



UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE TEATRO

**RE-CONFIGURACIONES DE LA PRAXIS DEL ESPECTADOR EN LA PUESTA
EN ESCENA CHILENA CONTEMPORÁNEA**

Estudiante: María Esperanza Contreras Belmar

Profesor guía: Adolfo Albornoz

Tesis para optar al título de Licenciada en Teatro

Tesis para optar al grado de Intérprete Teatral

Santiago, 2017

1. INTRODUCCIÓN.	
1.1 Problemática.....	5
1.2 Justificación.....	9
1.3 Objeto de estudio.....	13
1.4 Objetivos.....	16
2. MARCO TEÓRICO	
2.1. Puesta en escena.....	17
2.1.1 Realización escénica: una experiencia colectiva.....	22
2.2. Proceso de recepción en el acontecimiento teatral.....	25
2.2.1 Acontecimiento expectatorial.....	28
2.2.2. El rol del espectador en la escena teatral moderna.....	31
2.2.3. Re- configuraciones del espectador en la escena teatral posmoderna.....	34
2.3.Puesta en escena contemporánea chilena.....	40
2.3.1 Ana Luz Ormazábal: <i>Agnetha Kurtz Roca Method</i> y <i>Ópera</i>	44
3. DISEÑO METODOLÓGICO	
3.1 Enfoque de investigación.....	49
3.2 Tipo de investigación.....	49
3.3 Muestra.....	50
3.4 Unidad de análisis.....	50
3.5 Técnicas de recolección de información.....	51
3.6Técnicas de análisis.....	51

4. ANÁLISIS DE RESULTADOS

4.1 Introducción.....	52
4.2 Ópera: El lenguaje escénico creador de espacios de comunidad	
4.2.1 Espacio escénico y espacio expectatorial	56
4.2.2 Estrategias de escenificación.....	64
4.2.2.1 Comunidad.....	66
4.2.2.2 Contacto.....	73
4.2.3 Realización escénica.....	78
4.2.3.1 El espectador en la producción de sentido.....	78
4.3 Agnetha Kurtz Roca Method: El espectador como movilizador de la acción	
4.3.1 Espacio escénico y espacio expectatorial.....	83
4.3.2 Estrategias de escenificación.....	86
4.3.2.1 Cambio de roles.....	87
4.3.3 Realización escénica.....	90
4.3.3.1 La atención del espectador orientada por la dirección escénica.....	91
5. CONCLUSIONES.....	93
6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97
7. ANEXOS.....	101

Agradecimientos

A todos los pensantes y actuantes del teatro que encaminaron esta escritura, gracias por entregar y compartir este arte, permitir que se pueda expandir como raíces.

1. Introducción

1.1 Planteamiento

El teatro desde sus inicios, ha tenido un carácter de representación y por el otro lado un carácter comunitario ya que crea un lugar de encuentro, formando así comunidad como dice Ranciere(2010), desde la manera de ocupar un lugar y tiempo en el espacio, pudiendo señalar con esto, que el teatro es un creador inherente de espacios comunitarios. Esta doble perspectiva que define al teatro, Cornago (2015) lo desarrolla así:

Si el primero de estos elementos, el de la representación, tiene que ver con la función que históricamente se le ha asignado al teatro como espacio de construcción de identidades colectivas; el segundo, el del encuentro, apunta a su dimensión política y antropológica como práctica social que sostiene la representación en tanto que una forma más de acción. (p. 42)

El teatro mezcla estas dos perspectivas para convertirse en el arte de poner en escena situaciones específicas de inter-*acción*, que configuran y reproducen determinadas conductas en comunidad. Esta idea es una base que nos ayuda a dimensionar las posibilidades políticas de este arte al estar compuesto desde el convivio: el encuentro mítico entre actores y espectadores, aspecto que permite desbordar algo único que posee el teatro, que lo diferencia del cine, como plantea Benjamin(2003) su capacidad de ser un arte aurático por excelencia. Frente a esta capacidad Dubatti (2007) afirma:

El teatro solo acontece en la duración aurática de la presencia corporal de artistas, técnicos y espectadores en conjunción, luego se disuelve y se pierde. Por su efímera dimensión convivial- no por efímera menos significativa o memorable-- el teatro- como la experiencia vital- se consume en el momento de su producción y es- como el tiempo- permanente recuerdo de la muerte.(p. 62)

Siguiendo la idea de Ranciere(2010), el teatro tiene el poder de no sólo llegar a cambiar la mecánica del estado y de las leyes, sino también las formas sensibles de la experiencia humana, debido que acontece algo único e irrepetible, efímero y a la vez eterno que por su carácter ancestral convivial, rompe con las mecánicas de este sistema, en un mundo que está cada vez más globalizado y que paradójicamente por el alto desarrollo de los medios de comunicación las personas están más incomunicadas al perder el encuentro de cuerpos: el convivio. Es así como en esta sociedad tecnologizada todo es inmediato y masivo, a diferencia del teatro que está mediado por un acontecimiento, una interacción real entre las personas. Frente a esta idea, el artículo “La praxis teatral como proceso político” publicada en una revista antropológica Ankulegi se refiere a este arte y a su contexto capitalista-neoliberal

Nuestro planteamiento revisa el campo de la antropología de la performance (...) que aúne lo político (praxis) y la transformación del ser (ontología) desde el proceso artístico (...) Este planteamiento nos

lleva a realizar un análisis que rescate la inmanencia del hacer, que es propia de la disciplina teatral como arte vivo, frente a otras artes que hacen un mayor énfasis en la reproducción de la obra de arte, en el producto artístico acabado. Seguir poniendo el acento en este producto artístico acabado es continuar fijándonos en el arte como mercancía, el cual no se puede entender sin reproducción y, por tanto, mercantilización del mismo, perdiendo, tal y como recoge Benjamin, su aura. (Álvarez y Alvarado, 2015, p. 99)

Es así como el teatro quiebra un modelo de vida neoliberal que propone la producción capitalista, no sólo por el hecho de ser irreproducible, sino porque se construye desde la acción en comunidad, desarrollando el ser social de cada participante del acontecimiento teatral.

Esta idea, se complementa con la idea de Marx (1989) en la que plantea que :

El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de la vida social, política y espiritual en general. No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, su ser social es el que determina su conciencia. (p.7)

Es entonces como el ser social que se desarrolla dentro de este sistema se funda en identidades individualistas, ya que nos relacionamos unos con otros desde las relaciones de poder que genera la producción capitalista y su consiguiente estructura de vida para mantener estas relaciones y que prevalezcan en el tiempo. En la tesis de “La respuesta del espectador ante el hecho noticioso en el teatro” abarca el comportamiento del receptor desde el análisis del individuo dentro del sistema capitalista, en el cual se plantea el individualismo como una macro estructura de relaciones, las cuales son “concentradas en el placer inmediato y en sus propias necesidades, lo que da lugar a grandes consecuencias sociales como la indiferencia”. (Martínez, 2017 p.32)

Es por esto que el teatro al estar dirigido a una colectividad, que en conjunto crea el acontecimiento teatral alcanza un poder político y desarrolla un papel de resistencia dentro de esta sociedad, ya que un grupo de personas se junta a accionar, estimular, y provocar a un otro, a un colectivo, a una sociedad, no solo desde el intelecto si no desde una sensibilidad, dado que el fenómeno teatral completa su ciclo cuando se muestra hacia un público, que actúa justamente desde su ser social. Como dice Kartun(2007) (citado en Dubatti, 2011) "Hacer teatro es colonizar la cabeza del espectador con imágenes que no comunican si no que habilitan la propia elocuencia del espectador"(p.17), ya que cada persona termina de construir y significar la obra de arte y es justamente este proceso de recepción en el cual me quiero adentrar.

1.2 Justificación

Pavis(1998) en el "Diccionario del teatro" al definir espectador y público hace un cruce con el significado de recepción, definido por el autor como la "actitud y actividad del espectador ante el espectáculo."(p.404) Este proceso de receptividad el autor lo define así:

En el teatro hay receptividad cuando el espectador toma conciencia del automatismo de su percepción habitual, y cuando, por contraste distingue así el objeto estético. Percibe entonces detrás de la ilusión y del efecto de realidad, los procesos literarios y artísticos utilizados en la puesta en escena. (p. 407)

Es así como el teatro se construye para que el espectador logre un proceso de receptividad a partir de una vivencia teatral específica, comunicando desde el sentido más completo de la palabra, logrando así una experiencia estética, desde lo sensorial hasta lo más concreto. Con respecto a esta comunicación teatral, Ubersfeld(1996) afirma:

Cuando hablamos de signo teatral, evitando especificar el significado y el empleo de este peligroso término, tomamos el signo no solamente como signo en el sentido usual de la palabra, sino también como *estímulo* que produce tanto efectos de reconocimiento e intelección, como reacciones afectivas y/o físicas (p.30)

Es así como el teatro comunica y estimula desde la relación de actor y espectador en un espacio de comunidad, donde se experimentan relaciones recíprocas entre un grupo de personas, aun cuando el espectador simplemente permanece sentado mirando, a lo que algunos han nombrado como un "espectador pasivo". A mi parecer, al contrario, el espectador de todas formas está siempre "activo", interpretando signos, entregando su presencia y generando impulsos que el actor recibe en toda la obra. Un ejemplo es el fenómeno que pasa con la "Comedia dell' arte".¹ Esta disciplina consta de tener al público presente en toda la representación. El actor se dirige a esa comunidad, ya sea para comentar sus acciones como personaje o comentar las de otro y también cuando el actor se da cuenta que el público está distraído, recurre a la técnica de los *Lazzis* para volver a reencantar con risas al espectador². Es aquí donde el actor demuestra su capacidad para improvisar, responder y estar alerta a todos los impulsos que recibe de parte del público. Aun así, el espectador está preconcebido sí o sí desde un espacio predeterminado, en calidad de observador, sin poder intervenir en el *canovaccio* como ente partícipe de la puesta en escena.³

A pesar de ser así, "el teatro sigue siendo el único lugar de confrontación del público consigo mismo como colectivo." (Ranciére, 2010, p. 13) a diferencia, especifica el autor, de experiencias individuales al ir a ver una exposición o cine.

¹ La *comedia dell' arte* se caracteriza por una creación colectiva de actores que elaboran un espectáculo, improvisando gestual o verbalmente a partir de un *boceto* no escrito de antemano por un autor y siempre muy breve. (indicaciones de entradas y salidas y sobre las grandes articulaciones de la *fabula*)

² *Lazzi* es un término de La *Comedia dell' arte*. Elemento mímico o improvisado por el actor que sirve para caracterizar de una manera cómica al personaje (...) pronto llegan a ser pruebas de audacia que el público espera del comediante.

³ Esquema de la historia a representar, en La *Comedia dell' arte*, en el cual el actor improvisa.

Esta idea de alguna forma impulsa esta investigación: concebir el teatro como un espacio colectivo, una instancia en donde mediante el arte se comunica y se comparte un momento. Es esa vivencia compartida lo que el teatro logra experimentar y explotar, su afortunada capacidad de generar espacios de comunidad, de reconocerse unos con otros, en este modelo de vida que induce a la separación y alienación como colectivo.

Desde esta idea se puede deducir que el teatro es un espacio único, que como artistas creadores debemos aferrarnos a esta premisa para poder usarla a nuestro beneficio y así reivindicar constantemente el espacio teatral. Es por esto que he decidido enfocar mi investigación en la relación que se establece entre el actor y el espectador en una puesta en escena teatral. Es justamente esta dependencia la que hoy el teatro chileno contemporáneo pretende configurar; el espacio que ocupa el espectador al ir al teatro.

Una de las preguntas que inducen esta investigación es: ¿Cómo se construye el espacio escénico para construir una relación más estrecha con el espectador? Para así mismo incitar al público a ocupar un rol que participe en la puesta en escena, que sea parte de una estética, de una *poiética* y finalmente de un discurso⁴. ¿Cuáles son estas estrategias escénicas para lograr la instancia de un convivio? en donde se forma una instancia en la cual podemos mirarnos los unos a los otros y accionar, en donde se crea un espacio de comunión partiendo de un acontecimiento, donde experimentamos el arte de lo real.

El concepto de acontecimiento teatral lo constituye Dubatti(2007) a partir de tres sub-acontecimientos: el convivio, la *poíesis* y la expectación. El convivio se refiere a la reunión de cuerpos presentes en un mismo espacio y tiempo, lo que permite un acontecimiento en comunidad. La *poíesis*, palabra utilizada en latín por Dubatti, que

⁴ Concepto en latín utilizado por Jorge Dubatti, que retomaré y explicaré más adelante.

significa poética, envuelve a la acción de crear y el objeto creado, generando así un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo. Aquí se posiciona la tríada del Representar-Presentar-Sentar que propone Kartun(2007) , donde el acontecimiento ya no sólo se representa y presenta sino que se vive: que se sienta.

Sentar no sería solo “dar por supuesta o cierta alguna cosa”, sino además y principalmente “establecerse o asentarse en un lugar”(Real Academia Española, tomo 9, 1390). Sentar es lo que genera el acontecimiento: construye un espacio, tiempo de habitabilidad, sienta un hito en nuestro devenir en la historia, sienta-como señala Alain Badiou (El ser) -*un tiempo propio*. Este “sentar” del acontecimiento está ligado a la función ontológica del teatro y arte.”
(Dubatti, 2007 p.61)

La expectación es la relación que se genera en el convivio teatral, en donde un sector comienza a esperar la producción de *poética* generada por otro sector. El teatro se constituye como tal en este preciso acontecimiento.

El proceso de un montaje teatral, de una *poética*, siempre es construido desde la idea de que alguien lo ve, de que existe un espectador, como diría Dubatti, desde el acontecimiento expectatorial. Desde esta premisa la dirección escénica va ordenando las piezas en torno a qué es lo que se quiere decir, qué es lo que se quiere hacer sentir al espectador. Utilizando así diversas estrategias para ese objetivo. Por ejemplo, el caso de Brecht en el teatro épico, el espectador debe perder toda distancia, debe romper con la "*alienación*" que le produce el estar mirando una historia ficticia. Para conseguir esto el

director plantea una serie de técnicas teatrales propias de esta perspectiva teatral, por ejemplo, el distanciamiento, en el que el actor debe salir de su papel y romper con la cuarta pared para que el espectador rompa la ilusión y dé cuenta que es una representación y pueda reflexionar conscientemente y no caiga en el enajenamiento que le produce la catarsis. Con palabras de Brecht:

La finalidad de esta técnica *del efecto distanciator* consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Los medios eran artísticos. (...) que se limpie el escenario y la zona del público de todo elemento “mágico” y que no se formen “campos hipnóticos” . (2004, p. 131)

En este caso Brecht tenía un objetivo claro con respecto a qué es lo que quería que le ocurriera al espectador y así lo trabaja dentro de su técnica y estética teatral.

En cambio para Artaud(1978), con el teatro de la crueldad, el espectador debe perder toda distancia, el teatro debe re-hacer la vida. Se debe ocupar un espacio y tiempo en posesión a las energías del actor y espectador.

1.3 Objeto de estudio

Se comienza a reconfigurar desde principios del siglo XX el espacio teatral con estos dos directores (Artaud y Brecht) que se re-plantearon el rol del espectador en sus técnicas teatrales. Proponían a los espectadores actuar como agente social dentro de la misma puesta en escena, quebrando el modo tradicional con que anteriormente se había

abordado al espectador, ya que había un objetivo específico y un discurso no sólo en el ámbito semiótico sino que en la puesta en escena, lo que Ubersfeld (1996) plantea como una estética de la recepción.

A partir de esto nace la presente investigación: desde el interés por analizar y reflexionar las diversas posibilidades de interacción con el espectador dentro de un espectáculo a partir de teorías y poéticas teatrales contemporáneas que han logrado esta resignificación del rol del espectador y por qué estas poéticas están hoy en día a la vanguardia del teatro chileno. Desde este cambio surge las preguntas de investigación como: ¿Cuál es la necesidad de reconfigurar el espacio teatral hoy en día? ¿De dónde nace la pulsión por crear un acontecimiento teatral, algo que ocurra realmente y que modifique tanto los cuerpos del actor y del espectador? Esta problematización se abordará a partir de la puesta en escena de dos obras como objeto de estudio: *Agnetha Kurtz Roca Method* (2014) y *Ópera* (2016) de la directora Ana Luz Ormazábal en la compañía *Antimétodo*.

Ana Luz Ormazábal es una directora y actriz egresada de la Universidad Católica, con magister en Performance Practice and Research en The Royal Central School of Speech and Drama en Inglaterra. Directora de la compañía ANTIMÉTODO: práctica de investigación y creación escénica que cuenta con proyectos como "Concierto" (2012), "Agnetha Kurtz Roca Method" (2014) y "Ópera" (2016). La compañía trabaja principalmente desde la performance y el sonido como generadores de una experiencia escénica.

Agnetha Kurtz Roca Method es el resultado de su investigación y posterior tesis titulada "La musicalidad del lenguaje como un particular proceso del devenir", para así

acceder al título de magister en Performance. Este es un montaje tipo conferencia académica en donde la actriz Samantha Manzur es un personaje ficticio que encarna a una famosa performer chilena que regresa después de 30 años de autoexilio con su traductor Patrick Purakayastha

Ópera surge también de una investigación escénica a partir de un hecho histórico. En 1902 una compañía italiana llega a Chile para estrenar Lautaro, ópera escrita por Eliodoro Ortiz de Zárate. En la obra la compañía Italiana de los Pantanelli regresa para remontar la pieza y de paso cuestionar el formato de la ópera. Es en esta puesta en escena donde la interacción con el espectador es primordial, a partir de la ópera como lenguaje artístico y como evento social.

En estos dos montajes pude experimentar como espectadora la necesidad de la directora de sumergir al público en una experiencia teatral única: el ser parte del mundo que propone la obra, es decir, de su puesta en escena desde la praxis misma del espectador. En una al estar asistiendo a una conferencia, por ende poder opinar y cambiar el rumbo de la representación y en la otra al estar asistiendo a una ópera y todo lo que este encuentro social de elite conlleva en la contraposición de la tensión social generada en esta representación.

Al integrar al espectador a la escena misma, la directora investiga diversas alternativas para reconfigurar el espacio teatral. ¿Cómo es que se incita al espectador a accionar dentro de la puesta en escena?. Si bien el espectador siempre es activo al estar reflexionando y constantemente interpretando signos, me refiero a activo en cuanto a situarse en el espacio dentro de la puesta en escena, no solo como observador, sino también

ocupar el cuerpo aportando poéticamente al montaje. ¿Por qué los roles comienzan a cambiar? ¿Por qué se pone en conflicto los diversos límites del espectador? El público ya no son solo simples observadores sino que pueden situarse como actuantes. No sólo el actor, como planteaba Artaud, se pone en riesgo, sino que también se pone en riesgo al espectador. Estas, al fin y al cabo, ¿Son estrategias para logra recuperar el espacio de comunidad intrínseca en el teatro?

1.4 Objetivos

Objetivo general:

- Analizar las diferentes posibilidades de interacción con el espectador trabajadas dentro de la puesta en escena chilena contemporánea por la directora Ana Luz Ormazábal

Objetivos específicos:

- Identificar diversas líneas de reflexión sobre el rol del espectador como ente fundamental en la creación de una puesta en escena teatral
- Problematicar los modos como tradicionalmente se ha abordado el rol del espectador, contrastándolo con las re-configuraciones plantea la puesta en escena contemporánea
- Comparar los diferentes dispositivos escénicos que usados por la directora Ana Luz Ormazábal en las puesta en escena Ópera y Agnetha Kurtz Roca Method, para crear experiencias teatrales donde el espectador pueda vivenciar en conjunto con el actor

- Comprender las motivaciones y consecuencias que conlleva la creación de las puestas en escena donde se reconfigure el rol del espectador

2. Marco teórico

2.1 Puesta en escena

Al situarse en el lado del espectador, aludo estrechamente a la investigación de una experiencia estética, al proceso de recepción, es decir lo que el público logra experimentar para darle un sentido al espectáculo y establecer una relación entre sujeto y objeto, al ver un artefacto artístico, en el caso del teatro, la puesta en escena. Esta experiencia surge por un compromiso con la recepción del espectador, desarrollándose así el rol del director escénico y con esto la puesta en escena.

Este concepto nace como tal a mitad del siglo XIX y se potencia a principios del siglo XX cuando se inician los estudios teatrales en Alemania y se extiende a una disciplina universitaria y como nueva rama de la teoría del arte. Si bien se nombró y se reconoció como tal hace una década atrás, no quiere decir que las obras de teatro anterior a este período no hayan tenido una puesta en escena en sí, como dice el autor Andree Veinstein,(1962) "En todos los tiempos, autores y comediantes han discutido la manera de presentar una pieza en público" (p. 115). La explicación de esta posible invisibilidad de la puesta en escena en su complejidad y el rol de director según explica el autor, deviene de la enorme importancia que se le daba anteriormente a la figura del dramaturgo, puesto que se asociaba directamente con la figura del director. Por ejemplo en el caso de Shakespeare y Moliere quienes eran dramaturgos que escribían sus obras para posteriormente dirigirlos y también, en el caso de Moliere, actuarlas.

Es por esto que anteriormente se consideraba que el teatro era objeto de los estudios literarios, a pesar de la lúcida y visionaria idea de Goethe en su *texto Sobre la verdad y la probabilidad de las obras de arte* de 1798 que manifestaba que el carácter artístico del teatro residía en la realización escénica.

Veinstein(1962) establece un análisis crítico entre los partidarios de un teatro reducido a su existencia literaria y los que plantearon el arte de la representación teatral constituido por medios materiales. Sobre este planteamiento el autor afirma "(...)en su acepción limitada, la 'puesta en escena' es la función que consiste en preparar y en emplear el personal y el material de la escena con miras a llevar a cabo la representación de una obra dramática"(p.11)

También el autor Herrmann fundador de los estudios teatrales en Berlín, fue quien compartió la idea de que lo que constituye el teatro no es la literatura sino la puesta en escena. Fischer(2011) en su texto "La estética de lo Performativo" lo cita así

El teatro y el texto dramático (...) son, en mi opinión, (...) ya desde el origen, contrarios, (...). La evidencia de tal oposición es clara: el texto es la creación lingüístico- artística de una sola persona, el teatro es un logro del público y de quienes están a su servicio. (p.61)

Con esta idea se incitó a abrir una nueva disciplina, un nuevo estudio teatral, que es la puesta en escena, que a la par del nacimiento de escuelas de formación teatral,

desencadenó la creación del director como rol fundamental para la organización y producción de una obra de teatro y su inevitable separación de la figura del dramaturgo.

Es así como se formula la puesta en escena, apropiándose del carácter subjetivo que puede llegar a tener las diversas interpretaciones de un texto y esta se presenta en la escena en cuanto a cuerpo y materialidad, mediante una estructura ideológica desde la mirada de un director. A partir de esto el director teatral Meyerhold (citado en Ceballos, 1992) afirma:

Comete un error el dramaturgo cuando dice:
"escribí esto; haga el favor de seguirlo al pie de la letra". Y repetimos: unas líneas escritas en unas condiciones suenan de una manera y en otras condiciones, de otra. Recuerdo la notable pieza de Chéjov, *La gaviota*. Sabemos que en el teatro de Ale-xandriski la obra fracasó: el público silbaba y se iba del teatro. Mientras que en el Teatro de Arte de Moscú el espectáculo tuvo un éxito rotundo (...)¿Que significaba esto? Que lo escrito por Chéjov puede ser leído dos, tres, cuatro, cien veces y cada lectura será distinta. Esa es la cuestión: para que la pieza suene en el escenario se requiere de una ideología. Hay que entender lo que el autor tiene de erróneo, ver a tiempo este aspecto equivocado y- esto es lo principal-, llegar hasta las raíces de las que brotó la pieza. (p.111)

Es así como se le da una mayor importancia a la construcción de una materialidad, materialidad que llega a ser inmaterial, desde la mirada del director, dejando de lado así la obediencia a seguir al pie de la letra lo planteado por el dramaturgo y extender las infinitas posibilidades de interpretación y subjetividad para la producción de diversos dispositivos escénicos que constituyen el montaje de una obra de teatro. Con respecto a la relación diferenciada entre dramaturgia y puesta en escena, Appia (citado en Pavis, 1998) construye la definición de este concepto: "El arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio aquello que el dramaturgo solo ha podido proyectar en el tiempo." (p.363)

Es así como históricamente, la dirección y por ende la puesta en escena comenzó a desenvolverse como un nuevo ente de investigación a partir del teatro de Meiningen, quien con su teatro naturalista se considera el pionero de la dirección escénica, pero no es sino hasta Stanislavski, con la Sociedad de Arte y Literatura de Moscú, que posteriormente se asocia con Nemiróvich-Dánchenko para inaugurar el mítico Teatro de Arte de Moscú, donde finalmente se plantea y se logra consolidar el rol de director en el sentido más completo con Stanislavski, quien para direccionar la construcción de una puesta en escena del Teatro Realista, crea un sistema de actuación *stanislavskiano* y posteriormente de carácter trascendental, el "método de las acciones físicas". Luego a mediados del siglo XX ocurre una ruptura de la posición realista de la puesta en escena con dos directores: Artaud y Brecht. El primero aborda una escena independiente, se sitúa fuera de la actitud textocentrista en la representación, y aborda la construcción y acumulación de signos dentro de la escena, algo irrepetible, activo y presente, idea que luego daría paso al happening y la performance de los años 70'. Por otro lado Brecht se relaciona con la

noción de una práctica escénica, la cual pretende demostrar la fabricación de signos y destruir lo ilusorio, desde un sentido político.

Pavis(1998) especifica el rol del director y la puesta en escena analizándolo desde el signo material e inmaterial. Este es quién decide el vínculo entre los diversos elementos escénicos los cuales serían la gestualidad, la palabra, la escenografía, el vestuario, la música, los sonidos y la iluminación lo cual influye en la producción global de sentido. Así este mismo autor afirma que puesta en escena se puede definir como: “la puesta en relación, en un espacio y tiempo dados, de diversos materiales (sistemas significantes), en función de un público”

Siguiendo la idea de que la puesta en escena se construye en función del público, Ceballos(1992) cita a Grotowski, quien entiende la figura del director como un espectador de profesión. Frente a esto el autor explica

El (más difícil) trabajo del director es ser espectador(...) esto significa que (debe) disponer de un itinerario de la atención y estar muy consiente a donde quiere dirigir la atención del espectador durante la acción(..) para crear el montaje en la percepción del espectador (p. 17).

Dubatti(2007), investigador teatral argentino, aborda también el fenómeno del acontecimiento teatral a partir de lo que llama *convivio teatral*. Implica los cuerpos de actores, técnicos y espectadores, que se encuentran presentes físicamente en el acontecimiento teatral y en relación directa o indirecta unos con otros. Dentro de este sub-

acontecimiento ocurren los otros dos que son la *poíesis* o poética que sería la puesta en escena en sí, un ente aparte generado por acciones físicas y físicas verbales y por último la *expectación*, en donde el teatro termina de construirse como tal, en la constitución de un espacio de espectador que ejerce una recepción con todos los sentidos a partir de la observación de la *poíesis*. Es aquí donde se genera la testificación de ese acontecer.

A partir de esto la puesta en escena como lo plantea Dubatti(2007) es finalmente un acontecimiento que implica la acción de crear como el objeto ya creado, así mismo el autor afirma:

En sí la *poíesis* (...) no debe ser considerada como un acontecimiento de expresión del creador (función expresiva) ni un acontecimiento de comunicación del creador con otro (función comunicativa). Es un ente en sí, sin para qué ni porqué, y vale por su función *ontológica*: instauración de mundo. (p.101)

Con respecto a la función *ontológica* de la puesta en escena, se refiere a que es un ente independiente, existe por sí mismo, en un espacio y tiempo determinado, al que el autor llama cuerpo poético y que debe finalmente construir una relación convivial.

2.1.1 Realización escénica: una experiencia colectiva

Fischer (2011), pone hincapié en el acontecimiento del convivio, cómo explicaría Dubatti(2007), aborda la puesta en escena como elemento para completar una realización

escénica, que compete la relación inminente que crea la experiencia colectiva al observar una determinada puesta en escena en un espacio y tiempo definido, la cual es posible gracias a la copresencia física de actores y espectadores.

Es así como esta experiencia estética ante un acontecimiento artístico, la cual Pavis definió como puesta en escena, la autora lo especifica en el concepto de realización escénica apuntando específicamente a la interacción entre actores y espectadores, es decir, del convivio, el cual requiere de un director como un organizador de una parte del fenómeno teatral, que sería la puesta en escena.

Esta relación insoslayable que se crea entre actores y espectadores, es el resultado de un proceso creador que se completa con la realización escénica, donde se genera un vínculo convivial dentro de un espacio-tiempo. Este factor, es algo que el director incluye en el proceso de producción de una puesta en escena según explica Meyerhold (citado en Ceballos, 1992) :

Es muy peligroso cuando el director considera finalizado su trabajo con el primer espectáculo. Su labor principal comienza cuando capta el estado de ánimo de la sala para la que monta sus espectáculos (...) La cuestión es de tal importancia que alguna veces el realizador debiera parar el espectáculo (...) y ensayar después de las cien funciones; ensayar de nuevo para poner a punto la nueva estructura del espectáculo, de acuerdo con la reacción de los espectadores (p.111)

Es así como la realización escénica requiere de un proceso de montaje que consista en la creación y representación en donde se direcciona y se guía la recepción del espectador, así establecer esta relación que hace del teatro un arte único e irrepetible.

Estas aclaraciones van estimulando el proyecto escénico teatral moderno, que empieza a re estructurarse, a manos de diferentes directores como Meyerhold que investigó escénicamente diferentes procedimientos de montaje, Stanislavski que a través de composiciones, partituras escénicas y por supuesto un trabajo integro desde el actor metodológicamente dirigida , Jarry y Piscator incorporaron los más diversos artefactos vanguardistas, épicos en el caso de Brecht y anti dramáticos en el caso de Artaud. Todas estas realizaciones escénicas contenían un discurso artístico por parte del director, a través de una poética y de un lenguaje, que guiaron el camino del teatro para llegar a ser lo que es hoy en día, abarcando no ya solo el texto dramático si no el acontecimiento teatral. Es entonces así como la puesta en escena contemporánea comienza su proceso de cambio, donde se busca una experiencia estética en el espectador atravesando los límites de la representación. Con respecto a esta nueva mirada Cornago(2004) afirma que "La puesta en escena del teatro contemporáneo se convierte en la puesta en escena del mismo proceso de la creación teatral, intentando recuperar(...) una vía de comunicación directa con el espectador, un lazo más estrecho con la 'realidad'. " (p.19)

Concluyendo todo este proceso histórico y artístico "Las propuestas de Hermann acentuaron el carácter performativo del teatro y privilegiaron al ejecutante, la acción, el espacio y el público, aminorando la importancia del autor dramático" (Alzate y Parada, 2012) . Esta acentuación del carácter performativo en el teatro se refiere a lo que ocurre entre los espectadores y los actores, a la relación que se forma: la atmósfera, la tensión y el

estado de ánimo, todo lo que se construye, de carácter inmaterial, a través de un acontecimiento teatral. Es esta relación en la cual me adentrare en esta investigación

2.2. Proceso de recepción en el acontecimiento teatral

El proceso de recepción en el acontecimiento teatral es el que construye el mencionado carácter performativo del teatro, el carácter ontológico de poner algo a existir por un momento para que el espectador tenga una experiencia teatral. La autora Peggy Phelan, (citado en Hennig, 2014) define performance como *el aquí y ahora* y aclara que “En la medida en que el performance pretenda ingresar en la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología. El performance se mantiene fiel a su propia entidad a través de la desaparición” (p. 3)

Es así como el proceso de recepción está definido por Pavis (1998) como “Manera en que utiliza (el espectador) las informaciones provistas por la escena para descifrar el espectáculo” (p.404). Estas maneras de interpretar pueden ser múltiples, desde la emoción hasta lo más racional y de una actitud pasiva, es decir desde un simple observador, o de manera activa, en donde el espectador no solo observa sino que utiliza el cuerpo en la escena. Es por esto que la recepción de un acontecimiento teatral se envuelve en la lógica performativa, en el cual en un preciso momento el espectador presencia una vivencia, tanto como para lo actores como para el mismo.

Ubersfeld(1996) menciona el proceso de recepción nombrando la escena como hecho de comunicación, en el ámbito semiótico:

La representación es, en primer lugar, un hecho de comunicación, una práctica semiótica; y como tal,

un practica socioeconómica, en el que los emisores
están comprendidos dentro de un producción de la que
veremos el reflejo al nivel mismo del análisis de los
signos (p.28)

Ubersfeld explica que la producción y por ende la recepción de la escena teatral se
analiza desde un punto de visto semiótico es decir a través de un sistema de signos, que
abarca el significado y el significante. Aunque igualmente incluye a su definición de
comunicación en el sentido más completo de la palabra, como lo nombrábamos en la
introducción (un *estímulo*). Este proceso semiótico al llevarse al estudio del arte Sánchez
(2005) lo explica así.

Como en todo signo — en el estético —, el
significante es el vehículo del significado.
El artefacto es el soporte material que funciona como
significante, en tanto que el objeto estético funciona
como significado. Así, pues, como en todo signo, el
artefacto o significante no tiene de por sí significado,
este sólo se da en la conciencia del receptor.(p. 23)

Aun así el teatro al reducirlo a un sistema de signos materiales o a un proceso de
semiotización, puede no abarcar completamente lo que sucede en el acontecimiento teatral,
es por eso que Sebeok (1996) además de la idea de signo como se explica, agrega la idea de
un signo sin materialidad significativa a lo que Dubatti(2007) llama *signo-cero*. Esta
materialidad-inmaterial es la que está por ejemplo en el silencio, un elemento etéreo, que se

produce a nivel de atmósfera, que no se ve y se experimenta sólo desde el sentido aurático, es decir del convivio; reunión de cuerpos de actores, técnico y espectadores relacionándose entre sí. Como define Benjamin(2003) "El aura de una obra humana consiste en el carácter irrepetible (...) lo valioso de ella es que reside en el lugar en que, de un momento único, aconteció una epifanía" (p. 16). Es así como el teatro es un acontecimiento aurático, a diferencia como, lo como dice Benjamin(2003) del cine o la televisión, que genera una relación convivial, relaciones que acontecen como parte del flujo del tiempo y del espacio, es un aspecto que excede la estructura de signo verbales y no verbales a una experiencia vital en sí. Dubatti (2010) en sus conclusiones de su estudio sobre *Filosofía Teatral* lo afirma así:

La filosofía del teatro afirma que el teatro es un acontecimiento (...) que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos, y a partir de esa proposición, elabora argumentos fundamentales que cuestionan el reduccionismo de la definición semiótica del teatro.(p.56)

Comprendiendo así que el estudio de la recepción teatral es un proceso más complejo, inabarcable para la semiótica, lo que se forma a partir de las relaciones, eso que está en medio, que no es controlado de cierta manera, que solo es. A partir de esto Dubatti (2010) concluye:

Si la semiótica es el estudio de los signos teatrales en tanto lenguaje de expresión, comunicación y recepción, la Ontología Teatral es el estudio del teatro en cuanto acontecimiento y producción de entes o el estudio del acontecimiento teatral, y de los entes teatrales considerados en su complejidad ontológica. (p. 58)

Es así como el carácter semiótico del teatro, como bien dice Dubatti(2007) aborda la construcción de una realización escénica, que se genera desde una mirada anterior al espectador, se estructura bajo la mirada del director, dramaturgista y los actores. Desde ese carácter se construye. Pero en su realización, el teatro no se sujeta solo a la definición del plano expresivo y comunicativo, sino también con lo que se podría llamar la auténtica esencia del teatro, al cual se refiere Dubatti (2007) "No vamos al teatro a observar cadenas de signos, sistemas de lenguajes, si no a intervenir en una zona de experiencia y subjetividad" (p.36), siendo así un proceso de recepción desde un carácter principalmente performático y semiótico.

2.2.1 Acontecimiento expectatorial

El proceso de recepción que crea un acontecimiento expectatorial, se podría decir entonces, que viene desde dos procesos diferentes para lograr una producción de sentido. Por una lado está lo que Fernando de Toro (2008) llamaría *concretización* del director, que ocurre justamente en el proceso de producción y creación de un determinada puesta en escena, en el que reina un eje ordenador, un sentido, un discurso determinado a entregar al

público y en su otro sentido una *concretización* del espectador que es justamente realizada en el acontecimiento expectatorial que Dubatti (2007) define con una mirada sobre la puesta en escena desde una distancia ontológica, es decir el espectador distingue entre vida y obra representada, completando así el acontecimiento teatral. De Toro (2008) explica esta concretización del espectador en el cual "interviene una forma especial de percepción: por una parte el *mundo posible* del universo dramático creado por la ficción, y por otra, el mundo real al cual pertenece el espectador.(p.167). Es así como el contexto social al fin y al cabo está dentro de esta doble concretización: la del director y la del espectador, que logran darle un sentido o experimentar e incluso poner en tensión el imaginario colectivo de los espectadores.

Entonces por un lado está la concretización por parte del espectador y por otro lado está cuando esta producción de sentido se convierte en acontecimiento puro, donde Lehmann (2013) aclara que

Consiste en la realización de actos aquí y ahora, actos que tienen su recompensa en el momento en que acontece y no tienen por qué dejar rastros de sentido (...) Acentúan la presencia (el hacer de lo real) frente a la *re- presentación* (la mimesis de lo ficticio) (p. 179)

Es justamente este factor lo que hace que el acontecimiento expectatorial se sumerja y se transforme al mismo tiempo como lo llama Lehman (2013) un acontecimiento social, en donde se entiende que el espectador logra experimentar que está en una estructura

colectiva, el cual depende tanto de sí mismos como de los demás espectadores, siempre que entren en juego su propio rol, cambiando así el modelo fundamental del teatro y logrando configurar y trabajar esencialmente en una experiencia del espectador, debido a que el elemento que figura una dependencia intrínseca en el teatro es el público, pudiendo así desarrollar como lo llamaría Dubatti (2007) un territorio de experiencias y subjetividades, un plano de experiencia e interacción con demás personas.

Frente a esto Lehmann (2013) plantea que

En lugar de la dualidad engañosa y tranquilizadora de aquí y allí, dentro y afuera, puede trasladar la inquietante implicancia mutua de actores y espectadores en la producción teatral de la imagen como elemento central y así dejar visible el hilo roto que existe entre percepción y experiencia propia (p. 447)

Estos dos factores llegan a construir un acto social en el teatro, en donde la palabra en conjunto con el acontecer se convierte en acción, transformadora y generadora de cambios de estado. Como lo expresa Dubatti (2007) Un bautizo o un matrimonio, la palabra moviliza una acción y una transformación. En los estudios de Austin (1995) “Como hacer cosas con palabras” indica que existen enunciados que al ser expresados se instauran como acción. “Parece claro que expresar la oración (por supuesto que en las circunstancias apropiadas) no es describir ni hacer aquello que se diría que hago al expresarme así, o enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo.” (p.6). Es por esto que la palabra también es un

componente del acontecimiento, ya que instauran una realidad social, y debido a esto pueden potencialmente transformar y modificar el mundo.

Llevando a concluir también que al ser así, la experiencia de un acontecimiento expectatorial no sería sólo estética, sino que también ético-política: como estética de la responsabilidad o de la capacidad de respuesta (Lehmann, 2013) logrando esto no solo desde la información artificialmente producida si no que desde la respuesta, cuando los espectadores se sitúan ante algo que los saca fuera de su comodidad cubiertos por la pared invisible, cuando se entregan al riesgo. Es este juego constante de límites que convertiría al espectador en un actuante más en el acontecimiento expectatorial, que finalmente es lo que llena al teatro de complejidad, de acción política y transformación en un determinado grupo de personas, llevando el teatro así a su esencia ontológica.

2.2.2. El rol del espectador en el teatro dramático

Como mencionábamos al comienzo en el capítulo de Puesta en escena, el espectador; el asistente al acontecimiento teatral, en su principio mantenía una posición diferente a la que se puede vivir hoy en el teatro contemporáneo, ya que el teatro dramático tenía como objetivo mantener la ilusión de lo representado, con un fin determinado para con el espectador, ya que una puesta en escena se crea para ser observada por un grupo de personas, por lo que en el proceso de creación está siempre presente los diferentes mecanismos utilizados en la puesta en escena para conseguir justamente eso que según los creadores merece ser comunicado o merece ser provocado. Es por esto que la creación de una representación nace a partir de la pregunta ¿Qué es lo que quiero del espectador?

Lehmann (2013) distingue el teatro dramático en su sentido más amplio como:

La esencia de la tradición teatral europea de la modernidad. (...) Entre sus elementos teóricos conscientes se incluyen las categorías de imitación y acción (...) integra escena y público emocional y mentalmente. La *catarsis* es la dominación teórica reservada para esa función del teatro, que en absoluto es principalmente estética: instauración de reconocimiento afectivo y de cohesión mediante las emociones representadas y transmitidas a los espectadores a través del drama.(p.35)

Es así como el teatro dramático aspiraba conseguir del público lo que desde el teatro antiguo, Aristóteles (2016) en su obra "La poética" llama catarsis, "que mediante la compasión (éleos) y el temor (phóbos) lleva a cabo la purificación (kátharsis) de tales afecciones" (p. 55), la cual es el punto culmine de una representación, en donde se busca la purificación del alma del observador y por ende la identificación del espectador por medio de lo representado. Es este la base del teatro dramático, que tendría como fin entonces mantener la ilusión por medios escenográficos y actorales para lograr en el espectador una real identificación con lo visto.

El teatro dramático también tenía una actitud textocentrista, Lehmann (2013) dice "En el teatro de la modernidad la realización escénica consistía en la declamación y la

ilustración del drama escrito (...) el texto continuaba siendo determinante como una totalidad narrativa y cognitiva más comprensible". (p.36)

Uno de los principales directores y exponentes del teatro dramático, que logra consolidar y darle una técnica más específica a los actores, fue Stanislavski, actor, director y pedagogo teatral ruso quien junto a Nemirovich-Danchenko, fundó el Teatro de Arte de Moscú en 1897, donde desarrollaría al pasar de los años el primer método de actuación, llamado el "Método Stanislavski" que funda una preparación actoral a través de la concentración, del sentido de la verdad; desarrollando lo orgánico de cada actor, circunstancias dadas; para como actor poder entender psicológicamente el personaje y principalmente desarrollando lo que llamaría la técnica de las acciones físicas en el que el actor constituye una planta de acciones específicas para guiar las emociones que requiere el personaje. Este método cambió la perspectiva y abrió una técnica de actuación que hasta el día de hoy se enseña en las escuelas de teatro. Es así como Stanislavski con su teatro realista desarrolló técnicas para la búsqueda de la verdad interna de los personajes. Este director hace evolucionar el naturalismo de Meinigen hacia un realismo poético, creando una técnica que se desenvuelve desde el comportamiento físico y psicológico del actor a través de un entrenamiento y conductas orgánicas en determinadas puestas en escenas, para finalmente crear una actuación que sea completamente verosímil para el espectador y por ende lograr provocar sensaciones a partir del proceso empático que vive el espectador. Braun(1992) estudia a Stanislavski y afirma que

Mientras se concentraba en los problemas del actor rara vez consideraba la producción como una síntesis total de un objeto unificado. Es más, el toma

muy poco en cuenta la psicología del público,
asumiendo que si la actuación individual es verdadera,
el espectador responderá necesariamente a su verdad a
través de un proceso de empatía. (p.93)

Es así como también el espacio escénico de una obra incluye la ideología sobre el espectador y finalmente plasmar un espacio coherente con la proyección previa de que es lo que se quiere del público. La idea desde un simple observador que experimenta lo representado mediante la verdad del actor en la escena, asistiendo a la acción que acontece al margen de él, donde espacialmente está construido con una cuarta pared, "donde el público es invitado a espiar a los personajes, los cuales a su vez se comportan como si el público no existiese, como si una cuarta pared los protegiese"(Pavis, 1998.p.105), en donde finalmente en determinado espacio está la puesta en escena y en otro espacio, reunidos, se encuentra el público. Este mecanismo es utilizado para finalmente mantener la ilusión de aquél mundo creado, para lograr ese objetivo que busca en este caso el teatro dramático; la comprensión mediante la empatía.

2.2.3. El rol del espectador en el teatro posdramático

El primer avistamiento para entrar a lo que Lehmann(20013) llama teatro postdramático, se remonta a el concepto de teatro épico que instauró Bertol Brecht, dramaturgo y director que a principios del siglo XX desechó lo dramático del teatro, para darle paso a una creación dialéctica, épica. Pavis(1998) lo explica así:

El acontecimiento pasado es reconstituido por
el acto de la narración. (...) Toma su distancia frente a

los personajes a los cuales presenta como voces externas(...) El narrador no se sumerge en la acción, sino que conserva toda su libertad de maniobra para observarla y comentarla(...) Con su interpretación épica, el actor debe, sino impedir, al menos dificultar la identificación continua del espectador con su personaje. Mantiene la figura a distancia, en vez de encarnarla, la muestra (p. 145)

Es así como Brecht a diferencia de Stanislavski busca romper la ilusión que el realismo pretendía mantener, desechando la idea de catarsis, ya que aleja al espectador de una reflexión crítica y distanciada de la obra, creando así, al igual que el director ruso, una técnica específica de actuación. El principio básico de esta técnica era el "distanciamiento" o "efecto de alienación", requería de una puesta en escena que rompiera la cuarta pared, en el cual actor se dirige e interpela directamente al público, ya sea en su condición de personaje u opinión como actor. También se formaba este efecto a partir de diferentes mecanismos escénicos, como anuncios o música que interrumpen la acción, el uso del *gestus* que se refiere a un gesto que representa una condición social de un contexto determinado el cual pertenece un personaje. El teatro épico configura la búsqueda de un héroe no trágico, es decir personajes humanos que cambian según cambia su realidad social. Frente a esto Brecht(1948) en sus postulados lo explica así:

Si movemos a los personajes en el escenario mediante fuerzas sociales, y distinguimos según las épocas, entonces dificultaremos a los espectadores su

tendencia a identificarse. Ya no se sentirán impelidos a pensar: " Así actuaría yo también, sino que, como máximo, dirían: " Si yo hubiese vivido esas circunstancias..." Y cuando representemos obra de nuestro tiempo como obras históricas, también entonces las circunstancias en las que el mismo espectador se mueve, podrán aparecer con toda claridad, y esto será el principio de su actitud crítica" (postulado 37)

Con este postulado Brecht demuestra que lo que quiere conseguir del espectador, es muy diferente a lo que pretendía el teatro dramático, y es que propone a un espectador en un avance más activo, que está obligado a reflexionar sobre lo que se está representando, haciéndolo pensar y sacar sus propias conclusiones, donde se demuestra que el ser social determina el pensar.

Otro director que busca establecer un teatro fuera de los parámetros dramáticos ya establecidos es Antonin Artaud, quien con su teatro de la crueldad propone una puesta en escena que vuelva al carácter de ritual, a una escena que sea más cercana a la vida como experiencia. Plantea que el teatro no debe imitar la vida sino rehacerla En palabras de Pavis(1998)

Un proyecto de representación que somete al espectador a un tratamiento emocional de choque a fin de liberarlo del imperio pensamiento discursivo y

lógico para encontrar una vivencia inmediata en una nueva catarsis y una experiencia estética y ética original (...) El conjunto del escenario es utilizado como en un ritual y en tanto que productor de imágenes destinadas al subconsciente del espectador" (p.446)

Es el elemento de la recepción uno de los puntos más importantes en el teatro de Artaud, generando la necesidad de romper límites entre actor y espectador, creando un mundo que irrumpa el espacio total del convivio, en el cual el espectador ya no es un simple observador, al contrario, es partícipe dentro de la puesta en escena, recuperando la estructura ritualística del teatro e instaurando un lenguaje mucho más cinestésico.

Artaud(1978) lo explica así en sus escritos de *El teatro y su doble*: "Afirmo que ese lenguaje concreto destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje." (p. 42)

Es así como a principios del siglo XX comienza a re- configurarse el rol que ocupa el espectador en diferentes puestas en escenas. Lo que finalmente logra dar el salto definitivo en este aspecto, es el nacimiento de las vanguardias del siglo XX y la performance en los años 70', ya que los límites de creación se vuelven combinaciones interminables y acaba poniendo en crisis el enfoque semiótico de lo comunicacional del arte. Pavis (1998) define el concepto Performance el cual: "Pone el acento en lo efímero y en lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada"

(p.333). El teórico y dramaturgo chileno Barriá(2014) habla explica el concepto de performance:

En la performance, el *performer* se interroga sobre los mecanismos de percepción de su público, buscando a la vez ponerlos en juego en su espontaneidad (...) e intenta poner en marcha nuevas estrategias de percepción que no autoriza la cotidianidad de la realidad (...) Es decir interroga por los límites sensoriales del propio ejecutante, a la vez que interroga por los límites de la recepción de los asistentes.
(p.22)

Una de las obras más controversiales dentro de la vanguardia fue la obra de John Cage 4'33" que se realizó por primera vez en 1952, esta obra cuyo nombre indica su duración, consistía en que el compositor se sentase a tocar el piano y partir de una serie de movimientos simplemente tocaba el silencio. Siendo los sonidos del espacio en el que se presentaba la obra, la musicalidad del silencio del piano, todo lo que el espectador podía percibir en términos auditivos.

Es con esta obra que el rol del espectador se vuelve completamente activo, al estar constantemente en un proceso de intelección, escuchando lo que se quiere escuchar y por ende pensar de la obra lo que se quiera pensar. Es así como las diferentes vanguardias y posteriormente la performance en cuanto a nivel de recepción del espectador va sufriendo una serie de cambios, con el fin de generar una relación estrecha entre performer y público.

Barria(2014) explica que "La performance no ofrece un sentido determinado, no trabaja entonces sobre la referencia del signo (semiótica), sino más bien sobre el nivel de ostensibilidad de una experiencia que la ejecución de una acción en vivo logra generar en ese momento determinado" (p.20)

En esta forma de configurar la escena desde principios del siglo XX, luego de la performance, en un ámbito más teatral, nació el *happening* que tenía como lógica crear una irrupción en el espacio cotidiano mediante el hecho de que algo suceda, que acontezca. El *happening* llevó a sus límites la distancia de ambos espacios: el de los actores y el de los espectadores, donde posteriormente nació lo que Lehmann (2013) llamaría teatro postdramático, en el cual en términos de realización escénica logra explotar la tensión e inestabilidad en una semiosis ilimitada en el espectador. Esto se produce también desde que los elementos para mantener la ilusión ya no son el principio regulador de una obra ni tampoco lo es la constitución del elemento textocentrista, generando así una mayor importancia a la materialidad y al cuerpo del actor que genera una provocación y estímulo a los sentidos de los espectadores. Sobre esto Lehmann (2013) define este teatro así:

Podríamos considerar el teatro posdramático como una forma diferente del teatro dramático, aquella que surge de la aceptación de un concepto de drama que ya no depende de las definiciones propuestas por Aristóteles (...) si no una definición que deriva de las reflexiones de numerosos creadores del siglo XX (...) quienes concibieron lo dramático como un conflicto o

una búsqueda que ningún texto puede por sí solo
contener (p. 20)

A partir de este cambio de paradigma en el teatro, es que se va consolidando dentro de la escena un sentido de colectividad que en conjunto va experimentando una comunicación sensorial entre los participantes de la realización escénica, sea actores y espectadores, desplazando así como plantea Lehmann (2013) "el centro de atención desde un producto teatral terminado hacia la *situación*, que une a todos los participantes en el acontecimiento teatral" (p.14)

En cuanto a términos espaciales también dialoga coherentemente con esta ideología expectatorial, donde esta misma distancia reducida entre actores y espectadores logra constituir un *espacio centrípeto* en el cual Lehmann(2013) lo precisa como "un momento de energías vividas conjuntamente, en vez de un conjunto de signos transmitidos" (p.278), formando así un nuevo *arte de la expectación*

2.3. Puesta en escena contemporánea chilena

Todas estas estructuras teatrales son experimentadas en el teatro, mediante el tiempo y su devenir histórico, así van expandiéndose y configurando nuevas configuraciones en cada contexto social, tanto discursiva como artísticamente.

El teatro chileno ha tenido el esquema del avance histórico que se presentaba en el eje que habla de la *puesta en escena*. En la década de los 50' principalmente comenzó la fragmentación del teatro como un estudio literario para rescatar el carácter artístico propio

del teatro. La inauguración del teatro como estudio de la *puesta en escena* se ramificó conjunto nacieron los teatros universitarios. En Rusia comenzó esa evolución con la escuela de Stanislavski y aquí en Chile se expandió años después, logrando, ya con el paso del tiempo tener más de una decena de escuelas de teatro, por lo que el factor de una institución, de formación teatral y actoral y por ende de una *puesta en escena*, termina siendo una herramienta fundamental en la difusión e investigación teatral chilena.

A mediados de siglo XX era el *Teatro Realista* que estaba en su auge con el nacimiento de dos escuelas principalmente en la Región Metropolitana. Luego, como en el proceso de la historicidad teatral, llegó a ser recibida por estas escuelas de formación y los actores, actrices, directores, directoras, dramaturgos y dramaturgas del país y luego detonar en infinitos sentidos, siendo fundamentalmente el carácter experimental y de ensayo el que permitió desarrollar un repertorio que reflejara, en su mayor diversidad, el estado actual de la dramaturgia universal y por supuesto de la dramaturgia y diferentes lenguajes escénicos nacionales.

Es por esto que mi objeto de estudio está comprendida en el auge de estas investigaciones teatrales, junto con la re-configuración del teatro dramático como tal y la mezcla finalmente de todos los lenguajes, creando así lenguajes autorales en cada rama del teatro, donde todas estas finalmente organizan una forma de dirigirse al espectador, de forma directa o indirecta: se mantiene la ilusión de lo representado o se fragmenta hacia la presentación y por consiguiente a la *experiencia vital* de un acontecer determinado.

Siguiendo, como en el teatro postdramático, la preponderancia de la imagen sobre la palabra, surgieron diferentes directores que estableciendo diversos lenguajes escénicos

como Ramón Griffero, Alfredo Castro y Andrés Pérez. Ante esta evolución Griffero(2011) escribe:

En el contexto del siglo veinte, la evolución del pensamiento y de la percepción hace entrar en crisis algunas convenciones instauradas sobre verdad escénica, maneras de representar y ordenar signos en el espacio y lo más fundamental, las formas en que un actor interpreta un texto y la emoción (...) La pérdida de la verdad de un modelo se manifiesta en una lectura distanciada de su estética, donde los artificios teatrales quedan develados (...)(p. 47)

Por otro lado Andrés Pérez fue el director teatral que genera un antes y un después en la historia del teatro chileno, en los años 80' con su compañía "El Gran Circo Teatro", que patentaba una puesta en escena llena de influencia popular chilena, donde rescató arquetipos de personajes marginales en un enfoque festivo. También abrió el mundo del teatro acercándolo más a las personas, usando espacios abiertos para lograr reunir a la mayor cantidad de espectadores y poder traer festividad a la gente en un contexto de tensión política-social.

Es a partir de este hito que el teatro comenzó a experimentar un sin fin de poéticas teatrales, siempre con el fin por supuesto de llegar a los espectadores. Montagna (1996) describe una serie de elementos que permiten renovar la escena chilena, como por ejemplo el director se convierte en autor de su propia obra, donde más que montar una dramaturgia

textual monta una dramaturgia escénica, ya que el autor plantea que se comienza a desarrollar una *cultura de la imagen* que finalmente contiene y desarrolla el imaginario del hombre post moderno. También se desarrolla una dramaturgia del actor que a diferencia del teatro dramático el actor ya no es simplemente un portavoz. El autor lo afirma así:

Al erradicar la heroicidad, la post modernidad estatuyó otra función para el actor: constituirse en signo de una determinada escenificación, un signo que tiene la particularidad de ser animado, un código más del sistema textual implícito en la puesta en escena, en definitiva, una más entre las claves que se intenta proyectar poéticamente desde el montaje.

(Montanga, 1996. p.70)

Este mismo autor plantea que el teatro que llama post moderno, no es una nueva forma de hacer teatro si no un teatro que presenta una condición estética y un estatuto propio, que se desenvuelve hoy en día en una especie de fusión de dramaturgias tanto modernas como post modernas, sintetizando el imaginario de los tiempos actuales, en el cual van expandiéndose nuevas dimensiones tanto en un texto espectacular o en un texto literario.

Es así como el contexto comienza a repercutir generando mutaciones escénicas como lo nombra en su texto Espinoza (2009), un contexto influenciado altamente por los medios masivos de comunicación, creando diversas estrategias de escenificación en el

teatro contemporáneo. Un ejemplo claro es la evolución del arte digital que abren una serie de posibilidades estéticas y disciplinares a la puesta en escena.

El teatro chileno ha experimentado en los últimos años grandes transformaciones, fundamentalmente por ser un constructo dominado por situaciones contextuales (...) Se han llevado nuevos modelos de producción a los escenarios, nuevas formas de narración y lenguajes híbridos, acordes a los cambios socioculturales de inicio del siglo XXI, que se evidencian en el desarrollo de la tecnología digital al alcance de una gran mayoría, el innegable influjo del pensamiento posmoderno. (p. 22)

Espinoza plantea que el concepto de *transmedialidad* es una influencia para la mutación escénica contemporánea, ya que pone en dialogo las diferentes posibilidades mediales generadas por la tecnología y lo complementa con lo textual, gestual, musical o elementos pictóricos de una puesta en escena.

2.3.1 *Agnetha Kurtz Roca Method y Ópera*

Los dos montajes en el cual analizaré la relación que se propone desde la puesta en escena para con el espectador son Ópera y Agnetha Kurtz Roca Method de la directora Ana Luz Ormazábal.

Ormazábal es directora de la compañía *Antimétodo*, docente e investigadora escénica, egresada de la Universidad Católica y con Magíster en Performance and Practice and Research en The royal Central Schook of Speech and Drama, Universidad de Inglaterra, Londres.

Su trabajo como directora comienza con la obra "Concierto" (2012), puesta en escena interdisciplinaria en el cual actores, bailarines y músicos realizan un concierto desde la musicalidad del cuerpo como base de la creación, en donde se experimentan diferentes posibilidades de emerger sonidos, invitando al espectador a ser parte de una experiencia sensible.

Su segundo trabajo fue "Agnetha Kurtz Roca Method" (2014) obra de investigación para la obtención del Magister en Performance and Practice and Research, investigando sobre "la musicalidad del lenguaje como un particular proceso de devenir". La directora en una entrevista de la Revista Hiedra (2015) explicó el motor que la incitó para crear esta obra en su proceso de investigación "Agnetha Kurtz Roca Method nació con el objetivo de que los ingleses experimentara como nosotros, chilenas y chino, los escuchábamos a ellos, como habitábamos su lenguaje, invitándolos a ellos a que habitaran el nuestro"

Esta obra está protagonizada por un personaje ficticio, Agnetha quien es filósofa y artista de la performance chilena que vuelve a Chile después de 30 años de auto-exilio. La puesta en escena está realizada en un formato de conferencia donde esta artista pretende hablar sobre el Espacio Lingüístico en inglés, debido a su español ya casi olvidado por su exilio, por lo cual, para dirigirse a esta audiencia en Santiago de Chile, requiere la ayuda de su traductor Patrick Purakayastha, quien lo interpreta el actor indio Manoj Marthai, actor

que cabe perfecto para esta investigación teatral, ya que no maneja muy bien el español, por lo que se forma una situación llena de aristas al ser justamente él quien traduce a la performance chilena, que si bien en un principio traduce lo que ella va diciendo ya que está en la dramaturgia, al momento en que la artista abre la palabra a los espectadores para que formen preguntas, la traducción improvisada del actor resulta un momento delirante y lleno de humor. Frente a esta circunstancia Ormazábal señala:

La situación está construida con humor. Ello no impide exponer problemáticas sobre la raza, el poder o el lugar de la representación, por nombrar algunos. Creo que el humor es un mecanismo de comprensión que permite experimentar más allá del puro entendimiento, haciendo aparecer no sólo la puesta en escena, sino que además una audiencia activa y participe. (Revista Hiedra 2015)

Esta audiencia activa y partícipe es en lo que me quiero centrar, el rol que tiene el espectador para crear dentro de una puesta en escena que bajo ciertos parámetros comienza a ser improvisada, generando una colectividad entre todos los espectadores que se encuentran en la sala, generando discusiones y problemáticas que vienen desde el imaginario del espectador, el cual permite ir moldeando la realización escénica.

La obra performática, estrenada en Londres y luego presentada en el "The Brink Festival 2014" en la misma ciudad, ha tenido también funciones en Buenos aires y en diferentes salas de Santiago como El Anfiteatro del Museo de Bellas artes, la Biblioteca

Nacional y Matucana 100. En el 2015 la obra ganó a Mejor dirección en el Festival de Directores Emergentes de la Universidad de Chile

Por otro lado está la obra Ópera que indaga en la puesta en escena de una ópera como lenguaje artístico y evento social. La obra data de un hecho histórico: en 1902 se estrena la ópera "Lautaro" de Eliodoro Ortiz de Zárate, obra que no tuvo mayor éxito al tratar de un tema indígena en una reunión social de elite como lo era en ese entonces y lo sigue siendo hoy en día la Ópera.

Es así como la compañía lírica italiana Pantanelli intentará nuevamente, como lo hicieron sus antepasado en 1902, remontar la controversial Ópera, utilizando este evento social como un lenguaje escénico en sí.

En esta puesta en escena los actores, espectadores y técnicos forman un todo, al estar en constante tránsito por el espacio, aportando así poéticamente a la realización escénica en forma de un solo colectivo.

En la primera parte de esta obra los espectadores circulan por el espacio en una idea de instalación de maniquí con vestuarios que luego utilizarán los actores. En cada maniquí se instala un actor para hablar con el público que lo está escuchando a modo de introducción, en el que explica cuál es el personaje que interpretará en la pieza "Lautaro". Así el público se va movilizand o en grupos para visitar a todos estos actores a prontas de su gran presentación. En una segunda parte también con el mismo motor movilizador de una instalación artística se instaura el lenguaje visual propuesto por la obra, en donde los actores forman imágenes corporales con una sonoridad musical en cada situación propuesta. Es así como pasan luego a la representación operística, para luego, al igual que

el evento social en sí, se rompe la representación por un intermedio, donde se comienza a consolidar esa experiencia vital como espectador de la obra, los técnicos comienzan a repartir champagne para entablar una relación mucho más estrecha con los actores al dirigirse directamente al público y viceversa.

En el taller de crítica de Javier Ibacache que forma parte de las actividades de *LAB escénico*, Gonzalo Maruri(2017), escribe :

La apuesta de la obra es arriesgada, pues pone en práctica un ejercicio crítico a nivel teatral en el que el espectador no sólo no es guiado a través de un relato, sino que debe tomar decisiones frente a la experiencia que está viviendo para poder hacerse parte de ella. En este sentido, *Ópera* se nos presenta como una suma de fragmentos que más que atraer la atención del espectador, tiende a perderla y, en consecuencia, perderlo a él.

Es así como surgen un sin fin de preguntas que se refieren justamente a los límites de esta representación para actores y espectadores, ¿Cuáles es el límite de interferencia del espectador en la puesta en escena? ¿Qué tan sujeto al cambio puede estar la colectividad del público para adentrarse completamente en esta experiencia teatral? y finalmente ¿Cuáles son los límites de este acontecimiento?

3. DISEÑO METODOLÓGICO

3.1 Enfoque de investigación

La metodología que usaré en mi investigación tendrá el carácter de un enfoque cualitativo, ya que mi acción indagatoria transitará de manera dinámica entre los hechos y su interpretación (Sampieri, Fernández, Baptista, 2010.p. 07), por lo que los datos que se extraigan de esta indagación tendrán un carácter subjetivo

A partir de un caso en particular, que serán las dos obras de la compañía Antimétodo: *Ópera y Agnetha Kurtz Roca Method*, analizaré como se entrelazan los conceptos tratados en el marco teórico, desde un avistamiento general y así desarrollar una pauta de análisis interpretativa. Sampierei (2010) afirma que la esencia de la investigación cualitativa "se enfoca a comprender y profundizar los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con el contexto"(p.364) A partir de esto la producción de una obra de teatro genera una participación de un grupo de personas interactuando en un contexto determinado que sería la puesta en escena en sí, en donde el enfoque de determinado fenómeno se explora no desde un hecho en la vida cotidiana, sino desde un montaje previamente ideado y construido en un espacio creado, en donde se establece ontológicamente una realidad con fines artísticos y prácticos dentro de otra macro-realidad que sería la vida cotidiana.

3.2 Tipo de investigación

El tipo de investigación se organizará desde el estudio de caso, centrándome en el montaje de "Ópera" y "Agnetha Kurtz Rocca Method" para así poder comprender como opera el montaje y como es que logran las diferentes estrategias sumergir al espectador en

un accionar dentro de una experiencia teatral y así poder analizar la relación entre estas mismas estrategias para formar un todo.

3.3 Muestra

Las dos obras nombradas de Ana Luz Ormazábal fueron escogidas por diferentes criterios, el ámbito más general es porque está dentro del teatro contemporáneo chileno, totalmente vigente una del 2014 y la otra del 2016 en la que hasta hoy 2017 tienen temporadas en los teatros de Santiago. Así me permite hacer una investigación de obras actuales para comprender el teatro también en su estado de cambio, recopilando y mezclando diversos lenguajes, que finalmente se desglosa hasta el otro criterio de selección la cual sería que las obras escogidas abarquen una experimentación escénica de interacción entre actores y espectadores

3.4 Unidad de análisis

Específicamente quiero adentrarme en esta investigación en las estrategias escénicas que permiten una interacción de los espectadores dentro de la puesta en escena representada. Los diferentes usos de dispositivos escénicos, en un caso desde construcción espacial para lograr tal efecto y en la otra un dispositivo tipo conferencia, en la que como evento contiene la participación activa y reflexiva de los participantes, configurando el rol del espectador desde la praxis.

La muestra en sí tiene dos aristas para poder desarrollar el análisis, por un lado está la puesta en escena dirigida por Ana Luz Ormazábal y producida por los actores de la obra y la realización escénica en el que el público será otro foco para poder, de manera íntegra, analizarlo como proceso teatral completo.

3.5 Técnicas de recolección de información

La técnica que usaré en mi investigación será la observación, a través de una pauta de determinada analizaré los vídeos de las obras completas de "Ópera" y " Agnetha Kurtz Roca Method", desde una posición no participativa al estar observando el registro en video de estas obras y concretamente reflexionando sobre estas en un plano mucho más distanciado. Adentrándome así en los mecanismos que operan estas dos puestas en escena para formar un evento social y artístico en el cual el teatro y la vida convergen de manera intrínsecas

3.6 Técnicas de análisis

El estudio resultante se organizará a partir del *análisis re-construcción*, que propone Pavis (2000) en su libro *El Análisis de los Espectáculos*, “la cual se aproxima a las reconstrucciones históricas de las representaciones del pasado” (p.26) a partir en este caso desde un registro en vídeo de las obras escogidas. En este tipo de análisis se centra en el estudio del contexto de la obra y del contexto social, llevando la investigación a un cruce con la antropología. Para este cruce Pavis (2000) habla de la *restauración de comportamiento*, estudio que funda el director teatral Richard Schechner, el cual “permite imaginar y restaurar los comportamientos de los actores y de todos los artista que participan en las diversas *performances*” (p.27)

Es así como esta técnica me permitirá combinar la observación y la interpretación de los datos seleccionados a partir de una pauta de análisis que contenga conceptos de diversos autores que me puedan guiar en mi análisis de estas obras de teatro desde un ámbito antropológico, entendiendo este concepto que Eugenio Barba fusiona con el teatro

en donde plantea que “La antropología teatral (...) estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación” (Álvarez y Alvarado, 2015, p. 98). Es así como esta técnica me permitirá un estudio en profundidad sobre los diferentes elementos utilizados en la puesta en escena para invitar al espectador a formar parte de la praxis teatral, a involucrarse en cuerpo y mente al convivio teatral.

4. ANÁLISIS DE RESULTADOS

4.1 Introducción

Las obras a analizar pertenecen a la compañía teatral Antimétodo, bajo la dirección de Ana Luz Ormazábal, las cuales son Ópera (2016) y Agnetha Kurtz Roca Method (2014) montaje ganador del XV Festival de Nuevos Directores Emergentes 2015, organizado por el magister en Dirección Teatral de la Universidad de Chile, con los premios a mejor dirección para Ana Luz Ormazábal y mejor actriz para Samatha Manzur, actriz de Agnetha.

La obra Ópera se realiza desde un formato escénico, que presenta la ópera y su dimensión de evento social, en el que existen las representaciones con cantos y música para luego darle paso, dentro de la estructura de la ópera, a un intermedio, que se estructurará desde el convivio entre actores, técnicos y espectadores. La ópera presentada se llama “Lautaro” escrita en 1902 por Eliodoro Ortiz de Zárate, quien se centra en un líder indígena que se rebela contra los colonizadores españoles. Mas que abordar la influencia de la resistencia de nuestros pueblos indígenas, se creó en ese entonces, con la finalidad de “realzar los discursos nacionalistas contra el antiguo poder imperial español” (Escalona, 2017) por parte de la elite del país, creando así la primera ópera de origen chilena. Pero ¿Que controversias habrá originado la obra montada en el año 1902, con una temática

indígena en un contexto elitista? Temática que por cierto estaba tan marginada como lo es hoy en día.

Es por esto que esta obra re-significa ese hecho histórico y busca a partir de este formato instalar una tensión colectiva desde la cultura elitista y los pueblos nativos, que mantienen un contraste político desde hace siglos en este país que perdura hasta el día de hoy. El crítico Fabián Escalona (2017) aborda esta dimensión política de la obra preguntándose:

¿what makes this very performance less an elite art form than the opera? (...) ¿what makes us, the contemporary audience members, different from our ancestors of six generations ago, regarding our own lack of knowledge—and to some extent acknowledgment—of indigenous people? ⁵

Estableciendo así una base discursiva en el que el público se desenvolverá encontrándose como colectivo continuamente con la dialéctica escénica de un espacio la cual su génesis es la elite criolla, abordando temas de gran tensión política a lo largo de nuestra historia como país, que han sido rechazar e ignorar al pueblo mapuche respectivamente.

⁵ ¿Qué hace que esta performance sea una forma de arte menos elitista que la ópera? (...) ¿Qué nos diferencia a nosotros, los miembros de la audiencia contemporánea, de nuestros antepasados de hace seis generaciones, con respecto a nuestra propia falta de conocimiento -y hasta cierto punto reconocimiento- de los pueblos indígenas?

Por otro lado Agnetha Kurtz Roca Method, también se dispone desde un formato que favorece la relación convivial del público y los intérpretes, ya que el dispositivo escénico se estructura desde una conferencia académica. Agnetha (Samantha Manzur) es una performance chilena, que después de 30 años de vivir en el extranjero vuelve a su país natal a encontrarse con el público chileno y retribuirlos con su investigación sobre “El Espacio Lingüístico” abordado desde la performance. En esta obra se desarrolla desde un plano performático, ya que la teoría propuesta se aplica en vivo en la representación y luego se sigue aplicando desde el lenguaje y el cuerpo a partir de las intervenciones de los espectadores, ya que como toda conferencia desarrolla un momento de preguntas, en donde los actores desde la improvisación son capaces de apropiarse de aquel acontecimiento único, conectarse con los espectadores y jugar con los elementos que la realización escénica va entregando, desarrollándose así autopoieticamente, desde los espectadores que hacen preguntas hasta la dimensión de acontecimiento que entrega el mismo lenguaje, al ser el traductor de Agnetha, Patrick Purakayastha (Manoj Mathai), de origen indio quien no maneja el español en su totalidad y tiene la función de traducir al español las respuestas de Agnetha expresadas en inglés.

La directora Ana Luz Ormazábal, en un artículo de la revista Hiedra que trata temas de las artes escénicas en Chile, comparte el proceso investigativo tras Agnetha, donde expresa que el formato de la conferencia le proponía a la palabra hablada ser la matriz de la materialidad escénica y producirse también desde “un valor político en tanto ella es un mecanismo de poder para quién habla, haciéndola portadora de una aparente verdad, o al menos, su verdad” (Ormazábal en Revista Hiedra, 2015). Traspasándose así el valor

político del habla hacia la formación de un acontecimiento con la interacción de los espectadores para una realización escénica única en su espacio y tiempo dado.

El trabajo analítico a realizar se fundará en los conocimientos teóricos recopilados y el cruce con la reproducción de las obras, observación que construyo también con mi propia experiencia de espectadora tanto en la obra *Ópera* como en *Agnetha*. A partir de esta premisa y en base a mi condición de espectadora especializada elaboré una pauta de análisis escénico para organizar técnicamente tanto mi observación y análisis de las obras elegidas.

“La Pauta de Análisis Escénica” (Anexo 1) que utilice para la producción de datos en mi investigación se basó en tres autores Pavis (2000), Fitcher-Litche (2011) y Dubatti (2007). Con estos tres pilares construí la base para desmembrar analíticamente las obras *Ópera* y *Agnetha Kurtz Roca Method* de la directora Ana Luz Ormazábal.

Partiendo de la estructura del cuestionario planteado por Pavis (2000) el cual me centro en los ejes que profundizan el rol del espectador dentro del ciclo del fenómeno teatral, tomando en cuenta la retroalimentación que genera el espectador para con el espectáculo, específicamente el rol que ocupa en la producción de sentido y como la dirección escénica va configurando y guiando la atención del público, según el discurso a desarrollar dentro de la obra.

Analizaré cuales son las construcciones y disposiciones espaciales para desarrollar una interactividad del espectador con el espacio y los intérpretes, punto el cual utilizo a Dubatti (2007) donde busco indagar en la construcción de la puesta en escena, la cual se forma al instaurar el espacio escénico y el espacio expectatorial, que en el caso de las dos obras elegidas, estos espacios dialogan entre sí, a través de un *Borramiento de la distancia*

ontológica, que desde distintas decisiones escénicas van suscitando el dialogo entre estos dos espacios y por ende entre actores y espectadores.

Utilizo también a la autora Fitcher- Litche (2011) y la estructura para una escenificación que invite al espectador a experimentar con su propio cuerpo la participación en la realización escénica, tanto como con los intérpretes como con los demás espectadores. Las estrategias de escenificación propuestas por la autora para lograr este objetivo son: Cambio de roles, comunidad y contacto, las cuales generan intrínsecamente un *bucle de retroalimentación autopoietica*, que permite guiar la realización escénica en su dimensión convivial dentro la puesta en escena y sus devenires.

Estos tres autores serán los ejes centrales en los que basare mi análisis sobre la praxis del espectador en la realización escénica de Ópera y Agnetha Kurtz Roca Method, construyendo un discurso político el cual se centra en el proceso de creación más que la creación ya acabada, instalándose dentro de la comunidad de cada obra un mundo ontológico en el que pueden llegar a crearse nuevas intersubjetividades; si pensamos que la transformación está en la acción y su constitución desde lo performativo.

4.2 Ópera: El lenguaje escénico creador de espacios de colectividad

4.2.1 Espacio escénico/espacio expectatorial

El acontecimiento teatral se constituye a partir de tres sub-acontecimientos (Dubatti, 2007) que se componen del encuentro físico de actores, espectadores y técnicos en un determinado espacio, que se denomina convivio teatral. Dentro de este sub-acontecimiento se desarrolla en el ámbito poético y expectatorial, los cuales se van generando conjuntamente y dependiendo una de la otra para crear el acontecimiento teatral.

La instauración de los espacios para realizar estos tres sub-acontecimientos se ha ido formando a partir de siglos de historia y ejercicio teatral, el cual hacen posible instalar el acontecimiento teatral desde el espacio expectatorial a partir de la distancia ontológica, la cual Dubatti (2007) define

El caosmos generado por la poíesis teatral como acontecimiento (...) es percibido por “el hombre que observa”, el espectador, inmerso en la cultura viviente, desde la conciencia de su advenimiento: conciencia de diversidad ontológica, de diferencia entre arte (*poíesis*) y vida (...) (p. 131)

Es así como se instaura la expectación desde un espacio y tiempo diferente de la vida cotidiana, y desde esa distancia es que la poíesis establece su dialogo con la conciencia y percepción del espectador. Aquí hablamos de distancia ontológica en donde la disposición del *espacio escénico*, puede aportar a esta distinción entre ficción y realidad o puede también llegar a una colaboración entre estos dos aspectos, los cuales se van mezclando para configurar un acontecimiento como una nueva realidad. Este espacio está definido por Pavis (1998) como “el espacio concretamente perceptible por el público (...) es el singo de la realidad representada” (p.181)

La puesta en escena *Ópera* de la compañía Antimétodo, está construida desde un formato de ópera, género que se forma históricamente como espectáculo teatral y musical normalmente dirigido hacia la elite de una sociedad. Esta obra pretende explorar la dimensión social con el formato electo, la constitución de una comunidad teatral que

permita a sus participantes a explorar y direccionar la realización escénica, constituyéndola desde un evento social, el cual busca desarrollar no sólo la experiencia estética sino también una experiencia vital en el espectador.

Para lograr esto la obra propone una creación de territorio en el que el espacio escénico con el espacio expectatorial se relacionan para construir en su totalidad una puesta en escena en el que como colectivo, asistente a este convivio teatral se pueda desenvolver y ser partícipes activos de la realización escénica, para lograr así construir conjuntamente este evento social. Sin la retroalimentación del espectador esta obra abarcaría el fenómeno operático sólo desde la voz y el desplante de los intérpretes, mas lo instaure como un espacio de convivencia entre el arte y lo social desde su dimensión aurática (Benjamín, 2003).

La obra comienza con una instalación de siete maniqués colgados con vestuarios, repartidos en toda la sala. Como toda instalación el espacio está configurado para que el espectador transite libremente, sin asientos ni butacas, disposición espacial que permite impulsar a los asistentes a estar en un constante movimiento y encuentro con las demás personas. Al pasar ya cinco minutos hay incertidumbre en el ambiente, se comienzan a mirar unos con otros perplejos de tanto silencio, hasta que finalmente se escuchan unos pasos apresurados en medio de este mutismo y con ello los intérpretes ingresando como actores de la Ópera “Lautaro” saludando y dando la bienvenida en italiano, su lengua nativa. Cada uno se instala bajo un maniquí que lleva puesto el vestuario a utilizar e invitan a los espectadores a acercarse e ir formando grupos para que los actores presenten la historia, anhelos y reflexiones del personaje que está pronto a interpretar en la ópera, comenzando así un recorrido en el que los espectadores accionan desde su autonomía,

pueden elegir a quien escuchar y cuando dejar de hacerlo, son libres de elegir, así como en la vida misma. Este dispositivo escénico se vuelve una instalación de carácter aurática, al estar en constante encuentro con el otro.

Con este dato aprehendido de la Obra Ópera se puede dilucidar que ocupando el formato de instalación, se delega al espectador una responsabilidad en la construcción de la realización escénica, la cual permite desarrollar una autonomía para moverse por el espacio sin previas estructuras impuestas, de las cuales se configura el teatro de sala y butacas, estableciendo el espacio escénico no desde los intérpretes, sino desde el espectador y la relación que se forma entre los objetos que contiene



Esta conformación del espacio pretende instaurar desde el primer momento el lenguaje presente en la obra, incentivando el continuo movimiento del público relacionándose desde la convivialidad y el espacio escénico

En la investigación de “La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador” de María Silvina Valesini (2014) se presenta la instalación como generador de una ruptura entre el espacio expositivo, la obra y el sujeto espectador (p.64), el cual incorpora en la escena la presencia del espectador donde se ha producido, se produce o puede producirse un acontecimiento (Kabakov citado en Valesini, 20014 p. 68). Al estar en grupos pequeños frente a los intérpretes se genera una relación simétrica la cual envuelve la apelación del intérprete hacia el espectador, desde un espacio que da cabida a la creación de un acontecimiento el cual se funda en la relación que tiene el espacio escénico con el espacio expectatorial, los cuales se desenvuelven en un constante vaivén entre la representación y lo real. Es así como el espectador tiene la capacidad de incorporarse y habitar el espacio escénico, en el cual “tanto los objetos y su propio cuerpo son reconfigurados como obra artística”. (Larrañaga citado en Valesini, 2014 p. 72), carácter que va suscitando en el espectador una nueva configuración de su praxis en la realización escénica. Estas acciones van encontrándose a partir de la vinculación de los límites de estos dos espacios sustanciales en el teatro.

El espectador cumple una función receptiva y de su génesis de observador se desarrolla hasta el día de hoy aplicando una distancia ontológica entre la poíesis y la cultura viviente (Dubatti,2007), permitiendo así que el espectador encuentre un sentido artístico el cual pueda poner en tensión o reproducir el imaginario colectivo de una cierta sociedad y su contexto. Pero qué sucede en el caso de *Ópera* cuando la expectación se desenvuelve en

relación con la poíesis y viceversa, la cual permite desarrollarla realización escénica partir de la cultura viviente y no en la distancia de esta. Es aquí cuando se genera un espacio creador de acontecimiento y obliga al espectador a situarse en la acción como estructura del espacio expectatorial, mas este espacio como tal no desaparece jamás en su totalidad, y es ahí donde reside la diferencia con el ritual, “ya que se preserva en la delegación de los espectadores entre sí” (Dubatti, 2007 p.136)

Otra configuración en que estos espacios se vinculan en *Ópera* ocurre al momento del “Intermezzo”, es aquí cuando el acontecimiento expectatorial vuelve a configurarse dentro del espacio escénico. Al terminar la representación de la ópera, inmediatamente desde lo alto se escucha una española aclamando con su voz enardecida la gran interpretación de los actores, da las gracias por la presencia de todos, pide subir las luces e invita a los espectadores a tomar champagne. Desaparece para bajar del balcón en el que está y encontrarse con el público. Se incorpora la música y los “ayudantes pantanellis” comienzan a repartir champagne, los espectadores algo confusos por el radical cambio en la realización escénica, comienzan a aplaudir perplejos, se miran, hacen salud entre ellos, hasta que llega al espacio la española Isidora Zegers. Se acerca a los espectadores, los saluda, le estrecha la mano, los besa, le pregunta por sus nombres procurando instalar un espacio de convivencia, de celebración y reflexión sobre la representación de la Ópera “Lautaro”. En cuanto aparecen los actores, la española actúa como intermediaria presentándolos al público presente cada uno de los seis intérpretes, para luego invitar a que los conozcan y dialoguen con ellos. Es aquí cuando comienza una interacción que se va creando paralelamente entre todos los participantes de la realización escénica, conformándose varios focos de dialogo hasta que vuelve el foco a una de las actrices que pregunta si hay en la sala algún

“Araucani”, alguien que tenga un apellido mapuche, intervención que abre un diálogo que busca reflejar un discurso ideológico y político de la cultura viviente, presente en este instante.



Es aquí donde se puede apreciar la interacción real del espectador en el espacio escénico y con los mismos intérpretes. Para esto es necesario como propone Dubatti (2007) plantear un *Borramiento* de la distancia ontológica, en donde “El espectador puede fugarse de su espacio y ser tomado por el régimen del convivio o por la poíesis” (p. 135) En el caso del momento del “*Intermezzo*” el espectador experimenta una regresión convivial y una abducción poética respectivamente (Dubatti, 2007 p. 136) el primero se refiere a que es tomado por el acontecimiento poético a partir de mecanismos de participación, en donde los

intérpretes interpelan a algún espectador refiriéndose a sus rasgos físicos como inmigrante en territorio chileno o nativo de este, a los cuales se refieren como “Araucani”. Es aquí donde en el espectador entrecruza dos realidades, la de la poíesis y la de la cultura viviente, el cual se ve obligado a decidir desde que realidad accionar y responder, desde la ficción o de su realidad misma. Como el espacio expectatorial jamás se diluye por completo, esta interpelación hacia el espectador se transforma para el resto del público como parte misma de la poíesis, en el cual va desarrollando este intermedio de la ópera donde por un momento el espacio expectatorial y el espacio escénico se vuelven uno solo, ya que los intérpretes van estableciendo conversaciones con los espectadores y los espectadores entre sí, formándose lo que Dubatti (2007) llama abducción poética, en el cual el espectador logra una posición de simultaneidad en el adentro del acontecimiento poético y el afuera de la distancia expectatorial, y así todo este espacio es visto como parte de la poética para aquellos espectadores que están distanciados con el convivio que se está formando en la realización escénica, observando así la zona de experiencia que resulta de esta multiplicación, en el cual los dos espacios comiencen a convivir y entremezclarse para formar *la institución ancestral del convivio*; un espacio de reunión poética (Dubatti 2007).

En la obra *Ópera* existe desde la representación la distancia entre obra de arte y vida, las cuales se van mezclando para lograr establecer una experiencia directa, y así lograr crear un acontecimiento expectatorial desde un *Borramiento de la distancia*, tanto parcial y totalmente (Dubatti, 2007). Es así como *Ópera* pasa por diferentes estrategias que ponen en relación el espacio escénico con el expectatorial e instalan una tensión ontológica en el espacio que hay entre arte y cultura viviente.

Desde esta perspectiva el teatro se transforma en un espacio de reunión con fines artísticos, en el cual el espectador puede reflexionar y experimentar desde un lugar más práctico, en el cual esta praxis se construye desde el espectador y su interacción con las demás personas presentes en la sala, las cuales crean conjuntamente un espacio de experiencia en la que puede hablar y discutir, fusionando el producto artístico con la cultura viviente, en este caso, desde un evento social como lo es la ópera, haciendo que el espectador transite entre los dos espacios propios del teatro.

4.2.2 Estrategias de escenificación

El giro performativo que invade el teatro en el siglo XX, acentúa el carácter convivial en el cual se estructura una obra de teatro y permite a la dirección encargada de la creación escénica buscar estrategias, el cual Fitcher (2011) plantea que en vez de limitar las relaciones perceptibles que surgen de los espectadores, lo que denomina como *bucle de retroalimentación*, enfatiza en su constante cambio.

El concepto de escenificación se define como la planificación, ensayo y establecimiento de estrategias a partir de medios artísticos y técnicos que se crean con el fin de dirigir la atención del público y reproducir, junto con los actores, a ellos mismos en su fugaz actualidad. (Fitcher, 2011). Este proceso premeditado se funda desde la percepción del espectador para generar una materialidad performativa en la realización escénica, materialidad que va creando inmaterialidad, en la cual se engendra y transforma la cultura viviente. Fitcher (2011) aclara la distinción entre escenificación y realización escénica, la cual la primera vendría siendo la percepción del espectador y su reacción ante lo percibido para llegar a crear lo que sería una realización escénica.

Es entonces así como se comprende la dimensión social del arte a través de la forma, la utilización del espacio y su relación material en el cual se acciona como comunidad en un espacio convivial. Ante eso Lehmann (2010) en el texto *Algunas notas sobre Teatro Posdramático un década después* plantea que “el teatro debe ser considerado como una situación y su estética debe derivar de este concepto básico”(p. 314)

Las estrategias de escenificación planteadas por Fitcher (2011) son:

- a) *Cambio de roles* entre actores y espectadores
- b) La formación de una *comunidad*
- c) Los distintos modos de *contacto* recíproco

Para lograr que estos procesos se lleven a cabo y no quede simplemente en la construcción de una estrategia escénica Fitcher (2011) plantea que “Al espectador no hay que ponerle ante los ojos simplemente el cambio de roles, la formación de una comunidad, la distancia o la cercanía, sino que hay que hacer que los experimente en su propio cuerpo como participante de la realización escénica” (p.82)

En la obra *Ópera* se ejecutan diferentes estrategias escénicas, para acentuar tanto la representación como la performatividad. Me centraré en las que acentúan su carácter performático, en donde abordaré las estrategias presentes en la obra las cuales son *comunidad* y *contacto* respectivamente. Estas dos estrategias permiten al espectador dejar de lado su posición de comodidad que establece el *teatro dramático* y ocupar su cuerpo para accionar con el fin de entablar una relación de comunidad entre todos los participantes de la realización escénica: actores, espectadores y técnicos.

4.2.2.1 Comunidad

La copresencia física de actores y espectadores que se instaura como elemento crucial para la realización escénica, intrínsecamente desarrolla mediante un proceso estético, un vínculo social y político, que da cabida a la formación de una comunidad que se establece de manera transitoria y momentánea en el espacio del acontecimiento teatral.

El sociólogo y filósofo Emile Durkheim define el concepto de comunidad como eje central para una construcción del individuo mismo. En palabras de Durkheim “la vida colectiva no ha nacido de la vida individual, sino que, por el contrario, es la segunda la que ha nacido de la primera” (citado en Fitcher, 2011 p.105). Paradójicamente en el sistema el que vivimos hoy en día el proceso se descubre al revés, ya que el esquema del sistema está organizado para incitar el refuerzo de la individualidad y por ende guía a las personas a la alienación en ámbitos de producción, la cual termina reproduciéndose en una alienación social.

El teatro como herramienta artística pretende devolver al humano su sentido comunitario, ya desde la estructura misma del convivio a las diferentes estrategias de escenificación que puedan formar comunidad entre actores, espectadores y técnicos. Esta dimensión comienza a desarrollarse con la abolición del proscenio en el teatro, la zona que separaba el espacio escénico del espacio expectatorial, supresión la cual Georg Fuchs (citado en Fitcher 2011) indica que es el hecho que permite el desarrollo de un nuevo arte de actuación basado en el principio del ritmo. (p. 121)

Esta obra parte como decía anteriormente con una instalación el cual por medio de este recorrido el espectador va familiarizándose con el espacio y habitándolo. Aparecen los

actores de un momento a otro saludando, en italiano *ciao! Bienvenuti!*, intercambiando miradas, saludando estrechando manos y abrazando. Los actores se sitúan cada uno bajo los maniqués colgados con sus respectivos vestuarios, invitando a los espectadores a dirigir su atención y percepción, reuniéndolos a todos quienes se encontraban repartidos en toda la sala a modo de instalación. Es aquí cuando los actores pasan a ser parte de la instalación junto con los cuerpos vestidos en sus cabezas, presentando la historia del personaje que esta pronto a encarnar en la Ópera “Lautaro. Comienza un espacio de reunión entre grupos pequeños el cual logran habitar una estrategia para establecer un acontecimiento, en el que el espectador es libre de poder interactuar, irrumpir, y cambiar de dirección el devenir de la realización escénica.

Esta estrategia es una manera en que la dirección orienta la formación de una comunidad, ya que parte la obra y su presentación del lenguaje escénico, con un formato que permite instaurar una relación más cercana, rompiendo enseguida con el espacio que separa a intérpretes y espectadores

El esquema de la representación en la cual los intérpretes van construyendo este acto, también es pieza fundamental en la constitución de una comunidad en los espectadores, ya que van reflejando una identidad colectiva que representa o está inmerso en el imaginario de los asistentes. Los actores entran al espacio con el objetivo de hablar de sus personajes y el vestuario que utilizará cada uno y terminan analogando la materialidad con el eje discursivo. Los actores, en el momento de la instalación interpelan al espectador diciendo:

“él es un hombre araucano(...) pero lucha con el ejército español(..) Yo siempre digo que él es un mestizo, pero no es un mestizo de la carne, sino es un mestizo de la cabeza. El simbolismo de esto está representado en este vestuario tenemos una armadura que contiene plata araucana, oro araucano y lápiz lazuli de tu tierra que llevaron a Europa”

“Yo me siento orgulloso de mi componente indígena pero veo que ustedes no, y los escucho hablar que la guagua, que el pololo (...) pero no lo respetan. Yo veo como en el YouTube su policía arrasa con todos los niños, con las machis, los arboles sagrados, es un vergüenza nacional”

A partir de esta interpelación directa hacia el espectador, crea un contexto en el que el discurso se desenvolverá, pretendiendo instaurar una identidad colectiva la cual comparten los espectadores al vivir en la actual sociedad chilena; su estructura cultural del no reconocimiento histórico, político y social de los pueblos originarios, permitiendo con este formato espacial poder establecer y poner en conflicto este discurso en el colectivo asistente, generando un espacio social el cual irá calando y repercutiendo de una manera directa en el público.

La segunda estrategia para lograr un espacio de comunidad, ocurre en el acto del “Intermezzo” el cual comienza con la irrupción del espacio por el personaje española, “Isidora Zegers” que junto con los “Ayudantes Pantanelli” dan la iniciativa para formar un espacio de convivencia repartiendo champagne para todos los espectadores. Es justamente ella quien toma el rol de intermediaria entre los actores y espectadores, dialogando primero con el público, estableciendo una relación próxima, haciendo contacto, saludándolos y

preguntándoles sus nombres, para luego presentar a los actores que encarnaron los personajes dramáticos en la ópera recién presentada. Luego de presentarlos se forma un espacio para compartir entre todos, los actores hablan con los espectadores y los espectadores hablan entre sí, hasta que una actriz detiene este *bucle de retroalimentación* preguntando “*Acá habrá alguien que tenga apellido araucani*”. Seguida de esta pregunta hay un silencio rotundo que se interrumpe con las risas de algunos espectadores, comienza cada actor a interpelar a algún espectador preguntándole si conoce a alguien que sea mapuche o incluso si en Santiago los hay. A partir de esta apelación surgen respuestas confusas de los espectadores, abriendo un espacio de discusión entre los actores respecto al tema mapuche en Chile, hasta que los actores terminan hablando en mapuzungún, lengua nativa mapuche, formando un espacio de distancia y confusión por parte del público.

Es en este acto donde se instaura el formato de ópera desde el evento social que caracteriza este género teatral ya que transita por su dimensión convivial en el cual los asistentes dialogan y comparten en un determinado espacio/tiempo. Aquí es donde el mundo que ha instaurado la puesta en escena, acontece entre el límite de la representación y lo real, ya que se invita a todos los participantes de la realización escénica a compartir y dialogar con los actores en un espacio íntimo.

Los actores en su rol de extranjero están ansiosos por conocer a algún espectador que tenga sangre nativa del pueblo mapuche, quienes llaman despectivamente “*araucani*”, apodo que viene de “*araucano*” palabra que usaban los conquistadores españoles, su etimología deviene de “*auca*” que significa en quechua alzado, rebelde (*aukan- sublevarse / aucas- alzamiento, rebelión / aukalm- alborotar a otros*) nombrado así por los Incas, palabra que finalmente los españoles castellanizaron transformándola en “*araucanos*”.

Explico su etimología ya que insta de inmediato en su expresar despectivo un estatus de conquistadores en un contexto social completamente colonizado, lo que va generando confusión, momentos de silencio, acontecimiento que dicen mucho por parte de los espectadores, quienes no saben si contestar o en su caso ¿Que decir?, responder desde lo real o desde lo ficticio. Al parecer nadie en la sala se sitúa, reconoce o quiere representar su descendencia de los pueblos originarios de Chile. Hasta llegar a establecer la imagen de todos estos personajes extranjeros hablando en mapuzungún ¿Algún espectador entiende lo que están diciendo?

Con este formato creador de acontecimientos, logra plasmar una tensión colectiva por la desconocimiento de la cultura mapuche, un acercamiento y develamiento a nuestra propia ignorancia como sujetos en la sociedad chilena, consecuencia de una historia política que desencadena y repercute de una u otra forma la acción de los espectadores. La espacialidad intenta que los espectadores, al estar en una estructura de comunión, reflexionen desde la acción, que pueda irrumpir el acontecimiento y generar uno nuevo, o en su defecto que nos miremos los unos con los otros con el fin de reflexionar desde el desconocimiento frente a lo representado, todos somos partícipes de lo que estamos viendo y viviendo.

Es así como comienza lo que llamaría Fitcher (2011) *bucle de retroalimentación autopoietico*, en el cual pretende generar que los asistentes abandonen la idea de espectadores pasivos, cuya retroalimentación y conducta es irrelevante para el curso de la realización escénica. Es más, propone al público una gran responsabilidad para que el acontecimiento teatral pueda seguir desarrollándose mediante la acción del mismo, pero para esto tiene que adoptar y reconocer la estructura colectiva en la que está inmerso. De

esta forma se configura el acto del “*Intermezzo* en el cual va conformándose a través del comportamiento visible y audible de actores y espectadores y la energía que circula entre ellos, la cual es perceptible a través de la convivencia que se va generando. Es por esto que se desarrolló al principio de la obra estrategias para ir eliminando las distancias entre actores y espectadores, para que justamente al llegar al momento de una libre convivencia entre todos, el público pueda estar confiado a participar y dialogar tanto con el espacio como con los actores y demás espectadores y así generar una instancia convivial en la cual reside un permanente conflicto entre individuo y comunidad.

Fitcher(2011) aclara que la comunidad que surge del teatro se configura desde la realización conjunta de acciones, la cual no debe ser entendida como ficción, solo porque surge de una poética ya determinada, sino que debe ser interpretada como realidad social, la cual experimentan sus participantes a partir de determinados principios estéticos, que a diferencia de otras comunidades, éstas tienen existencia, como diría Dubatti (2007), en su efímera dimensión convivial

Es entonces como la obra Ópera despliega en su estructura y estrategias espaciales una formación de un acontecimiento en el cual la poéesis se vincula con lo convivial, mezcla que permite formar espacios de comunidad mediante el arte y la unidad esencial entre actores y espectadores, la cual da paso a la creación de determinada disposición espacial. Es así como propone Fitcher(2011)

Las condiciones de percepción que se crean
para una realización escénica- ya sea a través de las
distribución espacial, (...) o una forma específica de

presentación-, son las que preparan y dan lugar a la dinámica del bucle de retroalimentación, aunque sin poder llegar a determinarla (p.124)

La formación de la comunidad propuesta en Ópera se da a partir de un *bucle de retroalimentación autopoietica*, que está predeterminado por estrategias de escenificación que junto al *borramiento de la distancia ontológica*, en el momento de la instalación y el intermedio de la ópera se va forma un evento social. Lo que deviene de estas estrategias son acontecimientos que pueden hacer visible lo invisible, puede reflejar la cultura en un ámbito inmaterial, en donde más que ser una estrategia de representación es una estrategia de generación, “produce la actualidad de lo que muestran” (Fitcher, 2011 p. 369), ya que refleja un estado de conocimiento precario y distanciamiento de la cultura mapuche que se vive hoy en día por parte de los mismos chilenos. Es así como la creación de este tipo de escenificaciones desarrolla un objetivo más allá de lo estético por lo estético, sino que lo traslada a la provocación de un efecto sobre el público, en el cual “la obra se integra con la vida” (Féral citado en Barría, 2014 p. 20) donde los límites se entrecruzan posibilitando al espectador un despertar de potencial creativo para la acción, ya que está, como en la vida, obligado a desarrollar estrategias y modos de percepción, con la única diferencia que es un espacio premeditado, una detención en el tiempo, en donde la espacialidad supone un discurso político que transforma los cuerpos de los asistentes al acontecimiento teatral con el objetivo de incitar la acción del espectador.

4.2.2.2 Contacto

El contacto es otra estrategia dentro de la estructura del encuentro físico entre actores y espectadores para crear comunidad.(Fitcher, 2011) El carácter performativo del teatro es el que ha dado cabida a este tipo de encuentro físico directo, ya que desde su génesis, en el teatro griego, este arte se constituyó respondiendo a una configuración para el sentido de la vista (theatron: espacio para mirar; theasthai: mirar; thea: mirada) (Fitcher, 2011 p. 125), la cual fue desarrollándose hasta desplazar la representación, elemento que era fundacional en el teatro, para indagar en lo performativo donde a partir de la acción se busca manifestar en escena un mundo en constante cambio (Sánchez, 2010 p.25)

Es así como el elemento de la representación pretende construir una ilusión en el espectador, siempre desde la distancia ontológica, la diferenciación entre arte y vida. El contacto rompe y disipa de por sí esta distancia e ilusión presente en el espectador ya que deja de percibir el cuerpo del actor como un signo del personaje, y lo percibe como el cuerpo real de un actor (Fitcher, 2011)

En la obra Ópera el contacto entre actores y espectadores en la parte de la instalación e “Intermezzo”, ya explicadas anteriormente, se reducen a contacto por saludo, desde estrechar las manos, un abrazo o un beso. Luego de estas interacciones directas entre los asistentes, la realización escénica sigue con una representación de la ópera “Lautaro”. La acción dramática transcurre en un contexto de colonización y se sitúa en el amor de Lautaro (Lefrtaru), mapuche secuestrado a los once años, por los españoles quien se convirtió en sirviente y confidente de Pedro de Valdivia, permitiéndole triunfar como líder en una revuelta militar-emancipatoria contra los conquistadores, asesinando a Pedro de

Valdivia. Guacolda, quien es un personaje, para algunos es real y para otros una leyenda, la cual comparte la misma actitud emancipadora y de resistencia de Lautaro ante los colonizadores. Este drama se representa desde el canto italiano y vestimentas propias del teatro de la ópera. El primer acto “La gesta absoluta” se constituye de imágenes estáticas construidas por todos los intérpretes, las cuales con sonidos y cantos le dan vida y movimiento a estas fotografías y van envolviendo el espacio de una atmósfera sinestésica, para una percepción de la esencia de determinada representación



Comienzan desde ahí la construcción escénica de la representación guiando cronológicamente la acción dramática de “Lautaro” desde el formato mismo de la ópera, cantos que forman el diálogo entre los personajes, sus deseos y enfrentamientos.

Finalmente en el último acto se va construyendo un momento catártico en la voz de los intérpretes, ya que van repitiendo cada uno de ellos un canto diferente, se siente que todo colapsa en esta atmósfera producida por la voz. Al momento de levantarse los actores, las luces van bajando lentamente, aunque no en su totalidad. Los actores se forman de a dos tomados de las manos y se van abriendo paso entre los espectadores, mientras se va iluminando la sala completamente permitiendo que los espectadores ya puedan verse los unos con los otros. Llegan todos los actores formando un nuevo círculo, en el otro extremo de la sala y se disponen para bailar entre ellos al ritmo de la música interpretada por un pianista en vivo. Comienzan con sus cuerpos a expandir este espacio, con la actitud de un baile propio de una elite social representada, quienes son las que por muchos años han transcurrido la Ópera. Terminan el baile entre risas, y dirigen la mirada hacia un espectador, lo invitan a bailar, todos acceden en un inicio, donde están siendo vistos por toda la comunidad que acontece, para luego dejar bailando a los espectadores entre ellos e ir invitando a más personas hasta que se vuelve un salón de baile, entre juegos de intercambio de pareja y risas, se forma un bucle de retroalimentación autopoético desde la danza, libremente al ritmo de la música, sin seguir los pasos estructurados que representaron los intérpretes al inicio, hasta que abruptamente el piano deja de sonar, se prenden las luces de sala y los actores se sitúan para los aplausos.

El contacto físico entre actores y espectadores reflejan la dicotomía entre ficción y realidad, entre lo público y lo privado en la configuración del ver y accionar. Es un camino para re-configurar el espacio teatral desde un reconocimiento recíproco y un único espacio de comunidad. En el momento de la instalación y del “*Intermezzo*” el contacto es sólo una respuesta por inercia en los espectadores, el actor entra y los saluda, es una conducta básica

para la relación social el responder un saludo, como sea que este se plantee, si desde un estrechar de manos o un abrazo.

En el acto final, cuando comienza esta danza entre actores y espectadores, también se genera el contacto desde una invitación e iniciativa por parte del intérprete, en donde el espectador no hace más que responder y desplegarse desde la acción de bailar, lo que permite reconocer la praxis del espectador no desde una acción libremente escogida si no que por una respuesta instintiva. ¿Qué es lo que pretenden entonces los actores al incitar el contacto físico con los espectadores? El espectador se puede reconocer como co-ejecutador en las determinadas interacciones, ya que los intérpretes los saludan, les hablan y bailan con ellos desde la idea de una comunidad que transita por lo *liminal* definida por Dubatti(s/f) como la tensión de campos ontológicos. En el caso de la realización escénica de la obra Ópera transita en la tensión de lo real y lo ficticio.

Como entendía Victor Turner, a diferencia que habla de una situación ritual, se logra manifestar la liminalidad en la creación de una *communitas*, la cual se entiende como una antiestructura, sin jerarquía, estableciéndose así relaciones igualitarias, espontáneas y no racionales (citado en Diéguez s/f). Es así como la comunidad que acontece en la obra Ópera va complejizándose con el contacto físico entre actores y espectadores, transita por el espacio liminal, ya que como espectadora puedo representar o presentar, elijo uno de los dos espacios para poder generar un acontecimiento.

Es así como la estrategia del *contacto* viene a entregar al público de Ópera la comodidad para entregarse a accionar junto con los actores, sin jerarquías impuestas que los puedan frenar en su praxis de volverse parte de un colectivo. Es por eso que los tres actos:

1) La instalación, 2) “*Intermezzo*” y finalmente 3) El baile, van respondiendo a una escenificación que pueda ir formando un colectivo en la que tanto actor como espectador aporten a la poética de la obra. En la parte del “*Intermezzo*” la mayoría de los espectadores van respondiendo desde su verdad (o verdad del imaginario colectivo), es por eso que hay un silencio cuando una actriz pregunta si hay alguien de sangre “araucana” los espectadores deciden responder desde su realidad o en su defecto dudan de poder incluirse a la escena desde la ficción. Este acto da paso para que en la danza pueda abrir un nuevo nivel en la creación de comunidad, a una creación del bucle de retroalimentación autopoietico, pero esta vez a través del movimiento.

Los actores en la obra interpelan a los espectadores siempre desde la representación, desde la ficción, para así incluir a los espectadores a su mundo escénico. Se busca que el espectador pase a ser un actor más, un ente que acciona para los demás espectadores que están en el espacio expectatorial, que puedan observar la totalidad de la realización escénica. Boal(1998) con el teatro del oprimido apunta al teatro un espacio para accionar, ya lo hacen los actores, hay que incitar entonces al espectador, en donde el autor aclara que “No importa que sea ficticia, importa que sea una acción” (p. 17) . Este tipo de escenificaciones propuestas en Ópera proponen de una manera el espacio para accionar, mas cuando lo logra instalar en la danza final se acaba abruptamente con un anhelo como espectadora de que con esa espacio de fiesta, pueda seguir expandiéndose el mundo creado detenido en el espacio/tiempo, ese acontecimiento, que se construye como colectivo asistente a la obra.

4.2.3 Realización escénica

Como ya he planteado anteriormente la realización escénica producida en Ópera y su estructura material que sería la puesta en escena, se moviliza desde dos ámbitos; la primera es la representación del canto dramático de la ópera y la segunda es la esfera convivial en la que circunda este evento social, desde una interacción verbal hasta física entre actores y espectadores. Es así como deviene el ámbito político en la obra, el cual este ámbito según Diéguez (s/f) no se forma simplemente por las problemáticas y temas abordados en el acontecimiento teatral, si no que se constituye desde las relaciones con la vida, la memoria, la cultura, el entorno y las personas, propuestas que se manifiestan respectivamente de manera artística en la realización escénica, las cuales está en un constante tránsito de lo teatral a lo performativo, que da cabida a una actuación social que se basa en las relaciones proxémicas tanto de actores como de espectadores (Sánchez, 2010)

4.2.3.1 El espectador en la producción de sentido

El espectador en Ópera llega a ser, en los actos que se desenvuelve el evento social, un elemento movilizador dentro de la puesta en escena que aporta poéticamente a través del bucle de retroalimentación (Fitcher, 2011), llegando a ser un signo concreto dentro del sentido e interpretación de la realización escénica.

Dubatti (2007) desglosa la estructura diacrónica del convivio que envuelve un acontecimiento teatral. Estos momentos son en el convivio pre-teatral, teatral, intermedio y post-teatral, en donde en estos cuatro ámbitos se estructuran, para el encuentro físico de actores y espectadores antes de hacer ingreso a la sala, la relación que se genera al ingresar

al espacio teatral, si es que la obra requiere un intermedio para el descanso del público y al finalizar la obra. Esta estructura convivial está previamente constituida y descende de toda una historia de práctica teatral.

El convivio sigue presente en el desarrollo del acontecimiento poético a través de acciones intersubjetivas y condicionamientos por parte de los espectadores (Dubatti, 2007 p.69) Pero que es lo que sucede cuando el espacio escénico abarca todo la sala, y propone al espectador un continuo movimiento activo dentro de la puesta en escena como sucede con la obra Ópera. ¿Las acciones dentro de este convivio poético siguen siendo intersubjetivas y condicionadas? O ¿existe una actitud de reflexión y autonomía por parte del espectador para ocupar y servirse del espacio poético-social?

Además, de la estructura diacrónica convivial propia del teatro, en Ópera el colectivo de espectadores se manifiesta, desde un *convivio poético*, la cual abarca su dimensión artística y social, Este convivio se produce ya que la escenificación busca mantener una participación y reconocimiento entre el mismo grupo de espectadores dentro de la materialidad escénica ideada previamente.

Los actos que buscan desarrollar un convivio poético dentro de la realización escénica de Ópera, pretenden que el espectador articule su conducta e interactúe con otro para formar una comunidad transitoria, pero ¿Cuál es el límite de su accionar? ¿Su interacción deviene de una participación consiente por parte del público? O acciona solo desde respuestas intuitivas ya predeterminadas por estímulos entregados por la visión de la dirección, y el desplante de los intérpretes en las estrategias escénicas

Al momento de la instalación específicamente se despliega una estrategia escénica que permite habitar el espacio, tener conciencia de que y quienes nos rodean, siendo el público parte de la poética ya que está dentro de la instalación, relacionándose con los objetos y su entorno. Al momento en que entran los actores al espacio escénico, la conducta del colectivo se restituye en torno a la representación y se reducen a un accionar que responde a los estímulos de los actores. En la instalación tanto como en el “Intermezzo” el accionar del espectador viene desde responder un saludo o una pregunta propuesta por el intérprete.

Schechner (2000) habla de que tanto el ritual como el teatro se desarrollan desde un carácter performativo del cual devienen formas de restauración y transformación según sea el propósito y el contexto en el que estas se realizan. En el caso del teatro se busca provocar al espectador con el fin de generar una reflexión sobre lo vivido para que este tenga un devenir en la realización escénica. En Ópera podemos ver que la praxis del espectador se desarrolla desde lo que Schechner(2000) llama “Conducta restaurada” la cual actúa como proceso de repetición y construcción que mediante la acción sitúa en el presente elementos propios de la memoria cultural, posibilitando desde su reproducción hasta reinvención y con esto un proceso de transformación.

La conducta restaurada en Ópera sitúa el desarrollo de una comunidad en un determinado evento social, ya que reproduce aquella matriz que nos permite interactuar con el entorno a través de gestos o alguna performance/práctica que reproduzca determinadas secuencia de conducta, las cuales devienen y se impregnan en un individuo a través de la enseñanza (reflexión) o la mimesis y es por este mismo carácter que la

representación/presentación que respecta tanto a actores como espectadores reflejan una conducta llena de significaciones políticas y culturales

De las diferentes maneras que pueden acontecer la acción de contestar un saludo, hay una que llama más mi atención. En el acto de la instalación donde los actores en forma de relato interpelan e interaccionan con un grupo de espectadores, la actriz que encarna a Guacolda (Camila González) mientras está presentándose ve a una espectadora, que no había visto por integrarse después al relato, se detiene, la saluda estirándole el brazo a lo que ella responde recogiendo la mano para darle un beso en ésta, esta conducta reproduce un imaginario de jerarquía social, en que las personas de la elite monárquica saludaban con ese gesto en forma de reverencia a las mujeres. Es así como esta conducta responde a esta acción desde el mundo instaurado por la poética, un evento de elite, generando la tensión ontológica presente en la cultura viviente: la de los colonizados y colonizadores, la cultura europea vs la cultura mapuche respectivamente. En efecto los espectadores responden los saludos y su gusto por la obra en italiano igual que los actores, en el mismo idioma responde “Ciao” “Benvenuti” “Molto” pero al momento de escuchar el idioma mapuzungún los espectadores no están tan familiarizados como lo están con el italiano, ya que está en la memoria colectiva. La imagen y acontecimiento habla por sí solo, un grupo de actores extranjeros quienes llevan vestuarios pomposos y correspondientes a la cultura colonizadora, manejan un idioma nativo, que el colectivo de espectadores, quienes comparte un territorio nacional cargado de historia de resistencia de los pueblos originarios, no puede entender palabra de lo que hablan, acontecimiento que devela y reproduce un problema político de la sociedad chilena.

Es así al ser una conducta que está en el imaginario colectivo propone al espectador la capacidad de decidir su actuar o su respuesta, desde un ser social o desde lo individual en donde la elección de situarse en uno de estos dos aspectos o desde una representación o presentación responde a un mecanismo de conductas en el espectador que no quieren ser restauradas, o por otro lado, quieren ser transformadas o re-significadas. Estos mecanismos pretenden reflexionar sobre conductas que reproducen cierto discurso, logrando incluso incitar el cambio, desde los comportamientos que generan o reinventa una memoria colectiva dando paso a una “transformación de tipo cultural” (Schechner, 2000) y con esto también abarcar la dimensión política de estos actos.

Finalmente estos acontecimientos o actos “reales” pretenden dirigirse hacia un intento por fundir el arte y la vida, para lograr un impacto significativo en las estructuras y significados culturales de los espectadores. Frente a esto Schechner(2000) afirma que “La performance no es un espejo pasivo de los cambio sociales, sino una parte del complicado proceso de regeneración que produce el cambio” (p.38). Para lograr que este arte aplique su herramienta transformadora, el autor plantea la importancia de dos conceptos; el drama estético, aquel en el que la separación entre el público y los actores predomina para establecer al espectador como un observador, y el drama social, aquel que es participativa, como una convergencia que es contenida por el actor/performer quien posee “La capacidad de enmarcar y controlar, de transformar lo crudo en lo cocido, en enfrentar las interacciones humanas más problemáticas (p.38)

Es así como la obra Ópera se constituye como evento artístico al integrar la poética con el espacio social, generando espacios para la participación del espectador en una dimensión convivial, que reproducen tensiones en el imaginario colectivo de la sociedad

chilena y las integra como parte de un acontecimiento poético. Esto puede dar paso a una re-significación de la cohesión social que envuelve a todo espectador, a través las relaciones interpersonales que pueden ir dándose en la obra. Para que ocurra esto el primer paso es generar el espacio artístico que nos permita relacionarnos los unos con los otros, espacio que tanto nos hace falta como sociedad hoy en día, una instancia que reúna a los cuerpos incitando al reconocimiento de una colectividad donde podamos mirarnos los unos con los otros y accionar.

Agnietha Kurtz Roca Method: El espectador como movilizador de la acción

4.3 Espacio escénico/espacio expectatorial

Al entrar a la sala se percibe que hay un espacio delimitado de lo escénico y lo expectatorial a diferencia de la obra Ópera, el público ingresa y se sienta en butacas. Al ingresar al espacio escénico un actor de origen indio se presenta como Patrick el traductor del evento, así es como se devela que el acontecimiento teatral se desenvolverá en un formato de conferencia: los espectadores han venido a presenciar a la famosa filósofa y artista de la performance Agnetha Kurtz Roca, quien ha vuelto su país natal luego de 30 años de auto-exilio en una conferencia sobre “El espacio lingüístico”. Con esta idea hay una mezcla de idiomas, Patrick se comunica con Agnetha en un español precario y ella le responde en inglés.

El acontecimiento teatral se instala desde un evento escénico el cual tendrá, como toda conferencia, preguntas de su traductor Patrick que atravesarán la vida y teoría de esta artista. En los primeros minutos el espacio expectatorial está resguardado bajo la oscuridad,

para aquellos espectadores tímidos y cómodos en su posición de observador. Agnetha se limita a contestar las preguntas ¿Dónde nace? ¿Qué nombre sale en su cédula de identidad? ¿Cuál es la procedencia de sus padres? ¿Por qué vuelve a Chile? ¿Cuántos años vivió en el extranjero? ¿Por qué dejó su país? Esta última respuesta permite, por su desplante discursivo cambiar el foco que mantenía la actriz a su traductor para dirigirse desde su espacio a los espectadores presentes. Al finalizar la respuesta pide que suban la iluminación en el espacio expectatorial para hablar de su investigación en relación al espacio y al lenguaje en la performance. Se dirige a la audiencia ya no a través del inglés si no de un español con acento inglés, donde de forma didáctica genera relación con su cuerpo, el espacio y su lenguaje. Posteriormente Patrick abrirá la palabra para que puedan intervenir los espectadores y hacerle preguntas a Agnetha.

Es así como el formato de conferencia genera que los dos espacios, constituyentes en el teatro, formen una totalidad para realizar este evento, a partir de sus propias características, ya que los espectadores participan en el acontecimiento desde su carácter de espectadores que pueden, en el momento indicado, intervenir desde su espacio como comunidad expectatorial generando una *regresión convivial* (Dubatti, 2007) o en el caso que lo requiera la expositora una *abducción poética* (Dubatti, 2007)

A mitad del evento, después de varias demostraciones en la que la actriz utiliza su cuerpo, su lenguaje y como se relaciona tanto con el espacio como con Patrick, Agnetha plantea una pregunta abierta a los espectadores de cómo a través del espacio y lenguaje se crea una comunidad. Al momento de abrir la palabra al público, se produce un silencio donde Patrick, el mediador, intenta entregarles confianza para que puedan intervenir en el acontecimiento, aclarando que pueden hacer preguntas de cualquier tipo. Para una mayor

complicidad, el espacio escénico se aproxima al espacio expectatorial, acercando los actores sus respectivos asientos hacia el público. En este momento aparece un espectador que rompe el silencio y pide profundizar un aspecto sobre la teoría propuesta, Agnetha vuelve al idioma inglés lo que genera conflicto en la traducción de Patrick, por las respuestas improvisadas de Agnetha y por ende en la traducción de Patrick se presenta al actor indio y su precario manejo del español, generando momentos llenos de comicidad e improvisación de tipo lingüístico y corporal por parte de estos dos actores en escena, ya que en cada pregunta Agnetha va proponiendo ejercicios o dinámicas junto con Patrick para responderlas. Una espectadora interviene y pregunta:

En esta construcción de comunidad ¿qué importancia tiene el silencio y la incomodidad?

Para responder esta interrogación, la intérprete se queda en silencio por unos largos tres minutos, donde Patrick intenta romper este silencio que genera incomodidad en la comunidad formada, pero Agnetha lo frena para que no interrumpa.

En este último ejemplo podemos ver claramente que desde las *regresiones conviviales* que producen los intérpretes al dirigirse al público, las cuales son debidas al formato teatral (conferencia) donde el espectador es tomado por el régimen del convivo (Dubatti, 2007 p. 135), se desarrolla con una mayor profundidad para generar de manera fructífera una *abducción poética*(Dubatti, 2007), ya que desde la estructura misma del convivio se desarrolla la realización escénica y su poética, generando como plantea Dubatti (2007) “una posición de simultaneidad en el *adentro* del acontecimiento poético y *afuera*

de la distancia expectatorial, en la que a la vez se preserva plenamente la distancia observadora y es visto por los otros espectadores como parte de la poíesis”(p.136)

Es entonces como la estructura escénica plantea una simultaneidad en las relaciones expectatoriales, es decir transita de su calidad de observador a interventor, generando así una zona de comunidad, que permite que el espacio escénico y expectatorial confluyan e interactúen entre sí para el desarrollo de esta realización escénica en específico, en el que los espectadores son invitados a entender el acontecimiento escénico como una estructura colectiva, donde dependen los unos de los otros para el desarrollo de la obra, es decir caen en cuenta de que la poética en cierto momento se despliega desde el convivio y es ahí donde el espectador entra en acción.

4.3.2 Estrategia de escenificación

La estrategia de escenificación presente en Agnetha se instaura desde el dispositivo de una conferencia, la cual pretende construir un evento escénico a través de la relación de la escena con el público posteriormente. Lehmann(2010) deja en claro que “no debemos olvidar que la dimensión verdaderamente social del arte es la forma” (p.314) y es justamente desde la escenificación de la obra Agnetha que se abre una dimensión para crear un espacio de comunidad entre los asistentes.

Este tipo de estrategia se construye desde una disposición experimental tanto del espacio como de las reglas preconcebidas del acontecimiento teatral, las cuales permiten ir desencadenando el acontecimiento desde una autopoíesis que proviene de las improvisaciones tanto de los intérpretes como de los espectadores, en donde las relaciones sociales y artísticas que se van configurando permiten construir una materialidad viva para la práctica escénica (Borriaud citado en Lehmann, 2010 p.325)

4.3.2.1 Cambio de roles

Este dispositivo tipo conferencia que engloba el acontecimiento teatral produce un intercambio y retroalimentación dentro de los roles de actor y espectador. Según Fitcher (2011) esta estrategia de escenificación permite ahondar en el bucle de retroalimentación autopoietico que se genera desde las acciones y comportamientos provenientes de los actores y espectadores y la influencia que se genera entre ellos mismos (p.83).

Centraré mis resultados en la mitad de la obra en adelante, cuando se ilumina el espacio expectatorial para incitar al público a intervenir con sus preguntas el devenir de la realización escénica y responder si existe un cambio de rol en el espectador para convertirse en actor, es decir alguien que acciona y con su acción influencia el camino de la realización escénica. En la reproducción de video de la obra a analizar, no se muestra en sí una acción corporal en el espectador, ya que la intervención del público se mantiene sólo en un carácter dialógico, en donde las respuestas van siendo improvisadas por los intérpretes los cuales crean en el momento diversos juegos corporales y lingüísticos como respuestas demostrativas.

Por ejemplo una espectadora pregunta por la experiencia que ha tenido en sus viajes al encontrarse con idiomas que al no comprenderlos, se vuelven sólo sonidos, teniendo que construir la comunicación a partir de sonidos universales, las cuales todos entienden. Para responder a la espectadora, la intérprete, propone al actor indio hacer movimientos con sus brazos y traspasarlos al canto, en su idioma malayalam, a lo que Agnetha, sin entender una palabra de lo que su compañero de escena está diciendo, traduce su melodía y movimiento

a una canción en español, que contiene el sonido y su atmósfera que transmite el canto y movimiento de Patrick.

Es entonces la intervención de la espectadora un acontecimiento que estimula y direcciona la realización escénica, ya no es una simple observadora, si no que se convierte en actuante ya que reproduce la poética establecida por la puesta en escena, y así por medio de este cambio de roles, es decir, donde se abandona la posición de expectación en su origen etimológico (Dubatti, 2007 p.133), el acontecimiento teatral se ejecuta desde la autogeneración y se transforma para constituirse en el bucle de retroalimentación autopoietico en un continuo cambio (Fitcher, 2011 p.102)

Según Fitcher(2011) el mero acto de percibir a otro es ya un acto político, ya que se comprende desde atribuciones tanto propias como ajenas y también mecanismos de control entre los participantes (p.94). El cuestionarse el cambio de roles como mecanismo de control deviene de que se estructura desde un proceso de pérdida y obtención de poder (Fitcher, 2011) , entre quien guía la acción dramática y quien sólo observa y así el compartir ese poder en el teatro se configura desde la capacidad de colaboración de los espectadores para la creación del acontecimiento teatral conjunto con los actores.

En esta obtención de poder, se funda desde el dispositivo escénico de conferencia, ya que ésta es un reflejo de relaciones de poder que se crean a partir de la academización del conocimiento, y Agnetha lo quiebra doblemente, al ser una mujer en la academia: un contexto patriarcal y al teatralizar, dar un enfoque poético a la interacción de los espectadores, compartiendo el poder para una creación conjunta, ya que en una primera instancia el rol que guía el acontecimiento es el que está hablándole a los espectadores, en

este caso Agnetha, para luego traspasarle ese poder de producción de acontecimiento al público, quienes a través de sus preguntas van cambiando el rumbo de la realización escénica, siendo creadores activos de ésta.

Es así como se forma una línea teatral que ya no responde a un sistema catártico o dramático, en el que los actores tienen el control y poder del espectáculo para entregar al espectador una iluminación para su conocimiento o reflexión, si no que se vuelve un acontecimiento que se crea desde la retroalimentación, la cual el poder de transmitir se reparte entre actores y espectadores que se sitúan, como propone Dubatti (2007), en base a la *compañía*; “la actitud de disponerse a compartir con los creadores- artistas y técnicos- y con los otros espectadores en el convivio”, estableciendo así *un estado de diálogo* (p.140). En vez de un espectador “emancipado” como lo plantea Ranciere (2010) se vuelve un espectador “compañero.” (Dubatti, 2007)

Así mismo Fitcher (2011) aclara que en este tipo de estética tanto actores como espectadores “son cogeneradores, que en distinta medida y de distinta manera contribuyen a la creación de la realización escénica” (p.103), la cual sigue su camino en su creación para instaurar un mundo ontológico. Boal(1980) en su poética del oprimido tiene como objetivo principal transformar al espectador, ser pasivo, en el fenómeno teatral en “transformador de la acción dramática” (p.17) Es así como en la obra “Agnetha Kurtz Roca Method” en el acto de las preguntas, los espectadores asumen la estructura colectiva y su protagonismo para integrarse como ente activo al devenir escénico y transformar así, al igual que en el *Teatro del Oprimido*, la acción dramática, que con ayuda de la estrategia escénica del cambio de roles, la cual constituye desde el formato escénico de la conferencia.

Dicha estrategia puede provocar, en sus diversas funciones de la obra “Agnetha” un cambio de rol no sólo desde el carácter dialógico, como lo es en el vídeo observado, si no también dentro de la acción corporal, en donde la estrategia puede dar a lugar el juego y actividad del espectador desde una *abducción poética* en el que “el espectador puede ser “tomado” incorporado por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación y trabajo que lo suman al cuerpo poético” (p.135-136)

4.3.3 Realización escénica

La realización escénica en la obra Agnetha responde a un carácter performativo, en la que se sustenta el dispositivo escénico, transitando desde la puesta en escena hacia la performance respectivamente. El dispositivo escénico es una conferencia, es decir al igual que Ópera se basa en un formato que genera comunidad, ya que, en el caso de la conferencia de Agnetha, en el momento en que le cede la palabra al público da el espacio para que acontezca lo que tenga que acontecer, en su dimensión efímera e irrepetible.

Es así como se desarrolla la obra de forma autopoética, tanto actores como espectadores son creadores de la realización escénica, esto a través de actos performativos a nivel del habla (Austin, 1995) y a nivel corporal (Butler citado en Álvarez et.al, 2015). Si bien en la reproducción vista de la obra Agnetha la retroalimentación se limita al carácter dialógico, en mi experiencia como espectadora fue un acontecimiento único en la función que tuvo lugar en el año 2016 en el centro cultural Matucana 100, el cual en el público se situaba en primera fila un niño. En un momento de las variadas demostraciones corporales de su investigación del “Espacio Lingüístico” invita al niño, de alrededor unos siete u ocho años a realizar el ejercicio con ella. Desplaza a Patrick de la escena y por unos minutos él crea junto con Agnetha un acontecimiento autopoético a nivel de habla y también corporal.

Es aquí donde se produce un espacio liminal, fronterizo “Lugar no clasificado donde una persona está fuera de la sociedad, donde no tiene estatus, pero sí unas normas de lo liminal que acatar (...) Es el lugar del juego, el lugar de la creatividad, donde nace la antiestructura” (Turner citado en Álvarez, 2015)

Ante esta experiencia como espectadora, el hacer de lo real frente a la representación, las “normas de lo liminal” estuvo mediada por la actriz, ya que traspasa la frontera del espacio espectacular y la realidad. Según el mundo ontológico representado se ratifica el mundo de lo real-cotidiano, pero cuando la representación se comienza a desvanecer, la experiencia más que estética se vuelve una experiencia vital que está en constante devenir a través del espacio liminal que se va creando.

4.3.3.1 La atención del espectador orientada por la dirección escénica.

La directora Ana Luz Ormazábal en una entrevista para la Revista Hiedra (2015), explica los diferentes cruces de investigaciones para desarrollar la obra *Agnetha*, en cual plantea que una de las estructuras de la obra se basa en la idea de *Rizoma* que utilizan los autores Deleuze y Guattari

El rizoma es una imagen devenida de la botánica, como una masa de raíces interconectadas que no tienen ni principio ni fin, sino un medio por el que crecen y se desbordan sin dejarse reducir “ni a lo uno ni a lo múltiple”. Y como cualquier parte puede estar conectada a cualquier otra, no hay subordinación jerárquica: cualquier elemento puede afectar e

influnciar al otro. (Ormazábal en Revista Hiedra, 2015)

Esta idea de *rizoma*, la directora lo trabaja desde el acto de habla en constante cambio y transformación que reproducen acontecimientos en el que el espectador acciona dentro de la escena, entendiendo la escena en este caso, como se desarrolla en un dispositivo de conferencia, como un acontecimiento teatral completo. Es así como la idea de *rizoma* estructura la realización escénica, desde el lenguaje que va tejiendo sonoramente la escena para la creación de un bucle de retroalimentación autopoietico que transforma constantemente tanto a actores como espectadores y los sumerge en una praxis: “igualdad o acción entre filosofía y política, entre pensamiento y acción(...) la única filosofía es la historia en acto, es decir, la vida misma” (Gramsci citado en Álvarez et.al, 2015).

Frente a esto la realización escénica se estructura desde el hacer de lo real, un evento escénico que ocurre y se desenvuelve según la praxis de los espectadores, he ahí su carácter único e irrepetible. La obra parte desde un personaje ficticio con una fusión de diversas teorías que al llevar al espectador a la praxis dialógica permite integrarlo al mundo ontológico creado, para desenvolverse dentro de él mediante reflexiones y reacciones configuradas dentro del cosmos cotidiano del espectador, pero con la diferencia de que acciona en un espacio creado con fines artísticos, es decir se re-significa cualquier acción que en ésta se dé, construyendo así una realidad social paralela a la que nos enfrentamos día a día.

Álvarez (et.al 2015) en su estudio de la praxis teatral pretende darle un giro a la performance desde su ámbito antropológico, dejar de mirar el teatro y la performance como

metáforas de la vida cotidiana y centrarse en los elementos que entrega cada uno en su carácter ontológico, es decir, como elementos con posibilidades autopoieticas (p.103). Es así como en la intervención del público en la realización escénica le entrega a la teatralidad producida en *Agnetha* una dimensión performativa que se genera desde la acción real. Fitcher (2011) plantea que la autopoiesis del bucle de retroalimentación es lo que genera liminaridad en la realización escénica, y es justamente lo que sitúa al espectador en “un estado que lo aparta de su entorno cotidiano y de las normas y reglas que lo rigen- incluso aunque las experiencias que viva durante su transcurso puedan coincidir con ciertas experiencias cotidianas” (p.356)

Es así como se desarrolla la última media hora de la obra, frente al diálogo con el público, quienes establecen un acontecimiento autopoético y mezclan la realidad de la poética creada con la realidad cotidiana de cada espectador, dando paso a dinámicas sin una cohesión clara, en donde se desarrolla la idea de rizoma que plantea la directora, pero que en conjunto crea una coherencia en términos de lenguaje escénico y como éste se desarrolla a partir del habla y del cambio de roles presente en la realización escénica, en el que al igual que ópera se abarca desde el límite entre lo real y la ficción. Es así como la estructura rizomática también pretende abarcar a un quiebre en límites de los espectadores

5. Conclusiones

En las puestas en escena de *Ópera* y *Agnetha Kurtz Roca Method* dirigidos por la directora Ana Luz Ormazábal, es posible determinar que estos dispositivos escénicos contemporáneos, tienen en común una búsqueda hacia la experiencia vital del espectador, como un evento social donde los asistentes al teatro se relacionan entre sí mediante las distintas relaciones que se van generando.

En este plano se desarrolla el teatro como un espacio de experiencias donde los espectadores son creadores, al igual que los actores, de la realización escénica, porque el espacio escénico está en constante diálogo con el espacio expectatorial, entregándose así al espectador un rol específico para intervenir en las distintas puestas en escena. En el caso de *Ópera* son asistentes al evento social que es la ópera *Lautaro* y por otro lado en *Agnetha Kurtz Roca Method* son asistentes a la conferencia de una artista performance. A partir de esta participación que se da al espectador dentro del mundo ontológico de la poética creada se genera un constante juego de límites en el acontecimiento teatral, entre cultura viviente y poética, entre ficción y realidad, en donde se invita al espectador a apropiarse del rol que se le presenta. Esto a través de una configuración espacial y escénica que estimula el *contacto* y *cambio de roles* entre espectadores y actores para formar *comunidad*, llevando así al teatro a su esencia como arte aurático.

En *Ópera* el límite entre arte y vida se va disolviendo a lo largo de la realización escénica. A través de estrategias de escenificación que buscan enfatizar la creación de *comunidad* y *contacto* se devela una praxis en el espectador, la cual refleja la sociedad chilena actual y su relación con las problemáticas planteadas en la obra a partir del bucle de retroalimentación autopoietico: una cultura que devela distanciamiento e ignorancia frente a los pueblo originarios y que está más cercano y se desenvuelve desde un rol de elite social. Al develar esta praxis en una instancia artística se busca concientizar una conducta invisibilizada o normalizada en lo cotidiano, pero que en una instancia teatral logra darle un foco y resignificarlas, creando el espacio para una nueva mirada desde la cohesión social que envuelve a cada espectador

En *Agnteha Kurtz Roca Method*, por otro lado, acentúa la simultaneidad de los espectadores en el adentro y el afuera de la poética, desde un observador a un actuante, se invita a los espectadores a apropiarse de la estructura colectiva de una conferencia, ya que depende de sus intervenciones el desarrollo de una buena parte de la realización escénica. La estrategia de escenificación, entonces, se centra en el cambio de roles, situándose desde la obtención y pérdida de poder. En una primera instancia lo tiene la actriz como expositora de su investigación, para luego ceder este poder a los espectadores para que como asistentes a la conferencia logren desarrollar nuevos acontecimientos

A partir de estas dos puestas en escena se logra visibilizar un teatro que habita un particular tipo de poder político por la relación que se establece entre actores y espectadores como colectivo. Todos al mismo tiempo están sumergidos en el mundo que está siendo creado en aquel preciso momento. En este acto de percibir en todos sus sentidos, se va configurando la praxis del espectador, ya que el acontecimiento poético lo integra estando obligado a tomar una decisión y accionar. Está en sus manos re-significar ciertas conductas que se van dando desde la interacción con otros, simplemente reproducirlas desde los elementos propios de la memoria cultural condicionada por el modelo de vida capitalista-neoliberal

La praxis del espectador en *Ópera* se configura desde la conducta restaurada. Se sitúa el desarrollo de una comunidad en un determinado evento social, que reproduce una matriz que permite interactuar con el entorno a través de una performance/práctica que reproduce determinadas secuencias de conducta, que se impregnan en el individuo a través de la enseñanza (reflexión) o la mimesis. Es por esto mismo que la representación/presentación

que involucra tanto a actores como espectadores refleja una conducta llena de significaciones políticas y culturales

En *Agnetha* por otro lado se instaura el cambio de roles, en torno a una pérdida y obtención del poder, se va generando un acontecimiento autopoético, que va guiando la realización escénica permitiendo construir desde las relaciones sociales y artísticas una materialidad viva para la práctica escénica.

Por último en estos montajes escénicos contemporáneos se logra establecer un espacio teatral de resistencia a la formación actual de la sociedad, ya que el sistema capitalista incentiva el individualismo y suprime la concepción de una vida comunitaria. En este contexto los espacios educación (instituciones, medios de comunicación, etc) están cada vez más orientados hacia este modelo económico-político de vida. Frente a esto las puesta en escena aquí estudiadas ofrecen un espacio de formación en donde se acciona como colectivo (actores, espectadores y técnicos) y en donde se reflexiona sobre las conductas que reproducen cierto discurso, logrando así concientizar desde la performatividad, donde los sujetos pueden reproducir o reinventar la memoria colectiva, dando paso a una transformación que se vincula con el gran proceso de regeneración que produce el cambio social

6. Referencia bibliográfica

- Álvarez, G y Alvarado, I. La praxis teatral como proceso político: Una aproximación antropológica. Revista de antropología social Ankulegi N° 19, 2015. P. 97-110 Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5647833.pdf>
- Alzate, L y Parada, D (2012) Investigación y autonomía de la puesta en escena. Agenda Cultural Alma Mater N° 187 Recuperado de <http://hdl.handle.net/10495/2191>
- Artaud, A.(1978) *El teatro y su doble*. Edición Edhasa: España
- Barría, M (2014) *Intermitencias: Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Editorial universitaria. Chile
- Austin, J (1995) *Como hacer cosas con palabras* Recuperado de <http://www.seminariodefilosofiadelderecho.com/BIBLIOTECA/A/austincomohacercosasconpalabras.pdf>
- Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca. México
- Boal, A (1980) *Teatro del Oprimido I: teoría y práctica*. Editorial Nueva imagen. México
Recuperado de <https://arditiesp.files.wordpress.com/2015/04/boal-augusto-teatro-del-oprimido.pdf>
- Brecht, B. (2004) *Escritos sobre teatro*. Alba editorial: España
- Brecht *Pequeño organon para el teatro* Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/24993807/Brecht-Bertolt-Pequeno-organon-para-el-teatro-completo-19489>
- Cáceres, P. (2003). *Análisis cualitativo de contenido: Una alternativa metodológica alcanzable*. Revista Psicoperspectivas N°2 p.53-58. Recuperado de

<https://search.proquest.com/docview/750519945?accountid=8171>

-Ceballos, E. (1992) *Principios de dirección escénica* Grupo editorial Gaceta. México

- Cornago, Ó (2004). *Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso.*

Gestos, 19(38), 13-34. Recuperado de

<https://search.proquest.com/docview/748369954?accountid=8171>

-Cornago, Ó (2015) *Ensayos de teoría escénica: Sobre teatralidad, público y democracia.*

Abada Editores. España

-Cornago, Ó (2006) *Teatro postdramático: Las resistencias de la representación*

Recuperado de <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=290>

- De Toro, F (2008) *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena.* Galerna.

Argentina

- Diéguez, I (s/f) Escenarios y teatralidades liminales: Prácticas artísticas y socioestéticas.

Recuperado de

http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf

-Dubati, J. (2011) *Introducción a los estudios teatrales.* Edición Libros de Godot. México.

-Dubatti, J(2007)*Filosofía del Teatro I.* Atuel: Argentina

-Dubatti, J. (2010). Filosofía del teatro: Fundamentos y corolarios. *Gestos*, 25(50), 53-82.

Recuperado de <https://search.proquest.com/docview/911181113?accountid=8171>

-Dubatti, J (s/f) Teatro- Matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del

acontecimiento teatral. Recuperado de

<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/65486/37728>

- Escalona, F (2017) Opera an ironic approach to tradition. Recuperado de <http://www.critical-stages.org/16/opera-an-ironic-approach-to-tradition/>
- Fischer, E (2011) *Estética de lo performativo*. Abada Editores. España
- Espinoza, M (2009) *Mutaciones escénicas: Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*. Ril Editores. Chile
- Hennig, B. (2014). *Lo insustituible de la experiencia*. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4699/ev.4699.pdf
- Maruri, G (2017) Taller de crítica de Javier Ibacache: LAB escénico de Teatro Hoy 2017. Recuperado de <http://www.fundacionteatroamil.cl/noticia/una-opera-del-fracaso/>
- Griffero, R (2011) *Dramaturgia en el espacio* Ediciones Frontera Sur. Chile
- Kartun, M (2007) Dramaturgia y narrativa: Algunas fronteras en el cielo. Recuperado de http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/23/dramaturgia_y_narrativa_algunas_fronteras_en_el_cielo.html
- Lehmann, H (2013) *Teatro Postdramático*. Cendeac. España
- Lehmann, H (2010) Algunas notas sobre teatro postdramático, una década después en *Repensar la dramaturgia*. Errancia y transformación de Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Ecija (eds.) Murcia, Centro Párraga y CENDEAC, 2012, 309-329. Recuperado de <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>
- Martinez, L (2017) La respuesta del espectador ante el hecho noticioso en el teatro. Tesis doctoral de Magíster. Universidad de Chile, Facultad de Artes. Chile. Recuperado de

http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/144199/La_respuesta_del_espectador_ant_e_el_hecho.pdf?sequence=1&isAllowed=y

-Marx, K(1989) *Contribución a la crítica de una economía política*

Recuperado de <http://www.inpahu.edu.co/biblioteca/imagenes/libros/Contribucion.pdf>

-Montagna, J (1996) *Teatro post moderno: definiciones, conquistas y preguntas*. En:

Revista Apuntes N°111

-Pavis, P (1998) *El Diccionario del Teatro*. Edición Paidós Ibérica. España.

-Pavis, P (2000) *El Análisis de los espectáculos*. Edición Paidós Ibérica. España

-Ranciere, J.(2010) *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial: Buenos Aires

- Revista Hiedra (2015) Recuperado de <http://revistahiedra.cl/entrevistas/agnetha-kurtz-roca-el-metodo-tras-el-metodo/>

- Sampieri, R Fernández, C Baptista, P.(2010) *Metodología de la investigación*. Quinta Edición. México.

-Sánchez, A (2005) *De la estética de la recepción a una estética de la participación*

Edición Reelectiones. México

-Sánchez, J (2010) Dramaturgias del campo expandido en *Repensar la dramaturgia*.

Errancia y transformación de Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Ecija (eds.)

Murcia, Centro Párraga y CENDEAC, 19-37.

-Schechner, R (2000) *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Libros del rojas.

Argentina.

-Ubersfeld, A (1996) *La escuela del espectador*. Edición Asociación de directores de

escena de España: España

- Valesini, M. (2014) *La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador*. Tesis de Magíster. Universidad Nacional de La Plata. La plata. Argentina
- Veinstein, A. (1962) *La puesta en escena*. Editorial Compañía General Fabril. Buenos Aires

7. ANEXOS

1° Pauta de análisis

1. Espacio escénico y espacio expectatorial
2. Estrategias de escenificación
 - a. El cambio de roles
 - b. Comunidad
 - c. contacto
3. Realización escénica
 - a. Papel del espectador en la producción de sentido.
 - b. Como manipula la puesta en escena la atención del espectador