10 (*La huída de Juliette*), estrategia de manipulación que manifiesta el mayor grado de presentación. Segundo, la estrategia de manipulación ocurre mientras las actrices están actuando y sin luz especial, es decir, que las acciones de exposición de la técnica de manipulación no participan de la ficción, de forma que son acciones presentacionales dentro del continuo representacional, en las Escenas 4 (*El primer recuerdo*), 11 (*El barco*) y 15 (*El robo de la muñeca*). Tercero, la estrategia de manipulación es consecuencia de las acciones de los personajes en el plano ficticio, por lo tanto ocurre en el nivel representacional y, desde luego, sin luz especial en la Escena 6 (*La llegada de Sebastián*). También propongo que en la manipulación de tres objetos de utilería hay un aspecto interesante de analizar, en relación a la explicitación de los mismos dispositivos.

En la primera estrategia de exposición de la técnica de manipulación, creo que manifiesta el mayor grado de presentación porque la luz especial, en vez de esconder la manipulación del dispositivo, como suele ocurrir en diversas escenificaciones, la presenta como momento particular de efecto cinematográfico. En la Escena 3 (*El desván*), las actrices caracterizadas de los personajes del pasado organizan y encajan el dispositivo con el efecto de cámara rápida, a veces moviéndose en reversa y expresando frases sueltas, a modo de paneo rápido o de rebobinado hacia la historia pasada de la protagonista. En este sentido, la manipulación del dispositivo es presentada porque las actrices no representan una acción del personaje del cual cada una está caracterizada, sino más bien expresan diversos parlamentos de su personaje, de forma que el texto tampoco es representado de forma orgánica (unidad de sentido). De esta manera, la manipulación rápida del dispositivo crea el efecto cinematográfico de rebobinado, mientras que la luz especial (tenue) y la textualidad entrecortada sirven para reforzar el efecto y exponer esta técnica de manipulación.

En la Escena 10 (*La huída de Juliette*), las actrices caracterizadas de los personajes del pasado giran el dispositivo escenográfico completo en 360°, con luz roja tenue, mientras que sostienen un diálogo de discusión familiar, incluyendo la voz de Sebastián. En este caso, si bien existe la representación del texto mediante la voz, el movimiento de las actrices está concentrado en la manipulación del dispositivo, que es puesta en evidencia por medio de la luz especial, al igual que en el ejemplo anterior. El efecto cinematográfico de paneo en 360° tiene al dispositivo escenográfico como figura central, desplazando el protagonismo del actor como figura central que tuviera en el uso común de disco giratorio. En rigor, el dispositivo siendo manipulado es la figura central de esta parte de la escena.



Fotografía 26. Giro en 360° del dispositivo escenográfico. *Fotografía 27.* Fenómeno de miradas entre las actrices. Elaboración propia.

Además, en ambos ejemplos ocurre un fenómeno particular de miradas entre las actrices. En la Escena 3 (*El desván*), cuando las actrices han terminado de encajar las partes del dispositivo, miran a la actriz del plano ficticio distinto (caracterizada de *Juliette*), sin que ella les devuelva la mirada. Aunque esta última responde al sonido que

ellas emiten, como marca de un momento distinto de la escena, puesto que entra el personaje Pedro Santos. En la Escena 10 (*La huída de Juliette*), antes de que las actrices manipulen el dispositivo, la actriz caracterizada de Julieta mira a la actriz caracterizada de *Juliette*, sin que esta le devuelva la mirada. En ambos ejemplos, la mirada marca un tiempo en la escena que funciona en el nivel presentacional, porque permite la organización entre las actrices para llevar a cabo el proceso de construcción del espacio escénico. Mientras que, paralelamente, la mirada puede ser interpretada como una suerte de reconocimiento e interpelación de los personajes actores hacia la personaje espectadora.

En la segunda estrategia de exposición de la técnica de manipulación, la que ocurre mientras las actrices están actuando y sin luz especial, funciona como acciones presentacionales dentro del continuo representacional. En la Escena 4 (*El primer recuerdo*), luego de la llegada de la carta de Sebastián, los personajes se dispersan por el espacio, moviendo algunas partes del dispositivo. Si bien estas acciones corresponden a la representación del ordenamiento de la casa, también corresponden al ordenamiento del dispositivo en el nivel presentacional. Por ejemplo, cuando la actriz caracterizada de Julieta mueve la fachada como si representara una puerta por la que sale, cuando queda detrás de esta, la actriz permanece mirando hacia arriba, como representación de que se encuentra en el techo de la casa, mirando al cielo. De manera que la actividad de mover la fachada funciona en el nivel representacional, por cuanto la calidad del movimiento es el de “abrir una puerta”, por lo tanto la fachada en ese momento funciona como una “puerta”. Cuando la actriz está detrás, la fachada inmediatamente funciona como tal, es decir, como la casa completa por fuera, entonces, aquel movimiento de “abrir una puerta” pierde su significado en tanto representación, para adquirir el significado presentacional de la actriz manipulando el dispositivo y atribuirle a este último otra función.

En la Escena 11 (*El barco*), la actriz caracterizada de Ruth se arrincona, formando ella misma el ángulo de un rincón, girando la estructura central del dispositivo

y acercando la fachada. En el plano ficticio, Ruth está escondiéndose de Julieta y Moncha para observar la botella de veneno que le ha entregado esta última, en un rincón solitario de la casa; mientras que en el nivel presentacional, la actriz ha dispuesto el dispositivo para la escena siguiente, como ocurre en todos los ejemplos. En la Escena 15 (*El robo de la muñeca*) las actrices caracterizadas de *Juliette* y Ruth cantan la canción para pasar la pena, girando en su propio eje la parte del dispositivo en la que se encuentran, para quedar frente a frente y más cerca. En este ejemplo, la manipulación del dispositivo refiere a una conexión simbólica entre los personajes de distintos planos ficticios, aunque mantiene el mismo sentido de los ejemplos anteriores. Es decir, que estas acciones de los personajes sirven para que las actrices manipulen el dispositivo. La manipulación no está completamente integrada a la acción representacional, por lo tanto, son actividades que funcionan paralelamente en los niveles de representación y presentación. En otras palabras, en esta técnica de manipulación, las actividades funcionan como presentacionales dentro del continuo representacional.

Por último, la estrategia de exposición de la técnica de manipulación resulta como consecuencia de las acciones de los personajes, y ocurre sin luz especial, por lo tanto, la manipulación del dispositivo está integrada a la acción representacional. En la Escena 6 (*La llegada de Sebastián*) existe un calce entre el movimiento de las actrices, con el sentido de la acción que desarrolla el personaje que representa. Por ejemplo, la actriz caracterizada de Ruth ordena el carro de madera y la radio, para encajarlos en la estructura principal, porque el personaje de Sebastián ha llegado asustándola, entonces estas partes se han caído y obstruyen el paso. Luego, la actriz caracterizada de Julieta está acostada en una cama compuesta por la alfombra, una almohada y unas pequeñas cabecera y piecera de madera; si bien la actriz forma oleaje con la alfombra, lo hace mientras escucha el relato “El tesoro de la sirena”, de forma que el oleaje lo percibo como un juego del personaje, y no como el cambio de función del dispositivo.

Como ha sido posible apreciar, las estrategias de manipulación expuesta del dispositivo escenográfico son parte de una escenificación referencial, por lo tanto, la

manipulación no ocurre de forma pura, es decir, en un nivel máximo de presentación o presentación pura de la técnica, sino que siempre está conectada a un nivel mayor o menor de representación. A partir de la primera estrategia de exposición de la técnica de manipulación es posible establecer que su relación con la representación, en primer término, se mantiene como representación del lenguaje cinematográfico mediante procedimientos teatrales artesanales. Estos últimos corresponden a la textualidad entrecortada en las voces de las actrices y sus movimientos rápidos, los cuales exponen la técnica de manipulación realizada con luz especial.

En segundo término, existe conexión representacional mediante la referencialidad en las voces de las actrices con los parlamentos de sus personajes, y no así en sus movimientos, los que funcionan en el nivel presentacional, manifestando el rasgo de inorganicidad en la actuación (falta de unidad entre voz y movimiento en las actrices). Además, en este caso de exposición de la técnica de manipulación observo un tipo de interrupción del continuo representacional por medio de las miradas entre las actrices. La obra, en su figuración en *abîme* en tanto el personaje de *Juliette* es espectadora de la acción de los demás personajes, sufre una ruptura cuando se invierte esta figuración, y los demás personajes miran y reconocen la presencia de *Juliette*. Es decir, que la ruptura de la representación interior marca un momento de la escena que interrumpe el continuo representacional.

Por último, en la segunda estrategia de exposición de la técnica de manipulación, cuando el dispositivo cambia de función, mantiene una relación con lo representacional mientras el cambio ocurre de una función representativa a otra, como observé en los ejemplos. Esto conlleva un significado presentacional retroactivo, es decir, que luego del cambio de función del dispositivo, las actividades de las actrices son comprendidas como actividades presentacionales. Si bien la obra es escenificada mediante la exposición de la técnica de manipulación del dispositivo, que tiende a ser asociada al concepto de presentación, puede funcionar, al mismo tiempo, en un alto nivel representacional. Por ejemplo, a través del calce entre la actividad de los actores y la

acción de los personajes, la mantención de la función de los dispositivos y la mantención de fenómenos como la figuración en *abîme*. Asimismo, la presentación del dispositivo explicitado y sus técnicas de manipulación expuestas tienen una finalidad emotiva manifestada en el compañerismo actoral en escena y en la relación emotiva entre las actrices y los objetos, es decir, con los elementos del dispositivo escenográfico, en tanto vivencia de los personajes.



Fotografía 28. Uso de megáfono. Fotografía 29. Uso de foco expuesto. Elaboración propia.

Por otro lado, existe también la manipulación expuesta de tres objetos de utilería que presentan diferentes usos, y que exponen el proceso de escenificación. El primero de ellos es el megáfono, que destaca la voz y el parlamento, es decir, funciona como destacador para la legibilidad del texto dramático y para enfatizar la intención del personaje por medio de su voz, puesto que es utilizado para despertar a *Juliette* en su trabajo en la Escena 2 (*Oficina*), por Moncha para hacer callar a Ruth en la Escena 4 (*El primer recuerdo*) y para develar el secreto de dónde está escondido el tesoro que busca Moncha, en la Escena 16 (*La abuela y la nieta esconden el mapa*). El segundo objeto es

un foco con cubierta de madera manipulado de forma expuesta en el viaje de la muñeca *Juliette* a la casa de infancia en la Escena 2 (*Oficina*), y en la técnica de sombra china en la Escena 8 (*El secreto del padre y la hija*), usos que develan el proceso de construcción de la iluminación. El tercer objeto es un soplador para hacer burbujas o pompas de jabón. En la Escena 9 (*La tina*), la actriz caracterizada de Julieta hace burbujas con un soplador, cuando Ruth baña a Moncha. Luego, en el paso fúnebre de la Escena 17 (*La muerte de la abuela*) caen muchas burbujas desde el techo, lo que revela el funcionamiento de una máquina de pompas de jabón fúnebres. En este caso, el cambio de mecanismo para producir las burbujas llama la atención sobre los mismos mecanismos.

A partir de estos dispositivos explicitados y de la exposición de la técnica de manipulación de los mismos es posible completar la interpretación sobre el cuerpo actoral como activador de los dispositivos de representación, y sobre la delimitación del lenguaje teatral, que comencé en la estrategia anterior (final del apartado 1.2.). En primer lugar, las actrices exponen diferentes técnicas de manipulación, intercambios de sus funciones, sus posiciones de espera y coordinación para el proceso de construcción del espacio escénico, incluida la consciencia del espacio que ocupa el resto de las actrices, así como los dispositivos. Asimismo, la postura actoral está siempre llamando la atención sobre las formas de habitar el espacio escénico como lugar para la representación. Cornago (2004-06) expresa:

Nacer para la representación supone, de este modo, abrir los ojos para descubrirse desnudo, verse como objeto y sujeto al mismo tiempo, delimitar la escena construida por el ojo del *otro*, para ser consciente de la finitud de uno y lo ilimitado del deseo. Se trata, finalmente, de una reflexión epistemológica acerca de los medios –de representación y conocimiento— sobre los que se construye la realidad.

La pregunta ante una representación, es decir, ante una obra artística o un determinado fenómeno social ya no es, por tanto, el *qué* significa, sino el *cómo* funciona. (p. 258)

Es decir, que la atención hacia los usos, procesos y funciones de los dispositivos aclara, en el objeto de estudio, cómo se relacionan con el cuerpo actoral y cómo cambian de

función en la presentación de las diversas técnicas de manipulación. En el proceso de escenificación, las actrices son objetos y sujetos de la representación en tanto personajes, actrices y tramoyas que activan todos los dispositivos. Por lo tanto, el ser humano es puesto en el centro de esta propuesta, tanto en el plano ficticio, como en el plano representacional. Es más, la compañía está exponiendo que el ser humano es el que activa el proceso de escenificación completo.

En segundo lugar, acerca de la delimitación del lenguaje teatral en el objeto de estudio, existe la limitación tecnológica que llega hasta artefactos eléctricos (iluminación en base a focos, megáfono, máquina que hace burbujas y música). El resto de los elementos corresponde al cuerpo actoral, las marionetas, los muñecos, el dispositivo escenográfico de madera y los objetos de utilería (antiguos). Tanto esta delimitación, que incluye la activación de los dispositivos de representación mediante el cuerpo actoral, el que a su vez funciona como parte constitutiva de estos en una relación interactiva, como la exposición de estos dispositivos y sus técnicas de manipulación manifiestan preguntas vanguardistas, como la pregunta brechtiana “sobre la presencia y la consciencia del proceso de representación en lo representado (arte de mostrar)” (Lehmann, 2013, p. 59). Tanto esta, como la pregunta sobre la especificidad del teatro en tanto arte surgen históricamente en el proceso de teatralización del teatro o reteatralización con las vanguardias históricas, en el cual el teatro se incorpora “a la era de la experimentación” (*op. cit.*, p. 88) puesto que, ante la aparición de los nuevos medios como el cine, la televisión, la fotografía y la tecnología del vídeo, “los demás [como el teatro y la pintura] se vuelven autorreflexivos” (*op. cit.*, p. 89). En el objeto de estudio, esta pregunta se ve manifestada ilustrativamente en las imágenes y efectos relativos al lenguaje cinematográfico, escenificados mediante el lenguaje teatral delimitado ya mencionado; así como en la exposición de las técnicas de actuación y manipulación, y en los materiales presentados y sus cambios de uso y función.

En la atención hacia el principio de construcción de la obra vanguardista, que trasladada al teatro sería la atención hacia el proceso de escenificación, el que analicé en

tanto proceso de construcción del personaje en la estrategia de manipulación expuesta del dispositivo personaje, como en el proceso de construcción del espacio escénico en la estrategia de manipulación expuesta del dispositivo escenográfico, si bien están enmarcadas en el concepto de presentación, continúan manteniendo una relación con un grado representacional. Es decir, que la manipulación de forma desmembrada y expuesta del personaje compuesto homogéneo y heterogéneo, sin unidad en cuanto a personaje y actriz que lo representa, sigue refiriendo a la idea de un personaje. Mientras que la exposición de la técnica de manipulación del dispositivo escenográfico sigue refiriendo a los lugares referenciales de la historia de *Juliette*, así como al objetivo de las escenas en el texto dramático, en tanto vivencia de los personajes. De esta manera, existe una relación directa y recíproca entre los planos de ficción y representación.

Del mismo modo, la pregunta autorreferencial por “el valor, la localización, la significación de lo extra-estético *dentro* de lo estético” (Lehmann en Duarte, 2011, p. 68) se manifiesta en los dispositivos montados y explicitados, en el funcionamiento del concepto de presentación y del proceso de escenificación –construcción de los dispositivos y su relación con los planos de ficción y representación—, y en los elementos seriados, como los osos de peluche. Estas manifestaciones, que logran romper los límites interiores de la obra, a decir, la ilusión y la representación interior de la figuración en *abîme* en la que está construida la obra (como en la ruptura de los límites de la microescena de teatro en el teatro en la Escena 1 (*Asesinato de muñecos*), en tanto desplazamiento de la acción desde los muñecos hacia las actrices; y en la inversión de la figuración en *abîme* por cuanto los personajes que solían ser observados por la actriz caracterizada de *Juliette* la observan) nunca rompen la ficción y en este marco, los elementos tienen la posibilidad de cambiar en sus usos, significados y funciones que el contexto de la historia de *Juliette* les permite.

Precisamente este marco de ficción y de representación exterior, en puestas en escena llevadas a cabo sobre escenarios de distinta índole (salas de teatro reconocidas y estatales, festivales y colegios) manifiestan los fracasos de los movimientos históricos de

vanguardia. Es decir, que el artista es un especialista que en la presentación de su obra se mantiene en un rol separado del espectador, así como su obra se mantiene separada de la realidad de este último. Me refiero a que el espectador, aunque observe el proceso de escenificación de manera expuesta, continúa asistiendo a la historia de *Juliette*, que lo aleja de sus condiciones sociales. Por lo tanto, el objeto de estudio es una obra afirmativa, en el sentido de que pasa a formar parte de las necesidades residuales de los ciudadanos (Marcuse y Habermas en Bürger, 1987). Es decir, que la reconciliación de *Juliette* con su propia historia, como valor de dignificación subjetiva a través del reconocimiento y aprecio del origen y la historia familiar, funciona como un ideal, o sea, un valor humano como “memoria de lo que podría ser” (Marcuse en Bürger, 1987, p. 47).

Además, la obra se mantiene separada de la realidad del espectador, porque tanto los personajes como los lugares ficticios no refieren a ninguna condición social o espacio-tiempo específicos. En la intención de la compañía por llegar a un público masivo y familiar, nacional e internacional, neutraliza las temáticas, mientras que en el ámbito procedimental, toma técnicas, estéticas y materialidades universales. Esta neutralización temática y procedimiento globalizado en la obra reflejan la autonomía del subsistema social artístico, así como su función afirmativa y de neutralización de la crítica, como producción artística relativa a una sociedad burguesa, gobernada por la racionalidad de los fines. Con respecto a la autorreflexión manifestada en la exposición de los materiales, los dispositivos y sus técnicas de manipulación, asociada a la protesta vanguardista, esta no alcanza la autocrítica. Es decir, que no hay contenida una crítica trascendente, y por lo tanto, global del estado y funcionamiento del subsistema social artístico con respecto a la sociedad. Crítica que supone una construcción histórica y por lo mismo, una crítica a la sociedad (Bürger, 1987, pp. 43-4), en este caso, burguesa. Ni tampoco hay un cuestionamiento hacia los procesos de producción y distribución de la obra. Del mismo modo, no se da la autorreflexividad, porque no hay un cuestionamiento explícito hacia el lenguaje teatral como forma de conocimiento –aunque retomaré este

tema en las Conclusiones—, ni hacia la función del teatro en la sociedad. De esta manera, la recepción de la obra resulta individual, acrítica y estética.

En resumen, las estrategias de manipulación expuesta de dispositivos explicitados van acercando al espectador con la historia íntima de los personajes, en la forma de puesta en abismo de la escenificación de esta obra (*matrioshka*). Esto refiere a una concentración romántica de los productores artísticos en la historia de un personaje autoconsciente y melancólico, y a una concentración expositiva en el medio artístico de los mismos para escenificarla, con una finalidad emotiva. La falta de valores críticos y políticos obedece, a fin de cuentas, a la fecha de producción de la obra, que la convierten en una obra posmoderna.

2.3.- Estrategia posmodernista

Jameson (1992) define el posmodernismo desde su sentido apolítico, puesto que “la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancía en general” (pp. 17-8). Si bien el autor afirma que tanto “las formas contraculturales, puntuales y locales, de guerra de guerrillas o resistencia cultural, sino incluso las intervenciones abiertamente políticas [...] se encuentran secretamente desarmadas y reabsorbidas por un sistema del cual ellas mismas pueden considerarse como partes” (*op. cit.*, p. 108), en el caso de *Las cosas también tienen mamá* (2012), su adherencia al posmodernismo se debe a la neutralización temática en el plano de la ficción, y al procedimiento inorgánico y globalizado carente de crítica en el plano de la representación. Esta adherencia implica que los rasgos posmodernistas absorben las estrategias de exposición de los dispositivos de representación y atraviesan sentidos globales de la obra, por lo tanto, propongo una gran estrategia de escenificación posmodernista, expresada mediante el pastiche y la

esquizofrenia. Consideraré los conceptos de esquizofrenia y pastiche desde su relación interpenetrada con los rasgos del posmodernismo, como propone el autor, de los cuales consideraré los tres primeros, relativos a la cultura de la imagen, el debilitamiento de la historicidad y el nuevo subsuelo emocional de intensidades.

Para Jameson (1992), el posmodernismo es la pauta cultural dominante en el sistema antes mencionado, referido a la fase del capital multinacional. Esta última corresponde a una “nueva penetración y una colonización históricamente original del inconsciente y de la naturaleza” (Jameson, 1992, p. 81) por parte de la mercantilización. De manera que esta pauta conlleva una patología cultural caracterizada como una subjetividad fragmentada, expresada por medio de la esquizofrenia y el pastiche. Creo que en la obra, aunque exista un centro referencial de personaje y de obra dramática, el hecho de que no exista unidad procedimental hace referencia a una forma de subjetividad fragmentada.

En primer lugar, la esquizofrenia, definida como la “liberación generalizada de toda clase de sentimientos” (*op. cit.*, p. 39) se relaciona con la neutralización temática de la obra. La memoria y los afectos del personaje de *Juliette* desarrollados en una ficción de personajes y lugares sin referencia a condiciones sociales ni espacio-tiempo específicos los sitúa en el ámbito de lo ideal, de acuerdo a su separación con respecto a la realidad. Asimismo, estos ideales afirmativos descansan en la ficción en el intento del personaje protagónico por unificar estas experiencias. Es decir, que ambos valores son también ideales, en la medida en que se logra la reconciliación del personaje protagónico con su origen y su historia de infancia, y concluyen dentro de la historia, con un sentido para el personaje. Por el contrario, en el ámbito procedimental desaparece “la falsa apariencia de la totalidad” (Benjamin en Bürger, 1987, p. 131) debido a que la representación de estos ideales son expuestos en dispositivos inorgánicos, lo cual alude al concepto de esquizofrenia posmodernista, porque estos ideales no tienen

ya una presencia-a-sí del sujeto en la que pudieran materializarse tales sentimientos [... Esta] pérdida de afectividad [u ocaso de los afectos] se ha caracterizado [...] como abandono de las grandes temáticas modernistas del

tiempo y la temporalidad, los misterios elegíacos de la *dureé* y de la memoria (Jameson, 1992, pp. 39-40).

A continuación explicaré la relación entre estas características de la esquizofrenia y la obra, a través de los rasgos del posmodernismo.

El primero, la cultura de la imagen, en la obra se observa en la construcción de las emociones del personaje a partir de técnicas y acciones de mostración específicas, llevadas a cabo por la actriz mientras ejerce su oficio. De esta manera, el cuerpo actoral es solo una parte constitutiva de los personajes, mientras que estos y los lugares referenciales son construidos como artefactos. En este sentido, las emociones no se encuentran representadas solo en la interpretación de las actrices, como estados en los que ellas entran. Del mismo modo, la memoria está montada en un *travelling*. La visualidad de los artefactos, así como la presentación de técnicas y el montaje de escenas, en el sentido de alegoría benjaminiana, corresponden a una expresión de melancolía, entendida como “una fijación en lo singular, destinada al fracaso porque no responde a ningún concepto general de la formación de la realidad [... lo que] implica la consciencia de que la realidad se escapa como algo que está en continua formación” (Bürger, 1987, p. 134). De manera que la obra pone en evidencia que tanto la subjetividad, como la memoria y los afectos son alegóricos, por tanto se escapan del sujeto al estar en continua formación y los desplaza hacia la imagen y, por lo tanto, a una nueva superficialidad posmodernista.

En el ámbito de la recepción, para Benjamin (en Bürger, 1987) lo alegórico contiene el aspecto fúnebre de la Historia, de modo que esta es percibida como decadencia, en el sentido de “primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista” (Benjamin en *op. cit.*, p. 132). Esta idea se encuentra en el segundo rasgo del posmodernismo, relativo al debilitamiento de la historicidad, el que es compatible con el ideal de memoria afirmativa presente en la obra, puesto que no tiene relación alguna con el presente histórico. Jameson define este debilitamiento como la ruptura de la cadena significativa, de acuerdo a la incapacidad “de unificar el pasado, el presente y el futuro de [... la] propia experiencia biográfica de la vida psíquica.” (1992, p. 64). Es decir, que el

autoconocimiento como práctica definitoria de la contemporaneidad, en los términos de Foucault⁵⁰ (en Cornago, 2003), en el caso de la obra, no ocurre con respecto al propio presente histórico como ocurriera en la Ilustración, sino que ocurre en el ámbito de lo ideal. Por lo tanto, existe una intención de autoconocimiento, pero en un nivel individual, asocial y ahistórico (solitario) relativa, tanto al personaje protagónico autoconsciente, como a los productores artísticos en su intención de exponer sus técnicas y materiales. De esta forma, es evidente en la obra el abandono de “las grandes temáticas modernistas del tiempo y la temporalidad, los misterios elegíacos de la *durée* y de la memoria” (Jameson, 1992, p. 40) historicistas e historiográficos.

Por último, tanto la falta de presencia-a-sí del sujeto para materializar los sentimientos y la ruptura de la cadena significativa de la historicidad se expresan en lo que Jameson (1992) llama “escisión esquizofrénica”, que desde el punto de vista estético, la comprende como una euforia ante materialidades compuestas por múltiples superficies. Esta euforia está relacionada con el tercer rasgo posmodernista, a decir, el nuevo subsuelo emocional, que el autor llama “intensidades”. En la obra, la realidad y la subjetividad, al ser alegóricos, son superficiales, es decir, se perciben como imágenes y materialidades que provocan intensidades en el personaje de *Juliette*, puesto que están separadas de él. Expresado de otro modo, la realidad y la subjetividad fragmentadas son representaciones de un sujeto esquizofrénico. De esta manera, “al romperse la cadena de sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo” (Jameson, 1992, p. 64).

Por otra parte, el pastiche, como consecuencia de la desaparición del sujeto individual, y por lo tanto del desvanecimiento del estilo personal y la situación casi exclusiva de los productores de cultura de volverse hacia el pasado (Jameson, 1992), es manifestado en la idea de procedimiento globalizado en la obra. Para el autor, el pastiche es “la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces

⁵⁰ En su texto *¿Qué es La Ilustración?*

almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global” (p. 44), sin el fondo de la parodia, sin impulso satírico y sin hilaridad. Es más, el autor lo comprende como “la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar” (*op. cit.*, p. 45), que fácilmente puede corresponder al gusto de los productores artísticos. Entonces, de acuerdo al rasgo de la cultura de la imagen posmodernista, en la obra se encuentran diversos materiales, algunos diseñados y confeccionados por artistas especializados, como el dispositivo escenográfico, las marionetas y el vestuario, y otros, relativos a una prolija selección de objetos antiguos para la utilería.

El rasgo de la cultura de la imagen posmodernista del concepto de pastiche es expresado como múltiples técnicas y tradiciones universales del cine, la animación y el teatro en la obra. Por ejemplo, en la interpretación de usos cinematográficos primitivos, como cámara rápida, efecto de rebobinado, paneo en 360°, fundido a negro y la estructuración general de la obra en base al *travelling*, relativos a principios del siglo XX. En los movimientos e imágenes relativas a caricaturas de la década de los '30 en la entrada y salida de las actrices a escena, y en algunos de sus movimientos del dispositivo escenográfico. Asimismo, las técnicas teatrales de sombra china, de manipulación de muñecos y marionetas, la forma del teatro en el teatro, de puesta en abismo y la referencia al teatro dramático y la actuación realista.

Estos usos y referencias del pastiche, con respecto al rasgo posmodernista de debilitamiento de la historicidad, “confiere[n] a la realidad actual y a la apertura del presente histórico la distancia y el hechizo de un espejo reluciente [... es decir, una] extraña ocultación del presente” (Jameson, 1992, p. 52), que demuestra, por medio de sus contradicciones internas, la liquidación de la historicidad, la pérdida de la posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo y de modelar representaciones de la propia experiencia presente (*ibid.*). Sobre el rasgo posmodernista del nuevo subsuelo emocional de intensidades, el pastiche es compatible con ciertas adicciones, como la de aquellos “consumidores que padecen una avidez históricamente

original de un mundo convertido en mera imagen de sí mismo, así como de pseudoacontecimientos y ‘espectáculos’” (*op. cit.*, p. 45).

En general, el pastiche es la expresión del desvanecimiento posmodernista

de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa ‘industria de la cultura’ tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la ‘nueva crítica americana’ hasta Adorno y la escuela de Francfort. (*op. cit.*, pp. 12-13)

Esta democratización formal, si bien significa la completa libertad en el uso del medio artístico global, también manifiesta la mercantilización del arte. En la medida en que el espectador asista a esta institución industrializada de la cultura en progresiva privatización, a identificarse con sus opiniones, tiene como consecuencia su autodeterminación como consumidor. Entonces el arte se vuelve un producto afín y satisfactorio para este nuevo acreedor. En este sentido, espectador, artista y obra de arte se vuelven condescendientes entre sí, en una relación de consumidor, productor y mercancía. De esta manera, la hipnótica moda “nostalgia” se convierte en

la manifestación cultural más generalizada de este proceso en el arte comercial y en los nuevos gustos [... como la] llamada ‘película nostálgica’ [...] que constituye una aproximación al pasado mediante una connotación estilística que transmite la ‘antigüedad’ a través del brillo de las imágenes, y produce la impresión de ‘década de los treinta’ o de ‘década de los cincuenta’ sirviéndose de las modas (*op. cit.*, pp. 47-49).

CONCLUSIONES

De acuerdo a las estrategias de escenificación que propuse para los planos de ficción y representación, el cruce estético-ideológico está determinado por el posmodernismo con cita al romanticismo. En general creo que el tema de la obra es la

separación del sujeto con su subjetividad, su memoria y sus afectos. Este tema es abordado desde valores posmodernos y románticos. Estos últimos, manifestados en las estrategias de autoconsciencia romántica (posicionamiento del personaje autoconsciente frente a su recuerdo y multiplicidad de versiones en los personajes) corresponden al culto a la razón, en cuanto la autoconsciencia es un ejercicio de reflexión activo; a la fe en el individuo, como logro de auto-crecimiento subjetivo a partir de un proceso autoconsciente; a la elección de la compañía por realizar una obra dramática con finalidad emotiva; y al uso de contraste y de personajes contradictorios y melancólicos.

Estos valores románticos son citados en la obra posmoderna *Las cosas también tienen mamá* (2012). El ejercicio primigenio de autoconsciencia del personaje protagonista resulta posmoderno porque la subjetividad, la memoria y los afectos, al estar representados en dispositivos alegóricos, son trasladados a la imagen. En consecuencia, estos ámbitos se escapan del sujeto al estar en continua formación y evidencian la ruptura de la cadena significativa historicista, en tanto la memoria no tiene relación con el presente histórico. De esta manera, la realidad y la subjetividad fragmentadas son representaciones de un sujeto esquizofrénico que las experimenta materialmente o como meros presentes sin relación en el tiempo. Asimismo, este proyecto estético-ideológico posmodernista es manifestado en la presencia de pastiche, que abarca la exposición de los dispositivos de representación desprovistos de finalidad crítica, así como los usos relativos a décadas pasadas, a distintos estilos y a otras artes.

Hasta aquí he cumplido con los primer y tercer objetivos de esta investigación, puesto que he delimitado y profundizado conceptualmente aspectos relevantes del trabajo de la compañía La Mona Ilustre, luego de proponer las estrategias de escenificación posmodernistas con cita al romanticismo, a partir de las nociones acotadas de autorreflexividad, autoconsciencia romántica, montaje y posmodernismo. Con esta propuesta he levantado investigación teórico-académica en torno a una obra relativa al ámbito del teatro familiar, estableciendo la equivalencia de las técnicas del teatro de marionetas, de muñecos y usos como sombras chinas, históricamente

consideradas como “menores”, con respecto a aquellas técnicas “mayores” o canónicas. De modo que refuerzo la equivalencia de manifestaciones artísticas “en una simultaneidad de lo radicalmente diverso” (Bürger, 1987, p. 123) en el discurso especializado de los Estudios Teatrales, como asentamiento de las vanguardias históricas para la historia del arte. Asimismo, he analizado la idea de ficción sin ilusión, establecida mediante el uso de estrategias de escenificación de autoconsciencia, en relación a las estrategias de exposición de los dispositivos de representación y posmodernismo en el plano de la representación, en la construcción particular de la compañía de las unidades del teatro dramático, tales como las nociones de historia y personaje.

Con respecto a la metodología de investigación aplicada, visité formas de autorreflexión en tres hitos de la historia del arte: subjetividad autoconsciente en el romanticismo, la autocrítica de la institución arte a partir de las vanguardias históricas, y el principio de construcción sin la densidad crítica del posmodernismo⁵¹, las cuales resultan aplicables al análisis escénico. En este sentido, creo que el modelo de las estrategias de escenificación propuesto por Duarte (2011) hace este mismo ejercicio, puesto que permite la reflexión acerca de cómo funciona específicamente el lenguaje teatral. La relación entre los planos de ficción y de representación permite identificar y analizar de forma concreta el conflicto entre el teatro y la sociedad, entre la ilusión y la realidad, entre las creaciones o documentaciones y las técnicas teatrales para llevarlas a cabo, conflictos esenciales del teatro en su dimensión epistemológica. Por una parte, este modelo permite evidenciar si existe la intención ilusionista en una propuesta teatral, así como si existen o no procedimientos teatrales que implican rupturas en el discurso teatral y/o en el discurso social o de otras (inter-trans)disciplinas. Por otra parte, este modelo también permite identificar los límites de una ficción, y en qué grado ocurre una representación, es decir, cuánto se está representando, o bien, si se está presentando, lo que desplazó mi pensamiento lingüístico, focalizado mayormente en el ámbito temático

⁵¹ No consideré la neovanguardia, porque esta investigación no está centrada en el posmodernismo.

y argumental de la obra, hacia una interpretación escénica, a partir del lenguaje que refiere al ámbito procedimental del teatro. En general, el modelo funciona como una herramienta epistemológica, enfocada en conceptos concretos y clave de los Estudios teatrales contemporáneos, para llevar a cabo una investigación de la envergadura de una tesis de posgrado.

Con respecto a los resultados de esta investigación, si bien creo que en la obra no se da la autorreflexividad en el sentido del lenguaje teatral como medio de conocimiento, creo que sí es posible construirla desde la visión del o la investigador(a). A partir de los conceptos de autoconsciencia romántica, montaje, esquizofrenia y pastiche posmodernistas, estableceré su correspondencia con el ámbito del lenguaje teatral. En primer lugar, los aportes que le hacen estos conceptos a la disciplina teatral son: sistematizar los usos en la escena, como es el caso de los conceptos de autoconsciencia romántica y posmodernismo; y analizar críticamente el proceso de escenificación, en el caso de la categoría de montaje. Esta última logró evidenciar la emancipación de los procedimientos con ciertos contenidos y tradiciones o supuestos teatrales. Por su parte, el concepto de esquizofrenia posmodernista logró evidenciar que *La Mona Ilustre* presenta una historia y personajes referenciales en *Las cosas también tienen mamá* (2012), con la consciencia de que la realidad es fragmentada; así como el concepto de pastiche posmodernista permitió el reconocimiento de la ideología mercantil en usos teatrales asociados a otras ideologías, como los usos de la categoría de montaje y de exposición de los dispositivos de representación.

En segundo lugar, expondré los aportes del lenguaje teatral a estos conceptos. Para la autoconsciencia romántica, la escenificación le aporta tres tipos: una autoconsciencia retractada, que en la necesidad subjetiva de distancia, se manifiesta en las acciones de retroceder, esconderse o dar la espalda, como ocurre en las tres primeras estrategias de posicionamiento del personaje autoconsciente frente a su recuerdo. De otro modo, aporta la noción de una autoconsciencia declarada, que en la búsqueda de reflexión, sugiere la vuelta o ida a los lugares en que ocurrieron los hechos o existe

evidencia del tema, que en el caso de la obra, significa la vuelta a la casa de infancia de la protagonista. La noción de autoconsciencia declarada también es expuesta en la situación del personaje protagónico de ser espectadora y creadora (actriz-tramoya) de algo de sí. Por último, el lenguaje teatral aporta el tipo de autoconsciencia con forma de *matrioshka*, que manifiesta la fase de la dialéctica del sujeto que se contempla contemplando el mundo sin final, de la autorreflexión schlegeliana, en la multiplicidad de versiones en el personaje de *Juliette* para el plano ficticio del presente. Es decir, que desde el lenguaje teatral es posible comprender la autoconsciencia como una forma de subjetividad múltiple que se contiene a sí misma a partir del ejercicio autorreflexivo. Consecutivamente, al ser esta una obra dramática, el conflicto que cambia al personaje se acopla con el sentido de la autolimitación schlegeliana, en tanto capacidad de cambiar la imagen propia a partir de una autorreflexión que tiene el poder de crear, destruir y volver a crear la propia subjetividad.

Para el concepto de montaje, el descubrimiento que ofrece *La Mona Ilustre* es que puede tener una finalidad emotiva. Por otra parte, para el concepto de esquizofrenia posmodernista, el lenguaje teatral permite evidenciarlo en una subjetividad presencial (cuerpo actoral). Primero, mediante la ruptura entre personaje y actor/actriz que lo encarna y por medio de la actuación inorgánica, que disocia la voz del movimiento, así como el parlamento de la acción o actividad del actor-personaje-tramoya. Asimismo, por medio de la ruptura de un espacio interior de la escena, como en el caso de la inversión de la figuración en *abîme* de la obra, en tanto una construcción de la mente del personaje, que de pronto se vuelve hacia sí y la observa. Para el concepto de pastiche, *La Mona Ilustre* propone que, a pesar de su uso, puede existir en la obra una intención de autoconocimiento, que ocurre en un nivel individual, asocial y ahistórico (solitario).

En general, ante el concepto de posmodernismo en su dimensión alegórica benjaminiana, la compañía plantea un universo coherente. Esto se ve expresado en la selección de los osos de peluche, que manifiestan una correspondencia coherente entre el significado del objeto industrializado (juguete para niños) y los distintos significados

que les fueron atribuidos durante la representación, y que están estrechamente relacionados con que la historia de *Juliette* está enfocada en su infancia. Del mismo modo, los planos de ficción y representación son coherentes entre sí, en la medida en que la historia de *Juliette*, como introducción a la intimidad del personaje a través de la exploración de su ejercicio de reflexión autoconsciente, es coherente con la forma general de la obra de puesta en abismo, en tanto *matrioshka*.

En cuanto a las proyecciones de esta investigación, su metodología y el objeto de estudio permiten aún muchas posibilidades de análisis. A partir del marco teórico, creo que he aterrizado en la punta del *iceberg* de lo que significan los conceptos de autoconsciencia y autorreflexividad, los cuales, además de continuar siendo definidos y caracterizados, pueden impulsar investigaciones acerca de sus efectos en este y otros objetos de estudio, así como en sus repercusiones teóricas y sus repercusiones en el ámbito de la recepción. Estos conceptos, más el de posmodernismo pueden ser abarcados de una forma más completa, por ejemplo, a partir de la noción de subjetividad (independiente, escindida, alienada, fragmentada y posmoderna) y de la noción de melancolía (como forma de percepción), en consideración de sus manifestaciones estéticas. Asimismo, es posible continuar la elaboración sobre los aportes del lenguaje teatral a los conceptos.

La obra *Las cosas también tienen mamá* (2012), como objeto de estudio, puede ser abarcado desde los estudios de la memoria, de género y del concepto de teatralidad, por la naturaleza de sus temáticas y su despliegue escénico, perspectivas que quedaron mencionadas en este análisis. Por otra parte, el resto de los trabajos de la compañía, así como sus metodologías y procesos de creación, son posibles objetos de estudio. También lo es la conformación de la compañía en sí, que sugiere los conceptos de multiculturalidad y nomadismo, los que abren un abanico amplio e interesante por explorar, desde la investigación en el campo de los Estudios teatrales, y de otros campos del conocimiento. En conclusión, se abre un campo de investigación con respecto al trabajo de la compañía, que espero sea un aporte.

BIBLIOGRAFÍA

Ares Aragón Escena. Producciones Che y Moche. Recuperado de <http://aresaragonescena.com/ares/companias-asociadas/che-y-moche-producciones/>

Bahamondes, P. (2015). *Marionetas que actúan*. Recuperado de <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2015/12/1453-659699-9-marionetas-que-actuan.shtml>

Balme, C. (2013). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Primera edición en español. Grass, M. & Pelegrí, A. (trads.). Santiago de Chile: Frontera Sur Ediciones.

Bazerman, C. (2013). El descubrimiento de la escritura académica. En *Manual de escritura para carreras de humanidades*. (coord. Federico Navarro). Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014.

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.

Bregante, M. *Entrevista por Montserrat Cabrera*. 14 Feb. 2017 a.

--. (2017) b. *Miguel Bregante, director de La Mona Ilustre: “Este viaje es un antes y después para esta compañía”*. Por Diana Torres. Recuperado de

<http://fundacionteatroamil.cl/noticia/miguel-bregante-director-la-mona-ilustre-este-viaje-despues-esta-compania/>

--. *Entrevista por Montserrat Cabrera*. 7 Jul. 2015.

Bürger, P. (1987). *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

Cornago Bernal, Ó. (2006). Teatro postdramático: las resistencias de la representación. En *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Sánchez, J. (coord.). Recuperado de http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf

--. (2004-06). La teatralidad como crítica de la modernidad. *Tropelías* (15-17). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=20099>

--. (2003). Capítulo 1. Revisando los paradigmas epistemológicos: una perspectiva teatral. En *Pensar la Teatralidad. Miguel Romero Esteo y las Estéticas de la Modernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Costamagna, A. (2015). La memoria de los muñecos. *Revista Qué pasa*. Recuperado de <http://www.quepasa.cl/articulo/guia-del-ocio/2015/07/11-17218-9-la-memoria-de-los-munecos.shtml/>

Cuadernillo TEUC N° 11. (2008). Programa de formación de públicos. Teatro de la Universidad Católica y Colectivo Artístico La Patogallina.

De Saint-Denis, H. (1971). Introducción. En *Manifiesto romántico*. Melendres, J. (Trad.). Barcelona: Ediciones Península.

Domínguez, E. (2002). Pensamiento complejo para una educación interdisciplinaria. En *Manual de iniciación pedagógica al pensamiento complejo*. Velilla, M. A. (comp.). UNESCO, pp. 209-220. Recuperado de file:///C:/Users/user/Desktop/ManualUnesco.pdf. Visitado 13 octubre 2016.

Dossier de prensa. Espectáculo Los peces no vuelan. Recuperado de <http://lamonailustre.com/>

Duarte, C. (2016, 6-9 abril). *Políticas de la representación teatral y dispositivos de la teatralidad*. Ponencia presentada en el Foro Internacional Traspasos Escénicos. Oficios y destinos de la Teatrológica en las prácticas escénicas y culturales contemporáneas. La Habana, Cuba.

--. (2011). Estrategias de escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral. *Cátedra de Artes* (9), 58-76.

--. (2008). Mi mundo patria: puesta en escena, representación y presentación. *Apuntes* (130), 33-37.

--. (2007). Fin del eclipse: Ficción e historia. *Revista Apuntes* (129), 30-34.

Farah, C. (2015). Crítica teatral: La niña de Canterville. *Diario El Mostrador*. Recuperado de <http://m.elmostrador.cl/cultura/2015/10/17/critica-teatral-la-nina-de-canterville/>

Fischer-Lichte, E. “La Ciencia Teatral en la actualidad. El giro performativo en las Ciencias de la Cultura”. *Middlebury College*. Sitio web. Fecha de ingreso: 10 de enero de 2017.

Fotografía 1. (2012). Recuperado de http://www.fototeatro.cl/ver_obra.asp?id_obra=745

Fotografía 7. (2017). Recuperado de <https://www.araucaniacuenta.cl/gira-itinerante-trae-hasta-padre-las-casas-a-destacada-compania-teatral/>

Fotografía 13. (2012). Recuperado de http://www.fototeatro.cl/ver_obra.asp?id_obra=745

Fotografía 14. (2013). Recuperado de <https://yourszene.com/shows/la-mona-ilustre/las-cosas-tambien-tienen-mama>

González, A. S. (2009). La Teoría de la vanguardia de Peter Bürger: su contribución crítica y epistemológica a la historia de las artes. *Boletín de Estética*. Recuperado de http://www.boletindeestetica.com.ar/trabajosmonograficos/Gonzalez_La_teor%C3%ADa_de_la_vanguardia_de_Peter_Burger.rtf

Gutiérrez, A. (2012). *Las cosas también tienen mamá*. Manuscrito inédito.

Hernández, B. (2009). Posmodernidad y obra de arte: de Heidegger a Vattimo. *Revista de Filosofía* LXV. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-43602009000100012

Hernández Sánchez, D. (2002). La ironía estética. En *La ironía estética. Estética romántica y Arte moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Hugo, V. (1971). Prólogo a Cromwell. En *Manifiesto romántico*. Melendres, J. (Trad.). Barcelona: Ediciones Península.

Hurtado, M. L. (2011). Prólogo. Dramaturgia chilena del siglo XXI: de cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte o de su enigma. En

Pedagogías Letales. Ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio. Opazo, C. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

--. (2010) a. Ocho interrogantes en torno a la crítica de arte hoy. *Apuntes* (132), 103-115.

--. (2010) b. Prólogo. En *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo IV. Hurtado, M. L. & Barría, M. (comps. & eds.). Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.

--. (1997). Chile: de las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90. *Apuntes*, (112), 13-30.

Jameson, F. (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.

Jeftanovic, A. (2010). Manuela Infante: la antidramaturga. En *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo IV. Hurtado, M. L. & Barría, M. (comps. & eds.). Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.

Jiménez, E. *Escenografía*. Recuperado de <http://escenografia.cl/>

K de Calle. Historia de K de Calle. Recuperado de <https://www.kdecalle.com/historia/>

Labra, P. (2015). La niña de Canterville es solo un cuento simple y bonito para liceanos. *Diario El Mercurio*. Recuperado de <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={12360307-6f2a-4b8c-90f291a455068390>

Larson, C. (1989). El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación. *Actas X*, 1013-1019.

Lehmann, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. González, D. (Trad.). Murcia: CENDEAC.

Letelier, J. (2011). Regresa Los Peces No Vuelan, la obra que triunfa en España. *Diario La Tercera*. Recuperado de <http://diario.latercera.com/2011/07/18/01/contenido/cultura-entretencion/30-76920-9-regresa-los-peces-no-vuelan-la-obra-que-triunfa-en-espana.shtml>

Nellhaus, T. (2010). *Theatre, Communication, Critical Realism*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.

Pellegrini, A. (2012). *Antología de la poesía surrealista*. Tercera edición. Buenos Aires: Editorial Argonauta.

Programa N° 55 La niña de Canterville. (2015). Programa de Formación de Audiencias del Teatro UC.

Rodríguez-Plaza, P. (2014). La investigación teatral: recepción, receptividad y fantasía del investigador. *Aisthesis*, (56), 193-209.

Rosenmeyer, T. G. (2002). 'Metatheater': An Essay on Overload. *A Journal of Humanities and the Classics*, 10(2), 87-119. Recuperado de https://www.jstor.org/stable/20163888?seq=1&cid=pdfreference#page_scan_tab_contents

Sánchez, J. A. (2002). Introducción. En *Dramaturgias de la imagen*. 3era edición corregida. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sierralta, I. (2013). *Las cosas también tienen mamá*. Recuperado de http://www.lecturaviva.cl/lecturav_wp/?p=3546

Silva, I. (2016). *Centro Cultural Palace celebrará nuevo aniversario con premiada obra teatral*. Recuperado de <http://www.elobservatodo.cl/noticia/cultura/centro-cultural-palace-celebrara-nuevo-aniversario-con-premiada-obra-teatral>

Smith, R. L. (2015). Metatheater in Aeschylus' Oresteia. *Athens Journal of Philology*, X(Y). Recuperado de <https://www.athensjournals.gr/philology/2015-2-1-1-Smith.pdf>

Sontag, S. (1965). Sobre el estilo. En *Contra la interpretación*. Vázquez Rial, H. (Trad.). Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

--. (1964). Notas sobre lo <<camp>>. En *Contra la interpretación*. Vázquez Rial, H. (Trad.). Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

--. (1963). La muerte de la tragedia. En *Contra la interpretación*. Vázquez Rial, H. (Trad.). Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

Trastoy, B. (2004). Ni poesía ni ciencia: solamente crítica teatral. En *Reflexiones sobre el teatro*. Pelletieri, O. (Ed.). Buenos Aires: Galerna. Pp: 35-39.

Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.

--. (1989). *Semiótica teatral*. Torres Monreal, F. (trad.) Madrid: Ediciones Cátedra.

Vaskes, I. (2011). Posmodernidad estética de Frederick Jameson: pastiche y esquizofrenia. *Praxis filosófica* (33). Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/2090/209022660003.pdf>

Walsh, M. *En una cajita de fósforos*. Por Juan Zapato, 2011. Recuperado de <https://latorredebabel.wordpress.com/2011/12/06/en-una-cajita-de-fsforos-mara-elena-walsh/>